QUERVO POESIA

Monogr.Nº8. Abril-Mayo1986. 350 pts.

JENARO TALENS
Miguel Más
y Juan Luis Ramos

VALENCIA

QUERVO POESIA

Monogr.N.º8. Abril-Mayo1986

JENARO TALENS

Miguel Más y Luis Ramos

SUMARIO:

Jenaro Talens «on the rock», **A. Martínez Sarrión** 1

Destrucción, escritura y discurso amoroso en la poesía de Jenaro Talens, **Miguel Más** y **Juan Luis Ramos** 3

(Re)incidencias y acotaciones, entrevista con Jenaro Talens, **Juan M. Company** 33

Jenaro Talens: Un módulo para hacer poesía, **Luisa Capecchi** ... 44

Lectura de un proceso de lectura (En torno a la poesía de Jenaro Talens), **Juan A. Icardo** 50

La escritura como riesgo (Lectura de «Proximidad del silencio»), **Miguel Más** y **Juan Luis Ramos** 56

Bibliografía 71

ANTOLOGIA POETICA 75

Redacción: Isabel Burdiel, José Luis Falcó y José María Izquierdo.

Responsable de la colección de poesía: José Luis Falcó.

Dirección: José María Izquierdo, Av. Gola de Puchol, 24, A, 5
Tel. 161 11 30. EL SALER - VALENCIA

Imprime: OCMO. C/. Actor Lloréns, 11 bajo - Tel. 361 03 46.
46021 VALENCIA

Fotocomposición: Fototipo. A. Machado, 42, 4.ª. Paterna.

QUERVO-POESIA, recibe subvenciones y ayudas de la Excelentísima Generalitat Valenciana (Conselleria de Cultura) y del Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia.

Depósito legal: V-776-1986

JENARO TALENS

Miguel Más y *Juan Luis Ramos*

JENARO TALENS "ON THE ROCK"

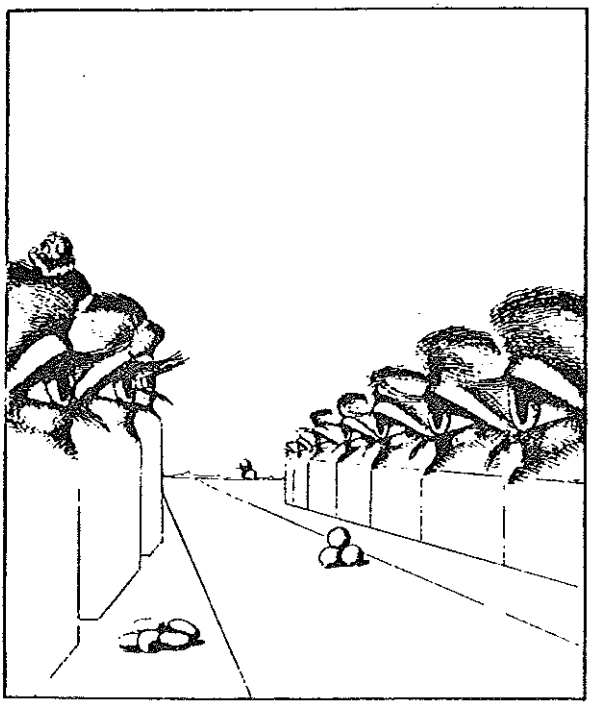
Antonio Martínez Sarrión

En la capital que todavía no podía decirse en propiedad del Reino y hacia los primeros setenta, periodistas a la contra del desaparecido diario "Madrid" (que caía enfrente), cineastas en agraz, escritores, noctámbulos y gente poco recomendable en general, solía reunirse en un reciente inaugurado "pub" por los altos del barrio de Salamanca que se puso bajo el alto patronazgo del nombre de Charles Dickens. Las veladas del largo fin de semana, sobre todo, se veían especialmente concurridas y entre *gin-tonics* y humo cegador se charlaba, reía y ligaba, con la esperanza de un futuro radiante en los corazoncitos *progres* del personal. La Historia parecía abrir su grisáceo y amenazante horizonte de tantos años y, tras la muerte inminente y tan anhelada del máximo Sátrapa, estábamos convencidos, vendrían tiempos en que el deslizarse por toboganes de intensidad y esplendor no podría por menos de acelerarse hasta el orgasmo quiliástico. Vivíamos, como se ve, en pleno pentecostés sin la más ligera sospecha del próximo aumento de precio del barril de crudo. Madrid era algo así como una Roma cutre, que ignorara el galope tendido y cercano de los bárbaros.

En una de aquellas reuniones conocí a Jenaro Talens, de paso en Madrid para alguna de sus endemoniadas oposiciones y del cual ya habia leído algun libro de poemas y su obra sobre Luis Cernuda. Estuvimos largas horas hablando de literatura, comunicándonos nuestros gustos y rechazos, delirando en compañía. A la madrugada se rompió el encanto, pero nuestra relación amistosa ha-

bía quedado sellada con lacres que se han revelado invulnerables. Algun viaje suyo posterior remachó y confirmó lo estrecho de la relación, que de literaria se transformó en íntima y en su casa de Valencia, durante las fallas de 1974, tuvo que soportar, y lo hizo con estoicismo, mis sobresaltos y desmayos tras una amazona casada e histérica que, por entonces, me traía a los pies de los caballos. Con ocasión de aquella agitada visita, Jenaro me descubrió a uno de los ídolos "rock" que más tiempo permanecieron en mis gustos de entonces, inocente y bastante acríticamente anglosajonizados. Me refiero a aquel angel caído de cazadora de cuero negro y cínica mirada, que fatigaba, como nosotros las de Madrid, las madrugadas esquineras de Nueva -York, cantando los infiernos de la heroína, cuando el único *pico* de que nosotros teníamos noticia en la época, era el honesto compañero de la pala, tan ponderados ambos en la literatura social de tampoco mucho antes. "Berlin" de Lou Reed se convirtió en un guiño para conjurados y alrededor de un equipo de música, Jenaro y el cronista, convocábamos a eminentes iniciados como Jose Luis Rubio, Leopoldo Maria Panero, Mariano Antolín o Maria de Calonje.

Ya sabemos en qué paró tanto frenesí. Han pasado diez años y los ánimos –¡qué remedio!– se han ido sosegando. Hoy somos casi todos gente casera y semirrespetable que escribe libros y papeles, con algunas arrobas de más, la mirada más turbia e infinitas menos ganas de gozar de los resplandores de la alta noche y sus paraísos de mayor o menor artificio. Lo cual no obsta para que, cada vez que asoma Jenaro, de ida o vuelta a sus cursos y congresos por el ancho mundo, se invoquen los viejos tiempos y hasta puedan suceder epifanías tan gloriosas como la de aquella noche en un chalet de Pozuelo de Alarcón, en que, tras determinados pantallazos psiquedélicos, Jenaro desapareció rumbo a la "toilette" con una negra y tupida barba, reapareciendo a los muy pocos minutos completamente rasurado y sin decir esta barba fué mía, mientras los Doors o J.J. Cale, que a los actuales jovenzanos deben antojárseles extintos animales del pleistoceno superior, desgranaban por enésima vez, desde el plato, "The end" o "Cocaine" y, por la ventana, el alba de rosados dedos, a fuerza de haber olvidado sus destemplados encantos, se nos antojaba tan pura e inverosímil como aquella que, a orillas del Egeo, cantara el Aeda. Y ahí te quiero ver, cronista, ante esa memoria borrosa y ahora sí, definitivamente clausurada, tal arruinada jaula de zoo.



MAX ERNST

DESTRUCCION, ESCRITURA Y DISCURSO AMOROSO EN LA POESIA DE JENARO TALENS

por

Miguel Mas
Juan-Luis Ramos

I. DE LA DESTRUCCION

La noción de "abandono" y "muerte" en "Víspera de la destrucción": el problema del tiempo.

Como punto de partida, es necesario destacar que el estudio de los ejes temáticos de "abandono" y "muerte", así como los que más tarde desarrollaremos, se han de entender no como lugares autosuficientes, sino, en todo momento, funcionando conjuntamente, es decir, dentro de un mismo movimiento por el que no se puede justificar un análisis parcial más que en virtud de una mayor claridad en la aproximación al texto.

La idea del abandono y de la muerte surge en "Víspera de la destrucción", como en el resto de la obra de Talens, de la definición del hombre como ser temporal y, más aún, de la consciencia de la temporalidad proyectada sobre el mundo. Así se une frontalmente esta poesía a la tradición historicista del arte de este siglo, momento, como se sabe, en que el problema del tiempo se convierte en la obsesión predominante que no sólo da forma sino origen y sentido a la producción artística en sí misma ("*Todo nuestro arte nace* –diría Valle– *de saber que un día pasaremos*").

Parte Jenaro Talens de una disonancia fundamental: la separación del hombre en relación con lo que podríamos denominar al modo cartesiano "materia extensa", es decir, el mundo inconsciente, la realidad que funda su existencia en su presencia misma. Clarificador será, en este sentido, hacer referencia a cinco poemas que centran el problema: "Fabulación sobre fondo de espejo", "La mirada del poeta", "Alba" y sobre todo los titulados "Las cosas" y "La mirada en la piedra". Es en este último donde se dice: "*... las sombras de los cuerpos abrazan / la triste realidad / de quien apenas son un inútil reflejo / nunca prolongación*". Y más adelante: "*Como ese sueño artificial / que nos envuelve trágico, sentimos / ajeno nuestro tacto, / y nuestra piel alcanza vana posesión*".

La distancia entre estas dos realidades está clara: entre el mundo no-consciente y el mundo consciente del hombre sólo existe la relación de "reflejo" de éste respecto a aquél, pero "nunca prolongación" y así cualquier intento de "posesión" (en el sentido de comunicación de iguales) es "vano". ¿Por qué? Evidentemente por la consciencia de la caducidad del hombre, del exilio que de-

fine su condición entre las cosas. Y es este elemento consciente el motivo básico que ordena el punto de vista humano. El sujeto, en la poesía de Talens, es siempre sujeto-que-conoce y, por lo tanto, proyector de su conocimiento en la realidad (en la otra realidad).

La noción de "abandono" tiene entonces como punto inicial la consciencia del tiempo y de la muerte ("*Sólo el hombre / y sus dos realidades: / la soledad, la muerte, / turbio río secándose*") basada en la radical escisión entre el yo ser-para-la-muerte, de Heidegger y la "res extensa" cartesiana.

Hemos dado hasta ahora un aspecto del entendimiento del tiempo que se resume como "fuente de destrucción": pero también cabe, en la obra de Talens, otra posibilidad de aproximarse al problema que enlaza perfectamente con las claves enunciadas. Pues al lado de esa consciencia historicista que opera desde la raíz y se proyecta hacia afuera, hacia la realidad, existe una comprensión del tiempo como "instante suspendido". El instante suspendido vendría a identificarse con el no-tiempo emocional, vivido por el individuo en su condición de ser-abandonado. Pero esta posibilidad de conocimiento entraña a la vez dos valores: por un lado, la vivencia del instante detenido participa de lo eterno de la materia, del deseo de superación de la destrucción, y sólo por medio de esta vivencia puede el hombre acceder a aquella. Y es así que en el poema "Meditación del solitario (II)" se dice: "*Se esparce / en torno, como un don, nuestro existir, e invade / sin poseer*" (obviamente la tensión no podrá ser nunca eliminada). O en "El espejo": "*en torno los objetos / se alzan como muros / a los que sólo la incansable profundidad de las pupilas / puede ahondar en plenitud, y observa / el modo simple en que se acopla el mundo / a su tacto, sin queja*".

En el segundo nivel, sin embargo, el acceso a una forma de eternidad habrá de ser doloroso y, en cualquier caso, siempre interrumpido, por la razón evidente a que hemos aludido más arriba de que la realidad se interpreta desde el yo cognoscente: "*Qué inhóspita esta cárcel, / mudo cristal sin tiempo*"; "*El ropaje / con que al mirar vestimos / nos aísla*", pues nos evidencia –añadiríamos– nuestra definición de ser-en-el-tiempo.

En definitiva, sería un desdoblamiento perpetuo, una llamada

constante del, en términos sartreanos, "para sí" sobre el "en sí".

Miguel Mas / Juan Luis Ramos. Apéndice a "El vuelo excede el ala". 2ª ed. pp. 243-245.

"Abandono" y "muerte" en "Ritual para un artificio".

Los ejes temáticos de *abandono* y *muerte* sufren en esta obra una profundización y abundamiento de significado por la incidencia de la nueva clave introducida: la escritura. En efecto, si anteriormente *abandono* y *muerte* partían de la relación que enfrentaba al individuo (personaje poemático) con el mundo, desde ahora se asiste a un ahondamiento de estos mismos ejes por la experiencia del sujeto con la escritura.

Como se deduce fácilmente de todo lo dicho hasta el momento, el eje temático de la muerte comprende también el espacio del poema (en un punto del binomio dolor/goce). Y ello porque la escritura recoge en el proceso de transformación la unidad de lo que carece de existencia cursiva ("*todos los que se dicen elementos reales / agonizan al fondo de una página escrita / con ordenada minuciosidad*"). El nuevo orden así creado es el de la ficción ("*Toda historia es ficción / y más aún: sólo como ficción la historia existe*") y, por lo tanto, se contempla, "*en un vacío sin nombre*", como fuente de destrucción. Ese es el sentido del poema segundo, "Declaración de principios": "*Muerte no; no más muerte: / esa sustancia triste / de lo que ya no es, / sino palabras...*"

Miguel Mas / Juan Luis Ramos. Apéndice a "El vuelo excede el ala". 2ª ed. pág. 252.

"Abandono" y "muerte" en "El cuerpo fragmentario".

El postulado general de *El Cuerpo Fragmentario* parece poder resumirse como sigue: todo son formas de la muerte, la muerte es la única realidad. Esta realidad única se manifiesta de los modos más diversos, modos que el hombre para evitar la angustia de enfrentarse con ciertos absolutos ha otorgado, también posiblemente determinado por el interdicto, denominaciones diversas que

enmascaran: "*la muerte no desenmascara / sino su propia máscara*". Bajo ellos, oculta, los procesos reales reproducen la muerte, y es ésto lo que el poeta intenta evidenciar: "*en tanto algo en mí fuerza a superficie la profundidad*".

En general el tiempo es muerte continuada: "*morir a cada instante*", o "*lo que llamamos muerte estar aquí / nada más siempre aquí*. La escritura es asímismo una forma de muerte: "*la discontinuidad / no es silencio son trazos / con que la ausencia esboza su disfraz*". Y lo es también el erotismo: ya el de la propia escritura, en relación con lo dicho: "*me desliza hasta bordes que no existen / el terror de escribir en la inflexión del día / esta fisura en que agonizo*"; ya sea como tal erotismo, el erotismo de los cuerpos: "*dos cuerpos que agonizan en el corazón de la noche*".

En definitiva, la única forma de discontinuidad relevante que, sin embargo, no se considera forma de muerte, aunque tampoco específicamente de vida (no se trata del paradigma opuesto) sería el Abandono. Por cuanto formalización del aislamiento como entidad no categorizable. De algún modo el ente aislado se define en su asocialidad como neutro, es decir, al no operar sobre él ni él operar sobre ningún tipo de unidad comparativa puede considerarse como una virtualidad paralela, función que rige un argumento cero, no parangonable a función que no rige argumentos, aquélla sí rige, y por tanto pertenece a una jerarquía individual, no-particular, y, aún más, monofuncional en cuanto cero argumental.

Se declara esto especialmente en "Dispositivo Denotado Escritor": "*tantos estruendos en la noche he deseado interpretar / por inacabables corredores que nadie atraviesa / nadie salvo el chasquido de las antorchas / en el largo silencio del verano*".

La base del abandono es la no comunicación establecida por el acto de la enunciación, que se sabe una forma de exilio: "*y mi cuerpo es palabras que elaboran exilio*". Ya que lo único auténticamente "significativo" es, paradójicamente, lo indecible, el hueco, el intersticio: "*construir pensamiento sobre los excedentes de placer / entre los intersticios de un universo sin ningún espesor*", o también: "*ruidos el parapeto del afán las alas*", o estos otros versos: "*palabras que organizan (son las reglas del juego) / los intersticios blancos*": pero éstos no son a su vez más que las marcas

de la muerte: "*y la muerte dibuja / la mueca de un silencio sobre el muro*". (El muro se identifica con el espesor y la inutilidad del discurso: "*desmorona el muro que las palabras eyaculan con / indiferencia*"). Así, el círculo se cierra.

Miguel Mas / Juan Luis Ramos. Apéndice a "El vuelo excede el ala". 2ª ed. pp. 261-262.

El concepto de "destrucción" en "El cuerpo fragmentario".

Los títulos de los dos primeros libros de la obra se refieren al escritor y a la superficie de las cosas. Subrayan tanto la situación del escritor ante el poema como la imposibilidad que éste tiene de representar algo más que su propia destrucción.

El cauce abandonado ya olvidó la costumbre
de devolver imágenes...

Es casi tanto como reconocer el fracaso de la imaginería poética tradicional para dar una visión explícita del mundo escudándose en la inmanente pasividad de las cosas que lo pueblan. *Las cosas no están para ser contempladas, sino operadas, transformadas. La operación o el referente es el resultado de una operación real sobre las cosas y no las cosas mismas.* Esta *operatividad* del acto de significar informará todo el discurso de la obra. Operación gozosa –del poeta sobre sus medios de expresión: las palabras– pero que debe enfrentarse al problema de la comunicabilidad.

.. esbozo respuestas que muy pocos escuchan
porque muy pocos hablan mi lenguaje.

Afrontar *la verdad que me aguarda más acá del espejo* supone ya delimitar el espacio de conocimiento: lo real, donde se hallan los gestos (sin palabras) y los *cuerpos que existen sin palabras.* Insistencia sobre el cuerpo, sobre lo que es anterior a la palabra y cuya simple iniciación no hace sino proclamar la muerte de la escritura como tal. Si se habla de continuidad de la vida tras la

muerte no será como reflexión metafísica, sino como símbolo del quehacer poético. *La escritura (poética) empieza en el espacio mismo de su muerte.* Es como un a modo de *lazarillo* para caminar entre *la oscuridad de las palabras* partiendo de *ruidos informes inmundicias y desesperación.* Material de derribo de toda una tradición cultural inservible. Y si la palabra tiene aún esa vieja costumbre de devolver imágenes, esta vez tan sólo serán las de la soledad, *un mero espejo con una luz.* Si miles de vates enfebrecidos cantaron la gloria del encuentro amoroso como forma de conocimiento, aquí se planteará en su escueta desnudez cómo el tiempo va operando su rutina aniquiladora sobre los cuerpos amados: la imposibilidad de un conocimiento basado en lo intransitivo del deseo, ese ilusorio congelador de relojes.

Conocer es algo inevitable.
Pero los años no conocen, sólo
envejecen...

La constitución de un yo poético pasaría por definirlo como un espacio, como sujeto escindido y habitado por un deseo que tiene vocación de transitividad.

... quien habla no se agota: produce la fisura
donde invocar el gesto de unos labios

Y lo que ese yo poético puede enunciar son esas *sombras de carnaval que no desvelan su desdoblamiento sino el lugar en donde se desdoblan.* ¿No sería precisamente ésa la mejor definición de *la otra escena* freudiana tal como la expresa Octave Mannoni: *Un filósofo podría sorprenderse de que Freud no haya concedido un lugar a la imaginación en su "aparato psíquico". Para desconcierto de la psicología clásica, lo que tiene un lugar en ese aparato es la alucinación en relación con el deseo. La imaginación sólo hace su entrada en él como alucinación crítica en nombre del "principio de realidad", pues si éste condena las producciones alucinatorias no por eso son ellas suprimidas. El principio de realidad está obligado a permitirlas con ciertas condiciones –con la condición de no ser negadas– A semejanza del sueño, las acantona en "otra escena", según una expresión de Freud. Sin embargo,*

sería vano buscar esta "escena" en el aparato psíquico. Pero tampoco se la encuentra en el mundo real. Es como si en el mundo exterior se abriera otro espacio, comparable a la escena teatral, al terreno del juego, a la superficie de la obra literaria – y todo esto, en última instancia, consiste en un determinado uso del lenguaje y de la negación que él entraña–: y la función de esa otra escena, puede decirse, es tanto escapar del principio de realidad como someterse a él.

Es éste un espacio habitado por la muerte en el que, como se dice en la irónica cita de Patañjali para conseguir la serenidad de la mente, la metafísica equivale a pura fisiología. Muerte simbólica (*Toda muerte es un símbolo*) donde el cuerpo (posiblemente amoroso) se disuelve en la materia primordial.

espacio que se resqubraja
entre signos carentes de pasión

También los espejos envejecen, se rompen, incapaces ya de reflejar la engañosa plenitud narcisista de un yo atemporal, fuera de la historia y de los procesos sociales. *Opacidad de la vejez sobre un espejo roto.*

... y la muerte dibuja
la mueca de un silencio sobre el muro

Opacidad, también, de la palabra que se asocia a la oscuridad nocturna (*es la noche quien habla por mi boca*), a la misma muerte (*ciudad inmensa donde el viento gime*) que no evoca cuerpos más que en su *presencia textual,* dentro del poema.

codifican tu cuerpo unas palabras
que sobre ti deslizan su significado

En esta atmósfera de aniquilamiento, de oscuridades que enuncian otras (y más primordiales) oscuridades surge, empero, una doble y contundente afirmación: la de la imagen en cuanto tal (y no su sentido *mortal*) organizadora de las palabras según ciertas reglas del juego, más allá de la posible opacidad del poema para el

propio autor del mismo y la de una escritura asimilable al deseo del poeta --que es deseo del Otro, del *hipócrita lector* e inscribe su quehacer en los circuitos de la demanda— pasando, necesariamente, por las alternativas del pensamiento dialéctico.

estos fragmentos cuyos residuos incorporo
son sólo enigmas que la luz atraviesa
una luz que inscribe su desciframiento
mientras el ojo se desplaza sobre la ceniza
¿o es la ceniza quien produce los ojos que la miran?
la fuerza con que la sombra deglute mi cuerpo en el jardín
crepuscular

Dialéctica del ojo y la ceniza que atraviesa ese yo personal, leguleyo y archivable (*un nombre que el nacimiento impone*) enfrentado a una naturaleza sujeta a cambios y alteraciones. Se hace explícito el significante sexual (*excitado mar que la tormenta masturba*), así como la inanidad de una muerte *que no desenmascara sino su propia máscara.* La oposición de términos contrarios (aurora/noche) se reviste también de connotaciones sexuales de distinto signo (*orificio de la aurora/ano de la noche*). Es *mi deseo* (del yo poético así constituido, del lector) el que establece la operación de significar. ... *La enunciación y el deseo son una y la misma cosa, por encima de las leyes, de los Estados, de los regímenes. Sin embargo: enunciación siempre histórica, política y social. Una micropolítica, una política del deseo que cuestiona todas las instancias.*

Juan Miguel Company. "Más allá del espejo". Apéndice a "El cuerpo fragmentario". pp. 127-130.

II. DE LA ESCRITURA

La poesía como práctica materialista de clase.

La concepción tradicional que nuestra cultura siempre ha tenido del poeta y de su quehacer específico es la de alguien que, como Tiestes, devora inconscientemente los hijos de su propio deseo. El espejo del poema no haría así más que devolver la imagen narcisista del poeta, demiurgo engendrador de palabras que habla consigo mismo en ese *extinto diálogo en el que no te oyes,* como diría Aleixandre. Ilusión de un cuerpo estatuario que aparecería "entero" en el espacio virtual del espejo, oponiéndose al *cuerpo fragmentado* de lo real. Ese yo imaginario/especular intentaría hablar –de todo lo divino y lo humano– sin darse cuenta de que sus palabras son prestadas, sin tomar conciencia de que, en el banquete simbólico del poema, la carne que come es la de su propio e intransitivo deseo. Sin embargo, *la verité tient au réel* (Lacan) precisamente porque nos vemos obligados a decirla y, al mismo tiempo, imposibilitados de decirla en su totalidad por las limitaciones que el lenguaje nos impone. La paradoja de la poesía –mejor: de un quehacer materialista en el campo poético– sería la de remitirse a lo real (que, por definición, está fuera del campo de la palabra) haciéndola simbolizable. Paso de lo imaginario a lo real-simbolizado en el que, indudablemente, algún objeto parece haberse perdido (el falo, el significante) dentro de esa economía libidinal del sujeto que *drena* unificación a su propia imagen. Un primer paso en la consecución de la ruptura del yo especular sería el dado por la poesía cuyo objetivo temático primordial fuese la propia poesía: hablar de sí misma aún a riesgo de convertirse en una suerte de metalenguaje. Como si, glosada ya hasta la saciedad la tristeza post-coitum, ilusoria redención personal del poeta, se constatara la no vigencia de la masturbación para acceder al terreno del Otro. Romper el espejo, rasgar la pantalla. Detrás únicamente está el azogue y el proyector.

Tras la ruptura del espejo, el yo poético debe encontrar algo en donde poder alimentar su líbido como función unificadora. Aparece aquí entonces una palabra terriblemente ambigua: *el semejante.* Yo mismo como real y visto desde fuera. Caulidades todas ellas conducentes tanto al amor como al odio. Para el yo poético, ese semejante –objeto a la vez de deseo y agresividad– es, sin duda, el lector. Ambivalencia de sentimientos que Baude-

laire supo expresar en el frontispicio de *Les fleurs du Mal: Toi, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!.*

El encuentro poeta-lector, lejos de ser una beatífica iluminación paternalista teñida de voluntarismo, buenos sentimientos y mala conciencia –tal la llamada *poesía social*– abre nuevos interrogantes. Supone la dispersión molecular –en el sentido que Guattari da al término *molecular*– de ambos en el sobredeterminante espacio de los procesos sociales. Procesos que no se ofrecen como campo cerrado a la significación y que, por naturaleza, nunca pueden tener fin. La dialéctica sensorial del deseo está abocada a una dialéctica del conocimiento que va mucho más lejos que ese *diccionario de extrañas academias* de la escritura normativa. Quehacer materialista, procesos sociales, hipócrita lector: bases para una *práctica significante* en la que la palabra está inmersa en un proyecto de producción (englobador de la tribu, la caverna, el teatro y el foro) que va más allá de la palabra misma. La poesía como una específica *práctica materialista de clase.*

Juan Miguel Company. "Más allá del espejo". Apéndice a "El cuerpo fragmentario". pp. 125-126.

Ampliación de los ejes temáticos en "Ritual para un artificio".

A partir de los ejes temáticos de abandono y muerte que siguen apareciendo como constantes en este libro se da ahora la presencia de uno nuevo: la escritura. ¿Con qué valor? Fundamentalmente parece distinguir Talens en "Ritual para un artificio" dos tipos de realidad. El primero de ellos se refiere a la realidad natural, existencial, marcada por el paso del tiempo y condicionada por el lenguaje ("*la turbiedad de un signo*") que en su función heurística organiza la experiencia y configura una concepción particular del mundo. La segunda forma de realidad sería la del lenguaje poético. Frente a la "naturalidad" de aquella realidad ésta se caracteriza por ser un objeto producido, en artificio. Pero más allá de esta diferenciación de ambos espacios intentemos fijar, como decíamos, el valor que se le otorga a la realidad producida o escritura. La valoración es múltiple

a) Por un lado la escritura como tal supone un enfrentamiento a la otra realidad (natural).

b) En segundo lugar la escritura, como superación de un estadio de destrucción, (sublimación de las pulsaciones del yo) va acompañada de goce.

c) La escritura en cuanto participante del logos, opuesta a la violencia, a la fragmentación. Idea esta típicamente batailleana asociada con la presencia del interdicto.

d) Por último, la escritura se entiende como re-creación del yo en el acto poético y por lo tanto capaz de aportar re-conocimiento.

El eje de la escritura (se deduce de la comparación de los puntos *a* y *b*) funciona, por crear un espacio de ficción, adoptando dos valoraciones de signo contrario. En cuanto muerte del yo enfrentada a la realidad "natural" produce dolor (vuelta al abandono), pero, al tiempo, esta muerte del yo abre una posibilidad de sobrevivencia: "*Pero su luz, que en haces paralelos / reproduce el dolor, / funde silencio y música, / el origen y la finalidad / bajo especies confusas de infinito*" ("Vidas paralelas"). En definitiva lo que ahora el nuevo eje origina es una prolongación de la ambigüedad del presente eterno como dolor/goce en "Víspera de la destrucción" que conducía a la presencia del personaje-mito en "Una perenne aurora" con idéntico signo, pues, de igual modo, la escritura se entiende como una forma de no-tiempo: "*Que el transcurso y el orden, / su sucesividad, / son materia simbólica, / y al final sólo queda / no el tiempo: su ficción*" ("Faro Sacratif").

Tomemos, a modo de ejemplo, el poema titulado "Narciso", pues, a pesar de su brevedad, viene a resumir claramente gran parte de los valores que antes citábamos como inherentes a la escritura:

a) escritura como enfrentamiento a la realidad natural: "*por qué en el mármol tiendes tu velamen mejor*", "*Lo real eras tú, no estas rotas imágenes / que con su luz golpea / el sol*"

b) escritura como superación de la violencia: "*Invisible al desorden, / sobre el espacio calmo que inventó la palabra*"

c) escritura como re-creación del yo: "*Ahora tu sed, la sombra de las prolongaciones / ya no existen sin ti, / como tú, que no*

eres / sin la esterilidad de tu ficción".

Miguel Mas / Juan Luis Ramos. Apéndice a "El vuelo excede el ala". 2ª ed. pp. 250-252.

La escritura en "El cuerpo fragmentario".

Consideramos la escritura en *El Cuerpo Fragmentario,* siguiendo a Krísteva, como un proceso lento, gradual, de elaboración de significación. Por lo que respecta al texto, también siguiendo a Krísteva, éste sería productividad, lo cual implicaría dos cuestiones fundamentales: en primer lugar que establece con respecto a la lengua en que se sitúa una relación redistributiva, es decir, destructiva al tiempo que constructiva, y por otro lado que se constituye como una permutación de textos, una intertextualidad.

Este trabajo lingüístico se caracteriza como un trabajo paradójico, especialmente en la creación de un cuerpo significacional, un producto, que se define por lo que no es, por sus vacíos. Los huecos articulados reinterpretan los sentidos. ("*los huecos del silencio son el punto de apoyo / un mensaje vaciado como historia*"). Por ello esta práctica poética parece dar un vuelco categorial a la definición de Krísteva, ya que más que redistribuir el lenguaje, lo que opera es una redistribución del silencio, utilizando como apoyatura básica la organización combinatoria de los elementos y su semántica específica.

Pero no sólo lo anterior, también parece subvertir el modelo teórico de Krísteva una propuesta de evidenciación del absurdo del orden de lectura, al destacar ciertos caprichos de la forma

ADAN / NADA (CF, 77)

algunos intentos de utilización no-tradicional del espacio textual: poemas como "Método del discurso" (pag. 57), "Prosa" (pags. 67-68), el propio "Libro Quinto: El Cuerpo Fragmentario" (pags. 109-118); y, por último, la referencia a la escritura sobre la escritura, pero físicamente considerada, no simbólica: *ardí fui desgarrado sobre los palimpsestos / que el misterio secreta* (CF, 77).

De cierta manera el palimpsesto vincula mediante la ironía la teoría de Krísteva a la práctica poética de Talens: la escritura *sobre* la escritura, borrando las huellas del texto precedente, sometiéndolo a un proceso de destrucción física que, sin embargo, no se construya, ni tan siquiera se pretende; el texto anterior siempre queda, permanece "marcado", más o menos oculto por lo nuevo (recordemos que el Goce siempre está relacionado con lo Nuevo), pero detenido, presente, y "rastreable".

Miguel Mas / Juan Luis Ramos. Apéndice a "El vuelo excede el ala". 2ª ed. pp. 262-263.

"El cuerpo fragmentario" o "la mise en abîme".

En un hogar burgués, un hombre y una mujer cogidos de la mano están frente a nosotros; es el día de su compromiso de boda. Detrás de ellos un espejo pegado a la pared, refleja la misma escena, pero vista de espaldas, en miniatura, de manera muy parecida a lo que en términos fotográficos podríamos llamar "efecto de gran angular". Este reflejo confirma el sentido de la escena: gracias a él advertimos varios testigos que escuchan la solemne promesa de matrimonio. Este cuadro de Jan van Eyck, "Los esposos Arnolfini", utiliza una estructura, peculiar "la mise en abîme". Aquí, la relación que se establece entre la mirada y la imagen se desglosa en tres momentos; el ojo empieza por captar los elementos inmediatos del cuadro (porque se anteponen más): los dos personajes, la habitación, la cama. Sólo cuando se acerca el ojo, puede distinguir con claridad el espejo del fondo y el nuevo punto de vista que éste da a la escena: los novios, vistos de espaldas y los personajes que están frente a ellos. En ese momento aparece la visión "totalizadora" en la que el cuadro adquiere un "volumen"; el espectador, al recorrer mentalmente la distancia del espejo a los testigos de la ceremonia, y la de éstos a la pareja, da a la escena una dimensión a la vez espacial y perfectamente cerrada sobre sí misma. La abertura que propone el espejo, si remite al interior de la imagen (transformada en espacio) para enseñar lo que la imagen (como plano) no hubiera podido mostrar, no deja de ofrecer un mundo cerrado y encerrado sobre sí mismo. Aquí,

ni la mirada ni la presencia física del pintor tienen lugar. Los novios, al tener frente a ellos los testigos de su promesa, excluyen la presencia de un artista que los tome como modelos. Unico testimonio del paso del pintor, una firma algo insólita arriba del espejo: "Johannus de Eyck hic fuit". Presencia sostenida lingüísticamente, desde luego, pero que excluye al artista y su trabajo de la obra representada en el cuadro...

Todo lo que acabamos de decir de "Los esposos Arnolfini", se aplica por igual a *El cuerpo fragmentario.* La única diferencia reside en que aquí el momento de la visión totalizadora aparece desde el principio, desde la presencia del libro en nuestras manos. Este, efectivamente, es ya un "volumen", contrariamente al cuadro que sólo se construye después como tal. Pero el libro, en tanto desglose de textos esta vez funciona, como en el cuadro, según el modelo estructural de "mise en abîme". El texto del quinto libro, "El cuerpo fragmentario" es semejante al espejo del cuadro; nos remite a través de su título (y su contenido) al "CUERPO FRAGMENTARIO" que constituyen todos los textos de los cuatro primeros libros y el volumen en general. Este quinto libro significa el surgimiento de un nuevo punto de vista; como en el cuadro, se trata de la aparición de una nueva dimensión del cuerpo. No sólo representa la imagen especular invertida, de los cuatro libros precedentes, sino que da sentido a la estructura de todo el volumen, integrándolo en el espacio bien definido de la noche. A la puesta de sol del primer texto del primer libro (*Programa*): "mientras el rojo sol se pone en la gruta desierta" responde el amanecer en la última frase del libro: "el sol rojo que nace por oriente". Dos soles, pues, que enmarcan el espacio temporal dentro del cual el "Cuerpo Fragmentario" se refleja en "EL CUERPO FRAGMENTARIO", contribuyendo a definir un espacio semejante al del cuadro. En el lugar donde el espejo tendía a dar una visión más en volumen que en plano de la imagen para determinar el espacio de una obra e inscribir así dentro del plano una escena y su "ante" escena, los espectadores testigos de la promesa, el 5º libro desempeña exactamente la misma función: el espejo es el que crea el espacio del libro, sin reflejar nunca al individuo que lo

ha originado. Este "libro-espejo", en vez de presentarse como el lugar de una posible relación especular donde se expresara metafóricamente la presencia del artista (tal como podría ser también representada en el espejo del cuadro), no funciona más que a través de la afirmación renovada de la fragmentación: no hay retorno a sí-mismo en tanto ser indiviso, sino retorno al texto, a las palabras. En el cuerpo fragmentario pues, un nuevo cuerpo fragmentario que se afirma por medio del lenguaje. En el cuadro como en el libro se excluye la presencia física, material del individuo como origen de la obra. Es interesante observar que si el espejo del cuadro no refleja al pintor, el CUERPO FRAGMENTARIO también rechaza de los 5 libros que lo componen el primer poema: *Cómo Dónde Porqué.* Esto en la medida en que el surgimiento de estas tres preguntas (el Quid? Quomodo? Quando? latino) sobreentiende la existencia de un sujeto que, al presentarse como tal, interroga el lugar, la manera, el tiempo de su obra antes de que ésta haya empezado, cuando en tal caso, sólo al libro le corresponde fundar la construcción o destrucción de tal sujeto y la validez de sus preguntas.

Sin embargo, se podría objetar que este primer texto forma parte del volumen de EL CUERPO FRAGMENTARIO. Cierto, pero el sujeto que éste implica es como el pintor del cuadro: si es seguro que existe una mano, un "individuo" que ha pintado "Los esposos Arnolfini", como existe un cuerpo que ha escrito EL CUERPO FRAGMENTARIO, este "individuo" se define por su ausencia para hacer posible una comprensión espacial y autónoma de la obra. Si las preguntas "Quid? Quomodo? Quando?" quedan excluidas de los 5 libros es porque significan la presencia de un sujeto emisor cuando la estructura "en abîme" rechaza precisamente cualquier sujeto engendrador para reivindicar por el contrario, la autonomía de la obra. Esta afirmación adquiere también su significación en un verso de "Cantos Rodados":

"El abismo de un cuerpo es otro cuerpo"

Verso que ya anuncia, en el 2° libro, la imagen estructural de la obra, tal como se dará con la aparición del 5° libro, ese "otro" cuerpo, diferente, (¿distinto?) que va a aparecer en el cuerpo.

Si volvemos a recorrer el dibujo del cuadro, comprobaremos que los cuerpos tienen dos dimensiones, la que tienen frente a nosotros y la que tienen frente al espejo. Lo mismo pasa aquí. Los 4 primeros libros y el 5° no integran, como veremos, la misma visión del cuerpo.

El "punto de vista" propuesto en los 4 primeros libros puede resumirse con un verso de "Programa": "*Y mi cuerpo es palabras que elaboran exilio*". Ahí no se trata de expresar la fabricación, por el cuerpo, de su propio lenguaje. En efecto, el cuerpo no *p r o d u c e* el lenguaje, lo aprehende, *reproduce* las palabras como reproduce la especie. En posesión de un nuevo "sentido" (del cual dependen todos los demás) gracias al lenguaje, el cuerpo tiende a descubrir (¿encontrar?) en él un doble. Ese doble que es el *otro* cuerpo, cuerpo del lenguaje. Por eso, la "mise en abîme" que estructura el libro, se presenta como la metáfora de lo que es la escritura en relación con el cuerpo: un doble, pero un doble que funciona como su modelo. Si "Programa" afirma que "mi cuerpo es palabras que elaboran exilio" (entendiéndose por exilio, mi doble en tanto que otro, ese cuerpo que trata de construir su doble hecho de lenguas), el libro 5° trastoca totalmente este punto de vista: "*la escritura de un cuerpo / varia forma habitable*".

Ya no es un cuerpo, una boca los que hablan para elaborar un doble en palabras, sino precisamente la escritura, el lenguaje quien intenta expresarse a través de una boca. Aparece aquí un nuevo sujeto de enunciación que trastorna la perspectiva primera. Ya no habla el cuerpo para reproducir el lenguaje, sino el lenguaje para reproducir el cuerpo.

A partir de ahí, ¿cuál va a ser la naturaleza de ese cuerpo que la escritura construirá? Si el lenguaje *me* habla, habla mi cuerpo, ¿qué puede decir? Sólo una cosa: MI NOMBRE.

La elaboración del cuerpo por las palabras no puede ser más que la del nombre del poeta, nombre sostenido por un cuerpo. El proceso de elaboración poético no quiere consistir aquí en hablar del cuerpo o del lenguaje, sino en hacer hablar al lenguaje, que sea esa palabra hablante y no dicha quien añada un nombre (un cuerpo) a todas las demás palabras de la lengua, a la ausencia y al todo que no deja de ser.

Quizás sea ésta la tarea última del poeta, escribir, no sólo porque falta un libro, sino también porque falta una palabra, su NOMBRE. Así es el recorrido del CUERPO FRAGMENTARIO: escribir su cuerpo, intentar reflejarse en ese cuerpo escrito, y verse sustituido desde el lenguaje por otro que llevará su nombre, pero que no será el mismo que ahora escribe.

En el cuadro también se podía leer "Johannus de Eyck hic fuit".

París julio-septiembre 1979.

(*Versión castellana de Dolores Giménez Plaza*)

François Forner. Letras. Nov-Dic. 1980.

El nihilismo en "El cuerpo fragmentario".

En *El cuerpo fragmentario* se advierten algunas dominantes esenciales a la cultura contemporánea: la idea de la obra implicada en una textualidad más amplia y el afán de trascender la noción de particularidad subjetiva; la insuficiencia del lenguaje y la intención de mostrar el mecanismo de su fracaso, pero de tal modo que esa demostración resulte poéticamente válida; la idea del lenguaje como instrumento del poder y la necesidad de subvertirlo y desenmascararlo; el deseo como impulso irreductible, como principio opuesto al logos; el placer como objetivo final de la actividad creadora, etc. Talens persigue superar el análisis y la reflexión en favor de una actuación revolucionaria, si hay que guiarse por las declaraciones más o menos implícitas en su libro. Otra cosa es preguntarse si tales intenciones se hacen efectivas y desde qué punto de vista puede responderse a la pregunta afirmativa o negativamente.

El cuerpo fragmentario constituye, pues, el resultado de un programa completo cuidadosamente elaborado. Hay que reconocer el esfuerzo que supone su puesta a punto, ya que significa el intento de incorporar últimas aportaciones del pensamiento. Estos intentos han sido recibidos de mala gana por una crítica acostumbrada a perspectivas tradicionales y disgustada —a veces con razón— por una cierta frivolidad esnobista que pocas veces aban-

dona a los innovadores. No es el caso de J. Talens, que se ha tomado muy en serio la tarea de realizar el esfuerzo de ponerse al día.

Para mí, la actitud básica de *El cuerpo fragmentario* es de alguna manera metafísica, lo que puede escandalizar —y quizá indignar— a su autor, que se inserta en buena medida en el área del materialismo dialéctico. He dicho actitud metafísica en parte porque el programa que desarrolla es a la vez gnoseológico y ontológico; en él subyacen puntos de vista que, con las reservas necesarias, podemos calificar de ontológicos. Ahora bien, no se alarmen los materialistas. Hasta ahora, no ocurre nada. Y menos aún, cuando se expongan los resultados a los que Talens llega, nada metafísicos, en el sentido corriente de la palabra. Es verdad que descubrimos en *El cuerpo fragmentario* actitudes analíticas, como dialécticas, pero Talens inquiere con frecuencia por el ser y el conocer y adopta un estilo del tipo que podríamos denominar metafísico, palabra que, como recuerda Ferrater Mora, no debe ya asustar a nadie. En algunos momentos en Talens —es decir, en *El cuerpo fragmentario*— podría hablarse, siempre con la imprecisión con que en literatura se utilizan tales vocablos, de una "metafísica analítica". Hay en *El cuerpo fragmentario* un deseo de penetrar en el ser que termina conformándose con las apariencias. Se esfuma la unidad, pero permanece el hábito de buscarla. La destrucción del sentido por el descrédito del edificio verbal, la destrucción de la memoria y la intervención del azar no extirpan la apetencia de sentido y de unidad. Una apetencia desmudarla en su deseo; ante el universo pulverizado. Aun en su intuición del sujeto como lugar y de los entes como relaciones, se tantea y se palpa a la busca de una sustancia perdida. Bajo su edificio dialéctico, parece barruntarse en la poesía de Talens el ensimismamiento y la rumia del panteísta sin dios, del monista sin unidad. Algo de lo cual puede advertirse ya en el poema, titulado *Programa,* el segundo del libro, donde, además, se plantea el problema de la comunicabilidad:

tantos estruendos en la noche he deseado interpretar
por inacabables corredores que nadie atraviesa
nadie salvo el chasquido de las antorchas
en el largo silencio del verano

en este largo silencio de verano
donde esbozo respuestas que muy pocos escuchan
porque muy pocos hablan mi lenguaje
un simulacro de meditación
sobre la esencia sobre la existencia
y otras estatuas irreconocibles cuya efigie perdura
tanto esplendor guarida de chacales.

nunca olvidar mi cuerpo
construir pensamiento sobre los excedentes de placer
entre los intersticios de un universo sin ningún espesor
y mi cuerpo es palabras que elaboran exilio
esta materia incomprensible
como alacranes que se desmoronan sobre la pradera desnuda
el murmullo creciente que olvidar mi voz
que yo olvide mi voz
la verdad que me aguarda más acá del espejo
mientras el rojo sol se pone en la gruta desierta
y en los inacabables corredores
los grillos empiezan a cantar

El ser no aparece ni se define. ¿Se le supone oculto? ¿Se trataría de una inercia esencialista o de una incapacidad para dejar de pensar en términos de unidad? El caso de Talens resulta paradójico, porque, por otro lado, lo que afirma explícitamente es lo contrario: la ausencia de sustancia, de atributos; sólo hay superficies, la profundidad es la superficie. Nos constituye la ausencia, en nosotros

el exilio es ya naturaleza
y la pasión no alcanza sólo ruina
nos recompone nos autodestruye
con voluntad de cambio

El cuerpo sería, como el mismo libro, un lugar donde las apariencias intentan recomponer un todo por la contigüidad de sus fragmentos; la intención es recomponer una realidad sobre las ruinas de lo destruido, "nacer sobre una ausencia", como se afirma en el poema que cierra el libro, titulado precisamente *El cuer-*

po fragmentario; tarea difícil, en verdad, dado el grado de fragmentarismo en que todavía la realidad apenas se organiza bajo los efectos de una pulsión última:

las frases se amontonan
este silencio a la deriva
muestra las huellas los espacios en blanco
que nadie pisa
solos los espumeantes bramidos de la interrupción corroen
los pensamientos del jardín imitan tu deseo
según un cierto método surgir
el paisaje me incluye como alienación
la pasión que desborda en mástiles sombríos
borrar el nombre bruma cauces que nada
encauzan

eiaculatio excedens

Aunque, en cuanto a la estructura, la composición del libro me parece irreprochable, por lo que se refiere a lo que podemos llamar la textura (las unidades inferiores), la desintegración a que se somete un material poético procedente en parte de ese surrealismo al uso que inunda todavía la poesía contemporánea, añade una dificultad más a las que representan las intenciones filosóficas aludidas. El fragmentarismo sintáctico origina un discurso entrecortado, sin ilación lógica o narrativa a la que el lector pudiera agarrarse. Los sintagmas *surrealistas* —que aquí se utilizan destructivamente, prefiero creer— y, por otro lado, el ensimismamiento reflexivo propio de la poesía en la que Talens parece haberse iniciado, contribuyen al hermetismo del discurso, tanto como sus elementos culturales. Con frecuencia ocurre que cada sintagma o secuencia de ellos, por separado, difícilmente se unifican con los siguientes, en una sucesión dispar cuyo sentido último se nos escapa, si desconocemos el código, como en *Relato del peregrino:*

saber es enemigo de la espontaneidad
niega el espacio en que nos descompone
esta disolución nos borra nos asume
ruidos el parapeto del afán las alas
y ahora los huecos solo sobre mí

una farola miserable jadea su temblor
un huidizo chisporroteo que a menudo recubre de palabras
cuanto no digo el jarro donde bebo
tras las ventanas de mi cuarto
(cierto que ya los libros su apariencia de vida)
el frío de la madrugada impone su rugosidad
la desnudez que oprime que agoniza
una fogata en medio de la niebla.

Estas y otras dificultades replantean el problema de hasta qué punto el lector se encuentra descalificado para acceder a una poesía *difícil* y hasta dónde el autor debe esforzarse por codificar económicamente la complejidad. Además, en una poesía de la *emoción* lo fragmentario puede quedar galvanizado, en una especie de *no entender entendiendo;* pero la poesía a la que pertenece *El cuerpo fragmentario,* puesto que se fundamenta sobre todo en intelecciones, tanto menos accesibles cuanto mayor resulta su ambición ontológica, encierra el peligro de oscuridad, a menos, como dije, que se conozcan sus claves. Sólo en este caso comprendemos que la primera proposición del libro, "desafiar la cellisca con el torso desnudo", encierra una afirmación del ser; que "el cauce abandonado", en este mismo poema, representa el lenguaje como cementerio de los significados; que en "tantos estruendos en la noche he deseado interpretar / por inacabables corredores que nadie atraviesa", y en el resto del poema, se afirma que la comunicabilidad es una pulsión de tipo sensual, una forma explícita de la sexualidad, como, asimismo, lo que se pretende es desenmascarar un lenguaje que está hecho para enmascarar; que en "donde una piedra instaura su presencia / genera azar el rito de la imagen" se alude al gesto como objeto, determinado en sus apariencias por el azar, como cualquier objeto, introductor de nuevas relaciones; que en *Los dominos del lobo,* cuando se habla de "los peldaños de la locura en el recinto cerrado", los peldaños representan los años por los que se ha accedido a la locura; que en este mismo poema los versos "ojos que se desdoblan en la gruta: / cuando el vuelo insatisfecho de los pájaros / se detiene en las fronteras de la pupila / da paso a lo terrible, / (que no es sino el comienzo de lo hermoso / ...", se invierte una proposición rilkeana, en el sentido de que no es que la belleza conduzca al terror, sino que el

terror conduce a la belleza; que, en *Umbral,* "y otro cuerpo sucede, exigir otro espacio" expresa esta exigencia porque se desemboca en la muerte, adviene otro cuerpo porque todo concluye en ceniza, y por azar, etc.

Por parte de J. Talens y de otros poetas, supone un enriquecimiento haber incorporado a la poesía elementos filosóficos. Se presentía esta posibilidad, ya por los años de la *poesía como arma de combate,* cuando pocos afirmaban que también lo era de conocimiento —en el fondo no es que ambas posibilidades se excluyan, sino que se complementan e, incluso, se exigen—. Ello supone un cambio de actitud en favor de una poesía fácilmente reputable de fría, sobre todo para el lector educado en el *sentimiento.* El reproche no hay que echarlo en saco roto, aunque tampoco parezca concluyente. La poesía es *una* y lo cordial y lo intelectual deberían ser integrados. Pero si a la poesía intelectualista cabe tacharla de fría, se estaba también cansado de cantilenas para emocionar, incluso cuando procedían de poetas honrados. Había algo de grueso en todo aquello, pero no tan desdeñable, como pretenden los divinos contemporáneos. Volviendo a la poesía que me he propuesto analizar, al peligro de frialdad habrá que adjuntar el de ininteligibilidad, por la tentación de suplantar a la filosofía con un lenguaje connotativo, pese a su posible perfección estética. Ahora bien, lo que pretende Talens es justamente sobrecargar la escritura de connotaciones, conviertiendo la *exposición* en *poetización,* es decir, no en pretexto sino en materia necesaria para el poema, el cual sin embargo, se halla al otro lado de lo formulado expresamente. En el fondo se trata del placer de estar diciendo lo que se dice y de la manera como se dice, utilizando unos elementos —entre los que se incluyen las maneras, el *clima*— de alguna manera nuevos en la poesía española de nuestros días. Las precisiones en torno a este *hallarse detrás de lo que se dice,* nos introducirían de lleno en la cuestión de que sea un poema —aunque, en realidad, lo que nos preguntamos en el fondo es más bien qué es un poema bueno, admitido que los caracteres formales atribuidos al lenguaje poético parecen necesarios, pero no suficientes. Sobre las condiciones para que exista el poema ha emitido opiniones sagaces Carlos Bousoño, a quien pertenece la última frase *entrecomillada.*

Con *El cuerpo fragmentario* J. Talens nos ha ofrecido un ensayo muy interesante que es al mismo tiempo una teoría y una práctica. Representa una etapa en la evolución de su obra poética, desde *Una perenne aurora* hasta los poemas todavía inéditos de *Otra escena Profanacion(es),* alguno de los cuales conozco y donde parece que Talens vuelve a una poesía más cálida pero enriquecida por sus aventuras intelectuales; más que de poesía experimental se trataría de una poesía de la experiencia, de una experiencia integradora.

En *El cuerpo fragmentario,* el análisis, la dialéctica y la subversión nunca hacen desaparecer del todo la vieja actitud meditativa de Talens, al que se sorprende siempre en el instante de captar una última desintegración, en el momento de quedarse helado meditando. Con este libro accede a una ignorancia que ya no es la de partida, sino la de vuelta. Pertrechado con esta ignorancia, se aplicará ahora a sus nuevos poemas.

En cuanto al optimismo al que nos referimos en el subtitulo, se trata de la voluntad de desalienarse por la transformación social e individual de la vida cotidiana. Talens hace gala de un temperamento animoso, aunque en su libro ignoramos si ello responde más bien a una decisión programática, porque la verdad es que esta poesía mantiene una raíz todavía muy hundida en el nihilismo contemporáneo. Habla del *placer* –que se presenta como el gran descubrimiento del momento–, pero no nos comunica sensación placentera. Más bien elegíaca, deprimente. Se propone la transformación de la realidad, mientras es consciente al mismo tiempo de la imposibilidad del conocimiento, e incluso de la insignificancia de la vida, si se la contempla a gran escala.

César Simón. "El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes". Imprime Editions du C.E.R.S. Université Paul Valéry. Montpellier Cedex. 1981

La escritura en "Proximidad del silencio".

(...) Como el fetichista que anda a la búsqueda de las huellas y aromas que los cuerpos dejaron tras de sí en su incruenta batalla amorosa, igualmente el poeta intenta atrapar, por la vía simbólica, ese *exceso de realidad deseante* que lo ha conmovido. (...)

(...) El deseo, si bien escinde y acaba mermando el narcisismo primario del poeta –cuerpo despedazado de lo real frente a la *Gestalt* unificadora– también puede, al negativizar la imagen que tiene de sí, llegar a ser fuente de conocimiento. No es por azar, pues, que el autor haga presidir este libro por una cita shakesperiana –y, recordémoslo, toda cita es apropiación de un discurso ajeno para reafirmar la verdad del propio – en la que se desafía al Tiempo como único hacedor de los cambios en el sujeto. Frente a la imperiosa y altiva voluntad de conocer a Shakespeare Talens, el lento desgranarse metálico de los relojes tan sólo puede marcar los avatares de un simple envejecimiento biográfico. Antes de lamentarse por el esplendor de los paraísos perdidos en pretérita (y sublimada) juventud –tarea de mucho postcernudiano cuya tosca imitación del modelo original no se beneficia de su implacable lucidez– debe plantearse la necesidad de *afirmar* desde las cenizas que tras de sí dejó el hundimiento del viejo edificio romántico, aquél que fundamentaba sus mecanismos persuasores en un *yo* enunciativo sin fisuras a través del cual poder creerse sus propias lágrimas. (...)

(...) El paisaje tan sólo puede ser habitado (significado) por la mirada ciega que semeja contemplarlo; los pájaros, erizos y flores, liberados del sentimiento de finitud temporal, revelan tanto la irrupción de una muerte siempre acechante como el vacío esencial –el desconocimiento de sí– del yo que a ellos se enfrenta, pretendiendo desentrañar el sinsentido de una existencia así abocada a la disolución. La libertad únicamente puede iluminar los rostros durante el sueño, en la pérdida momentánea de la conciencia.

Juan Miguel Company. "Del amor y sus ficciones". Prólogo a "Proximidad del silencio". pp. 12-16.

III. DEL DISCURSO AMOROSO

La función erótica en "Víspera de la destrucción".

En un primer nivel fundamental la clave erótica se sitúa como elemento para superar la destrucción sobre la base del abandono. El eje temático de la muerte y el del amor se corresponden, en cuanto ausencia del amor / presencia implícita de la muerte: "*Alrededor del mundo, / silencioso paisaje / de tristeza, se alza / sin amor... Sólo el hombre / y sus dos realidades: / la soledad, la muerte*" ("Meditación del solitario").

El amor, pues, tiene en "Víspera de la destrucción" un primer orden de significación: como posibilidad, opuesta a la muerte, de llegar a un estado de naturaleza libre, identificada en la movilidad del ser y, por lo tanto, en contradicción con el estado de relativa eternidad que producía la vivencia del no-tiempo. De ahí que en la primera parte de "Meditación del solitario" se diga: "*(Quien no ama, no avanza. Permanece sin nombre)*".

Sin embargo, en este nivel primero, es necesario resaltar que el eje temático del amor se contempla solamente como posibilidad sin más, es decir, en cuanto realidad no actualizada, en cuanto deseo. Pero en un segundo nivel, que sería el de su presencia actualizada. Introducido dentro de las coordenadas del tiempo cursivo, no sólo es la ausencia del amor lo que participa del eje temático de la muerte, sino su propia realización.

Es este último apartado el que comprende los poemas "Sucesión temporal I", "Ruinas del monasterio", "Sucesión temporal II", "En el rojo crepúsculo". En todos ellos la clave dominante es la misma: la derrota del amor como consecuencia del paso del tiempo y de la muerte. Detengámonos sólo en dos: "En el rojo crepúsculo" y "Sucesión temporal I".

El primero de los poemas elegidos presenta la enunciación de un espacio real: un viejo monasterio en el campo. En las seis primeras estrofas se busca la comparecencia de una serie de elementos que produzcan una cierta sensación de eternidad:

a) *Sin conocerse inmerso el caminante*
posa su aliento delicadamente
sobre el paisaje. Le respira. El rojo
crepúsculo recorta,

contra su espalda la lejana torre
del monasterio. *Con la voz de siglos*
b) por el aire se elevan, como el humo,
el apacible acento de los cantos litúrgicos,
el murmullo de la oración. Y un cierto
sabor a incienso *mezcla*
su sobriedad con las flores silvestres

Este fragmento, perteneciente a la tercera estrofa, evidencia los siguientes puntos:

A) La comunicación efectiva, que hemos estudiado en el apartado (a), entre el hombre y el mundo, por cuanto ambos participan de la presencia del no-tiempo.

B) Como consecuencia de lo anterior, los límites entre pasado-presente se borran, siendo todo un continuo presente ("mezcla / su sobriedad con las flores silvestres"). La alusión al pasado no resulta, desde esta perspectiva, dolorosa, puesto que 1) su presencia aún participa del momento actual 2) participando del momento actual, es posible la comunicación con el mundo ajeno ("Le respira"). Pero, utilizados como contrapunto aparecen en todo el poema elementos de distorsión, de ruptura con la pretendida eternidad: "Es estrecho el camino y más estrecha/ la voluntad del hombre que camina"; "la soledad divina / de ser siervos de Dios entre los hombres", es decir, de vincularse a la vez a un Absoluto fuera del tiempo y ser consciencia histórica definidora del hombre. La séptima estrofa introduce la ruptura definitiva:

Más adelante un árbol se encarama
sobre la superficie del estanque.
En la corteza algunos
nombres escritos permanecen.
Siempre. Amor. Corazón. Tuyo. Nosotros.
Roza la ingenuidad y un verde musgo
se le desprende entre las manos.

Por el efecto de este choque vuelve a aparecer el eje temático de la muerte: "*Retrocede el hombre y se diluye su horizonte / memoria de la esterilidad*".

La función erótica en "Una perenne aurora".

Hemos visto que en "Víspera de la destrucción" el amor, en el primer nivel de posibilidad (a) se oponía a los otros dos ejes temáticos dominantes, abandono y muerte, mientras que en el estado de actualización (b) se igualaba con ellos. Esta estructura sigue teniendo validez aplicada al análisis de "Una perenne aurora", aunque se contemple ahora una ampliación en los ejes temáticos.

El primer apartado (a) se concreta aquí en los poemas que abren y cierran el libro y que le dan una estructura dialéctica. Así, en "Mundo al amanecer", junto con la síntesis de contrarios que apuntábamos antes, se plantea la propuesta del amor como sobrevivencia: "*Pero escucho decir amor, y acepto que la muerte / desaparezca al fin*". También en "Nacido por el mundo que amo" la propuesta tiene el mismo valor: "*Busca / culminación, espacio / donde romper la dura / cáscara de las cosas*", "*sabe ahondar, impréguate*", "*No es la tristeza. Escucha / cómo el amor transcurre*", "*Un viento cruza / jubiloso, una aurora / perenne, en la penumbra*".

Frente a esta posibilidad se levanta el nivel (b) que abarca el resto de poemas que ocupa el libro. Pero si este último punto se unía antes siempre a la idea de fracaso, en esta oportunidad el eje temático se amplía por la aparición de un nuevo elemento que podríamos denominar "personaje-mito" (dentro del sobre-espacio mítico) y que posee una clara ambivalencia dolor/goce.

Evidentemente del segundo elemento del binomio se deduce la ampliación del contenido significativo del nivel (b), pues la realización amorosa contemplada desde el presente hacia atrás no supone únicamente la frustración de una experiencia, sino su continuidad ficticia a través del personaje-mito que es capaz de originar goce. Asistimos pues a una prolongación de la doble posibilidad del tiempo eterno-presente como productor de un estadio gratificante (en "Víspera..." asociado con la eternidad del mundo), pero, a la vez, desde la consciencia de lo ficticio, como causa de abandono. Tomemos como ejemplo de este útlimo punto dos poemas: "Nocturno de las golondrinas" y "La del alba sería". En "Nocturno de las golondrinas" se presentan los siguientes elementos:

1) Presencia del no-tiempo asociado con la muerte: "*El tiempo o el azufre, / la serena quietud del aire mórbido*".

2) Amor como realización en el pasado: "*Quedó el jardín cerrado, y era dulce tu piel*", "*Entre mirtos / tembló la piedra un día, como quien se somete*", "*ave que no eres ya, sino un bulto uniforme*".

3) Presencia del personaje-mito desplazado de su espacio real y asociado con la muerte: "*Pero aquí estás. Contémplate, que advienes / como en un sueño a la ceniza absorta*", "*tus ojos, erizados de inmensidad, perviven / aún*", "*No hay regreso, lo sabes / pero tú permaneces, / tibia alucinación de un mediodía al que la luz corroe*".

4) Espacio del abandono: "*y al fondo de ti, mi soledad sin nombre*", "*Sólo el balcón y un nido abandonado*".

Veamos ahora el poema "La del alba sería":

1) Presencia del no-tiempo y del personaje-mito asociado con la clave de supervivencia: "*Ven, ven. Tus ojos brillan. / Bajo la abrumadora sombra de los parques / beso un cuerpo dormido*", "*dulce cuerpo desnudo / sobre el que desemboco / como en la mar... Mar total que es un nombre / un nombre perseguido sobre un labio*".

2) Amor como realización en el pasado: "*(todo acaba, amor mío) como la lluvia, sobre tu soledad*".

3) Espacio del abandono: "*El aire gime y tiembla como azulada llama / de un antiguo quinqué*", "*humo del abandono*", "*cuchillo helado*", "*quemazón hiriente de los focos*", etc.

Como consecuencia, si comparamos los dos poemas, podemos establecer las oposiciones siguientes:

1) no-tiempo con valor negativo frente a no-tiempo con valor positivo.

2) presencia del personaje-mito con valor positivo frente a presencia del personaje-mito con valor negativo.

En definitiva de esto se concluye la ambigüedad que antes señalábamos: el tiempo cursivo (donde se introduce el amor como

realización) produce, desde la base de su poder destructor, la ficción de un personaje-mito que, imbricado en el tiempo absoluto, crea ahora la doble posibilidad dolor/goce.

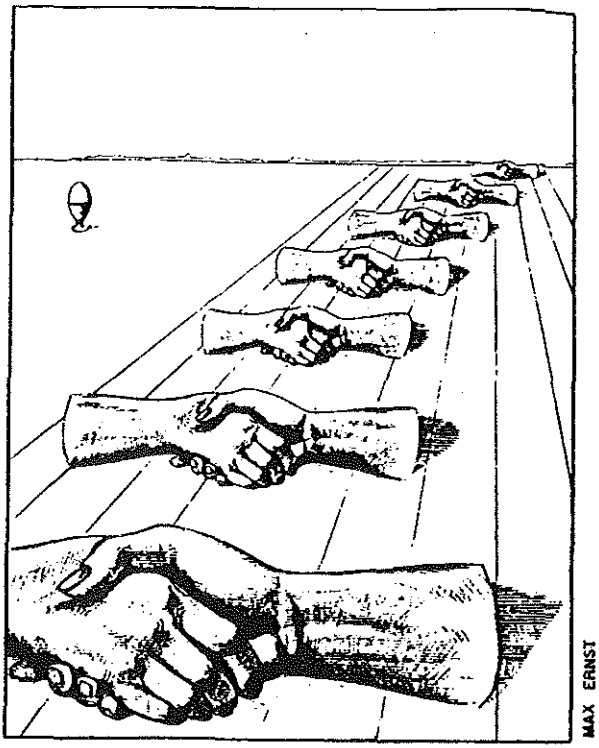
Miguel Mas / Juan Luis Ramos. Apéndice a "El vuelo excede el ala". 2ª ed. pp. 248-250.

El otro.

(...) El lenguaje es testimonio de una insistencia en el deseo, de una voluntad de permanecer, aunque esté condenada a *la opacidad inerte de las lápidas.*

Del registro imaginario al simbólico por mediación de la palabra; de los laberintos inventados por el sujeto a imagen de su deseo a los que el amor mismo crea. Surge así una nueva conciencia del otro en la relación amorosa, entendida como esa alteridad que escinde y nos deniega, pero que, en definitiva, abre las puertas del conocimiento. Tal es la curva dialéctica trazada por *Proximidad del silencio,* estrechamente vinculada a la que se expresara en *El cuerpo fragmentario* (1977) donde un sujeto históricamente constituido accedía a la plena conciencia del mundo transitando los caminos del deseo: *Es el otro quien habla, su oquedad quien te mira, quien te deshace allí donde el conjuro de la pasión te dio nombre y te hizo (La ley de la palabra).* Los poemas que expresan esta desgarradora lucidez del sujeto con los más concluyentes del libro y sus títulos –tomados de canciones rock– tienen carácter de aforismo sentencioso: *Todo nuevo refugio es una antigua trampa y cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder.* En el primero resuenan aún los ecos –como un sollozo contenido– de la infancia perdida, ese *mar de Sacratif, ya pura sombra tan atroz, tan dulce, tiempo en el que los espejos aún podían mentir sobre la ilusoria unidad de nuestras identificaciones primarias.* En el segundo, cerrando el libro como un aldabonazo, las palabras ya únicamente delimitan el contorno físico del silencio, el recuerdo y la espera.

Juan Miguel Company. "Del amor y sus ficciones". Prólogo a "Proximidad del silencio".



(RE)INCIDENCIAS Y ACOTACIONES
(Entrevista con Jenaro Talens)

por **Juan M. Company**

Las páginas que siguen son el resultado de una larga conversación, recogida en magnetófono, y transcrita por mí en torno a 10 puntos que me parecen, en cierto modo, los que más claramente pueden articular los problemas que en ella surgieron.

Al no haber preguntas y respuestas en sentido estricto, he creido preferible limitar mi presencia a la de simple organizador de un discurso que, como corresponde a una charla ajena a las formalidades de la entrevista, fue más sanamente caótica, menos lineal, con vueltas y avances sobre puntos concretos según los temas iban surgiendo un poco al azar. Las hipotéticas (y no formuladas) preguntas que articulan este largo diálogo con interlocutor mudo serían aproximadamente las siguientes:

1. ¿Qué autores consideras que han influído más decisivamente en tu formación literaria? Con otras palabras, ¿en qué tradición poética te parece que se inserta tu obra?

2. Tu intensa dedicación a la crítica y a la teoría literaria, ¿ha beneficiado o perjudicado tu labor poética?

3. En diversas coasiones has negado que tu poesía pueda ser calificada de "metapoética", en contra de la opinión de la mayoría de los críticos. ¿Qué opinas del análisis que Carlos Bousoño hace de la metapoesía de Guillermo Carnero? ¿No crees que en gran medida es también aplicable a tu propia obra?

4. ¿Qué diferencias fundamentales encuentras entre "El vuelo excede el ala" y tu obra posterior, especialmente entre aquél y "El cuerpo fragmentario"?

5. ¿De qué modo se traduce en tu escritura el pensamiento crítico que deriva del materialismo dialéctico?

6. La noción de "sujeto" (sujeto histórico, sujeto poético) es una de las claves de tu poesía. La idea de que el sujeto se construye continuamente a la vez que construye su mundo, lleva de manera directa al fragmentarismo. ¿Cómo has vinculado el fragmentarismo con una práctica poética de carácter eminentemente crítico?

7. ¿Cuáles son a tu juicio las características fundamentales de la última poesía española, de la escrita por autores nacidos con posterioridad a 1940? ¿Suponen tales poetas una ruptura respecto de las anteriores generaciones de posguerra?

8. ¿Cómo ves el actual panorama de la crítica poética en España? ¿No crees que hay una excesiva desconexión entre los teóricos como tú y los autores de reseñas sobre libros recientes?

9. ¿No crees que existe en tu generación todo un grupo de poetas-profesores (Carnero, Siles, Jorge Urrutia, tú mismo) en cuya poesía influye negativamente la dedicación universitaria? Ocurre con frecuencia que es más interesante lo que esos autores dicen sobre la poesía o sobre su poesía que los poemas que escriben.

10. Cuando se habla de poesía andaluza (algunos críticos lo hacen con frecuencia), casi nunca se cita tu nombre. ¿Crees que

existe una poesía andaluza con caracteres específicos? ¿Te encuentras tú más próximo a una hipotética "escuela valenciana"?

1. La cuestión tiene dos partes no necesariamente relacionadas. Qué he leido y qué he preferido entre lo leido es una cosa y en qué tradición poética me considero inmerso es otra. Respecto a lo primero no he sido nunca muy monocorde. Desde pequeño me gustó leer, y no hacía distingos ni de época ni de género. Quizá lo que menos me atrajo en un principio fue precisamente la poesía, mucho la novela, y, sobre todo, el teatro y el cine. Como empecé a estudiar idiomas a los diez u once años tuve pronto acceso a otras literaturas, francesa, inglesa y norteamericana, principalmente. Lo que sí quizá pueda resultar curioso es que, salvo Salgari, Tarzán y un par de libros de Verne y Mayne Reid, lo que se entiende como lecturas de infancia y adolescencia no lo fueron para mí hasta mucho más tarde, cuando más que recuperar la infancia, como ahora se dice, lo que tal vez intentaba era construirme la que nunca tuve. Realmente leer a los once o doce años a Cervantes, Quevedo, Espronceda, Victor Hugo o Goethe y sentirme a gusto es algo que ahora me resulta incomprensible, aunque yo no lo viviera entonces como tal. Claro que el contacto con los clásicos (también leí a los trágicos griegos entonces y traduje en verso –horrible supongo– algunos fragmentos de *La légende des siècles*) me inmunizó pronto contra los grandes descubrimientos y las novedades demasiado aparatosas. Algo de positivo había de tener. Puede decirse que hasta los veinte años más o menos mi memoria se componía de fragmentos de textos no de fragmentos de vida. En ese sentido nunca me introduje, al menos conscientemente, en tradición alguna porque siempre me sentí un poco como ciudadano de ninguna parte y no me preocupó mucho *territorializarme*. Supongo que si alguien se lo propusiera y lo considerara importante –yo no creo que lo sea– encontraría raíces claras. Para mí son tantas y tan dispersas que no sé. ¿Cómo hacer unitario un conglomerado que incluye los presocráticos y *El Coyote*, Lao-Tsé y *El hijo de Robín de los Bosques*, Eddie Cochran y Palestrina, Cervantes y *La crítica del programa de Gotha*? Demasiado complicado. Prefiero asumir el caos tal como lo vivo. No

me gustan las filiaciones demasiado evidentes, y cuando las descubro procuro cortarlas de raíz.

2. No lo creo. Yo no me considero un crítico ni un teórico. No tengo un sistema, ni pretendo tenerlo. Sólo he escrito acerca de los problemas que mis propios poemas me planteaban. Si se enfrentara la cuestión desde esa perspectiva, se vería que en todos mis libros de ensayo sólo hablo de temas que cambiaban o avanzaban al hilo de mi trabajo poético. No creo, por tanto, que pueda hablarse de beneficio o de perjuicio en mi caso. Si mis poemas no me fueran problemáticos, aparte de que no valdría la pena escribirlos, tampoco habría crítica ni teoría, que son, respecto a ellos, un mero apéndice (siempre los he escrito después), aunque por razones de política editorial hayan tenido más difusión y parezcan ser lo más importante.

3. No sé de casi nadie que haya dicho casi nada de mí, y menos que me haya calificado de metapoeta. Pero efectivamente si alguien lo ha dicho no estoy de acuerdo. En primer lugar por la vaciedad de esa noción tan de moda hoy llamada *metaliteratura* o *metapoesía*. En segundo porque creo que los planteamientos que mueven mi trabajo no coinciden con los que mueven el trabajo de la mayoría de los calificados así. La noción de metapoesía, (que hoy ha vuelto a poner en circulación el ensayo de Carlos Bousoño sobre la obra de Carnero, pero que viene rondando, que yo sepa, aunque con un sentido menos delimitado, desde Matthew Arnold), es ambigua y, sobre todo equívoca y proviene, quizá, de esa tendencia a trasladar metafóricamente conceptos de la lingüística al campo de la literatura, en este caso el de metalenguaje, también equívoco donde los haya. Discutir esta cuestión excede los límites de una conversación y, por otra parte, ya lo he hecho en otro lugar, en un ensayo titulado *Práctica crítica y reflexión metapoética* que leí en la Universidad de Groningen en mayo de 1979 y que ha publicado en un volumen la misma Universidad. (Algunos de sus puntos están recogidos en el prólogo que he escrito para la poesía completa de Martínez Sarrión). Pero para no irme por la tangente. aunque pueda resultar esquemático, diría que pensar

que la metapoesía se define por hablar de ella misma supone olvidar que ninguna poesía ha hecho nunca otra cosa. No se hacen poemas de *amor* sino poemas sobre palabras que *parecen representarlo* y que sólo remiten a una realidad no real, sino elaborada por la tradición cultural, y por tanto literaria ella misma. Lo real es siempre indecible. Toda literatura es metaliteratura por definición. Una cuestión es que haya literatura (o metaliteratura), poesía (o metapoesía) que no incluyan como enunciado explícito su propia problemática discursiva y otra que dicha problemática esté ausente. ¿Quién ha dicho que lo importante es el enunciado y no la enunciación, lo que se cree decir y no lo que realmente se dice, el lugar desde donde se dice? El lugar desde donde se habla define lo hablado, y no al revés. Por otra parte, y esto se refiere a la segunda razón a que aludía antes, los que han venido siendo definidos como metapoetas se interesan por trabajar sobre significados; a mí me interesa hacerlo sobre propuestas de sentido, que no es lo mismo. El sentido no precisa de los significados; éstos pueden, incluso, no existir, como en la música, que al no utilizar elementos semánticos, no significa nada, pero permite producir sentido. Por eso tiendo cada vez más hacia lo fragmentario, que está en las antípodas de la estructura férrea y cerrada, de la lógica estricta del otro tipo de planteamiento. Digamos que, equivocado o no, con resultados positivos o no, me muevo en un espacio y con un horizonte diferentes.

4. Es difícil hablar de lo que he escrito como si fuera algo ajeno. Estoy demasiado implicado para saber con certeza donde acaba lo que realmente veo y donde empieza lo que, consciente o inconscientemente, estoy deseando ver. De todas formas, analizando las cosas con la perspectiva del tiempo transcurrido (ya que *El vuelo...* lo terminé en 1973, *El cuerpo fragmentario* en 1975 y estoy ahora tan lejos del uno como del otro) yo percibiría una cierta diferenciación entre ambos libros, cualitativamente hablando, considerándolos a ambos como espacios hasta cierto punto semejantes y que deben ser comparados como textos con una entidad similar. Cuando empecé a escribir *El cuerpo* (que aún no se llamaba así sino *Eros ludens*) en octubre de 1973, la idea inicial

era incluirlo en *El vuelo* como apartado sexto, una especie de prolongación/ reescritura de *Taller*. Pero luego fue creciendo de manera diferente a la prevista y adquiriendo una entidad propia; digamos que los poemas se me imponían y me obligaban a ir en una dirección determinada. Al final acabó siendo un libro independiente de la misma estructura y complejidad que *El vuelo*. Incluso posee la misma distribución en partes, algo de lo que nunca tuve conciencia y que he descubierto mucho después, cuando ambos libros estaban ya editados y en la calle, y a la hora de intentar explicar, a alguien que me lo preguntó, la posible relación entre *El espacio del poema* y *Cómo dónde por qué* como textos iniciales de *El vuelo* y *El cuerpo* respectivamente. No sé la explicación que di en ese momento pero la verdad es que no me di cuenta hasta entonces de que efectivamente tenían que ver entre sí. Los textos acaban siempre construyéndose su propia lógica y su propio sentido.

En *El vuelo*, que recogía la totalidad de mi trabajo hasta entonces, subyace una preocupación fundamental: mostrar el salto cualitativo o cambio radical de perspectiva existente entre *Taller* y los libros iniciales (escritos todos ellos entre los 16 y los 22 años, cuando la conciencia de lo que se hace es casi inexistente, o muy primaria). Es algo que en *El vuelo* se articulaba, de algun modo, en lo que me parece un punto de inflexión importante en mi poesía, *Ritual para un artificio*, libro del que parte, de una manera u otra, todo mi trabajo posterior. A pesar de que en determinados puntos exista en ese libro cierta ingenuidad adolescente, no creo que lo que he hecho después hubiera sido posible sin *Ritual*. Esa preocupación por mostrar el proceso como tal, era, de todos modos uno sólo de los aspectos; precisamente si *El espacio del poema* estaba escrito en dos columnas y la de la derecha –más breve– no coartaba la lectura de la de la izquierda, era un poco para señalar, desde un texto que servía casi de prólogo, cómo había que leer el libro, o mejor, la doble posibilidad o triple de leerlo, como tales poemas, como una meditación sobre su proceso de escritura y como ambas cosas implicándose mutuamente. Lo que ocurre es que hubo, quizá, en *Taller* sobre todo, una explicitación del asunto que hoy me parece superior a la prevista. No creo, sin embargo, que pueda hablarse de un discurso abstracto ni de un metalenguaje. En absoluto. En el fondo, como se sue-

le decir, todos mis poemas, incluidos los de *Taller*, son poemas de amor, no tratados de teoría en verso, que por otra parte me aburren soberanamente aunque no tengan ningún sentido. A partir de *Taller*, es decir, cuando empecé *El cuerpo*, el tener un mayor dominio sobre mi instrumental de trabajo me llevó a una escritura bastante distinta. Si antes el resultado poemático incluía la mostración de su propio andamio, ahora el poema quedaba más desnudo, más conscientemente empobrecido. Creo que esto es lo que marca –o al menos así lo veo yo–, la diferencia cualitativa entre ambos libros. Esa búsqueda de la desnudez, de la ignorancia liberadora es por otra parte el motor que subyace, quizá con un carácter más radicalizado en mis libros posteriores, *Otra escena, Profanación(es)* y, sobre todo, *Proximidad del silencio* en el que trabajo en la actualidad.

5. Cuando estaba escribiendo *El vuelo...* allá por el verano de 1972 (y digo *El vuelo...* y no *Taller* porque este último ya surgió concebido como parte de un todo), leí un texto creo que de Guyotat, no, de Henric, a propósito de *Archées*, en la revista *Promesse*, en el que se decía que su obra era materialista porque se basaba en la "materialidad" de la escritura.

Me pareció una postura un tanto idealista e ingenua. Yo siempre tuve bastante claro, cuando escribía *El vuelo...*, que una cosa era la materialidad de la escritura y otra la *postura* desde la cual el escritor trabaja dicha materialidad; que se podía trabajar sobre el poema de manera materialista o de manera idealista. El hecho de trabajar sobre la materialidad del poema no necesariamente tenía que implicar una postura materialista. Esa postura –que era la que yo pretendía asumir– vendría dada por otra serie de cuestiones, además de por la meditación sobre el poema y su proceso de escritura. Lo que descubrí en *El cuerpo...* era que, hablara de lo que hablara, intentara ser objetivo o subjetivo, lo que nunca podía olvidar es que la voz que decía *él* o *yo* o *tú* era siempre un *yo*. Donde estaba realmente el problema de la intervención, de la manipulación significante cara al lector no era tanto en el enunciado como en el hecho de la enunciación. No se trataba de ha-

blar *de mí,* pero al mismo tiempo tomé conciencia de que era imposible hacerlo *desde fuera de mí.* Lo importante, pues, era no meditar sobre el poema sino sobre la relación que el poema establece con un lector real; no tanto el poema como el análisis de la manipulación que a través del poema se hace del hombre. Dejé de pensar en términos de mensaje para hacerlo en términos de textualidad. Me interesaba más esa relación que la materialidad como tal. Lo que ocurre es que dicha relación se establecía en *El vuelo...* a niveles de enunciado. Por eso hay tantas alusiones explícitas –temáticas y conceptuales– a cosas que a mí me preocupaban y que quizá resulten hoy demasiado evidentes: las referencias a Nietzsche, los presocráticos, la poesía como simulacro, el yo como ficción... Referencias que están *dichas,* mientras que en *El cuerpo...* y, sobre todo, en mi trabajo posterior funcionan de modo implícito. De ahí que *El vuelo...* tenga una estructura mucho más lógica y discursiva. En los otros libros el sujeto de la enunciación, la voz que se va constituyendo mientras habla es quien realmente estructura el libro, quien le otorga un orden, y no la lógica discursiva del enunciado, por eso todo funciona de modo fragmentario, porque interesan más los huecos que quedan entre los fragmentos que la utópica y *construida* unidad de ese discurso.

6. Me parece que la única forma materialista de plantear la problemática del sujeto poemático es hacerlo en términos de espacio en proceso de constitución/transformación constante. Por el contrario, *cerrar* ese espacio en torno a una especie de sujeto único (la persona cívica, pongo por caso) es transformar el sujeto (histórico) en ideológico, porque es falso. La idea de sujeto concebido como un espacio en el que se desarrolla la escena venía del concepto de cuerpo de Nietzsche –al que ya aludí en el texto inicial de *El vuelo...*–: un lugar cambiante que, como ha dicho Klossowski, es un cuerpo procesual o un proceso corporal más que un cuerpo fijado como tal. Si yo hablo de un *cuerpo fragmentario* y no de un *cuerpo fragmentado,* no es tanto para separarme de Lacan –no hay ningún juego terminológico– como para intentar hacer una distinción entre lo que podía ser un discurso (un cuerpo) que está hecho de fragmentos porque ha llegado al punto lí-

mite de su estructura y se descompone un poco por la acción de su propia muerte, digamos, y la existencia de un cuerpo que posee una estructura fragmentaria porque niega de entrada la posibilidad de la estructura cerrada. Este es un concepto que desarrollé en mi libro sobre Espronceda (*El texto plural*) cuando establecía la oposición entre el texto fragmentado, culminación de un proceso histórico ya en descomposición y otro tipo de fragmentarismo cuyo punto de partida sería el de la imposibilidad misma de constituirse como globalidad y que asumiría como centro el hecho de no tener nunca un centro.

7. No lo sé, porque no creo que pueda hablarse de última poesía española como bloque. No creo en grupos y generacions sino como fórmula publicitaria o de taxonomía academicista. Decir que ahora se medita sobre el hecho de escribir, o sobre la incomunicación, es olvidar que, como tema, si se me apura, ya está en la famosa disputa entre griegos y romanos que abre el *Libro de Buen Amor*. Que hay más preocupación por la precisión del lenguaje, ¿y no la había en Blas de Otero o Gil de Biedma o Valente, por citar sólo tres casos recientes? Por supuesto que cada época produce su propio punto de vista desde el que mirar y hablar sobre lo que se ve y eso transforma la mirada y lo mirado, y en consecuencia, el poema. Pero es un tema muy complejo para resolverlo en unas líneas. Desde luego, eso de que después de 1965 hay una ruptura y una novedad, dicho así, supone una simplificación y bastante menosprecio por lo que vino antes. Menosprecio que a veces no es sino una variante de la ignorancia.

8. No creo que exista realmente crítica en España, salvo muy escasas excepciones. Hay razones técnicas. Es difícil ser riguroso en el poco espacio que la prensa periódica, los suplementos y las revistas conceden al crítico y muchas veces se está necesariamente abocado a la simplificación y a la abstracción. Pero la razón fundamental es de otra índole. Parece un mal endémico de nuestra cultura el que no se sepa distinguir entre enunciado, enunciación y persona física. Casi nunca se habla de textos sino de autores y casi siempre al margen de su función de autores. La obra de al-

guien gusta o no gusta porque quien la firma es un pedante o un imbécil, o se acuesta con la mujer de un amigo suyo o es homosexual. Es patético. Existe la alternancia del elogio y el insulto y pocas veces se da el análisis. Las discrepancias parecen tener que resolverse no por enfrentamiento de discursos sino de cráneos, a cornada limpia. Por otra parte la crítica es como la publicidad: habla de lo que no vende para vender algo de lo que no habla. Más que sobre (o a partir de) algún texto se escribe a favor o contra alguien. Por eso la teoría está tan mal vista. Es difícil construirla sobre el chismorreo.

9. No creo en la existencia de los poetas-profesores, como no creo en la de poetas-oficinistas ni en la de poetas-hijos-de-papá. Sí creo en la necesidad de diferenciar entre el trabajo *comestible*, por llamarlo así, y el trabajo de escritura. Sus reglas y sus objetivos son diferentes. Lo que el escritor necesita es tiempo para escribir, y cada uno se lo busca como puede. Para mí, personalmente, que siempre quise dedicarme a escribir pero que llegué a convertirme en profesor casi por azar (un azar al que le estoy muy agradecido, por cierto) sería más opresivo estar ocho horas diarias en un Banco que dar clases de literatura, teoría literaria o cine, que es lo que hago. A mí lo que me gustaría realmente es no hacer nada, pero de utopías no se sobrevive. Y a partir de ahí intento ser un profesional responsable y obtener placer incluso de lo que es una obligación. No puedo hablar por boca de las otras personas que citas en tu pregunta, pero en mi caso haber publicado una decena de libros de ensayo o de teoría ha sido una manera de reflexionar por escrito sobre temas que de un modo u otro me preocupaban como escritor, buscando armonizar en lo posible la esquizofrenia que implica vivir a la vez en dos mundos tan difefrentes como es el del trabajo (sea éste el que sea) y el de la escritura. Se puede seguir muy bien el sentido de mi trabajo ensayístico si se va viendo paralelamente lo que ocurre en la poesía que escribía por esas fechas. La poesía ha sido siempre el motor principal y quien ha marcado las pautas. Por eso no me he hecho historiador de la literatura sino que he buscado en casos concretos de la historia literaria (española o no) analizar problemas teóricos determinados: la posibilidad o no de una escritura autobiográfica, la

función simbólica de la estructura del libro como totalidad, la relación trabajo literario y práctica política, etc. O incluso la noción de escritura como reescritura, como traducción.

El desprecio casi patológico que existe en nuestra cultura por el escritor que profesionalmente se dedica a la enseñanza es algo que nunca he entendido muy bien. Nadie se extraña de que Richard Burton pueda dictar un curso en Oxford sobre Shakespeare ni de que Laurence Olivier pueda justificar con argumentos de teoría prosódica o métrica porqué acentúa aquí y no allá tal o cual verso de *Othello*. El arte no sólo no está negado con el conocimiento sino que dudo mucho que un ignorante pueda ser buen artista. Lo de la intuición casi angélica es una estupidez. Fray Luis, Torres Villarroel, Jorge Guillén, T.S. Eliot, Cernuda fueron profesores Cervantes no lo fue, pero tampoco lo era Argensola. La historia de la literatura está repleta de mediocres que no necesitaron ser enseñantes para justificar su mediocridad. Y desde luego si en la obra de los que se da en llamar poetas-profesores la teoría es mejor que la práctica, será culpa del poeta, no del profesor.

10. No se me cita por diversas razones. Cuando empezaron a prepararse antologías por ciudades, la de Cádiz no me incluyó porque consideraban con justicia que mi nacimiento en Tarifa fue un accidente, y la de Granada tampoco porque había nacido en otra provincia. Absurdo, pero así fue. Por lo demás mi apellido valenciano y el hecho de residir en Valencia hace que muchos ni siquiera sepan que soy andaluz. Habida cuenta de lo minoritario de mi difusión ya el hecho de que en Andalucía sepan que existo me parece casi un milagro. De cualquier forma no creo estar muy cerca de lo que se hace en Andalucía ahora, aunque me gusten muchos de los poetas andaluces más jóvenes. Tampoco creo que haya una escuela valenciana. Compartir un espacio geográfico, o incluso cotidiano, no implica estar en el mismo *lugar*.

JENARO TALENS: UN MODULO PARA HACER POESIA

Luisa Capecchi

Por lo general, Andalucía y el Levante nos han ofrecido ejemplos riquísimos, no sólo dentro de la poesía, de gracia y de sensualidad, tocando a veces, como es el caso de la escuela pictórica de Sevilla, una amenazante morbosidad, tras las profundas zonas oscuras de donde emerge la imagen. Sin contar la tortuosa fantasía que se proyecta en la operación simbólica de Góngora, podemos pasar a la exquisita luminosidad de Juan Ramón Jiménez, cuyo sol puede llegar a ser un "perro de luz", a la depurada, aunque dolorosamente apasionada, palabra de Antonio Machado, al lirismo, airado y terrenal, de Lorca, sangrante de pechos lunares de Miguel Hernández. En la vertiente levantina, por no ir demasiado lejos, un Juan Gil-Albert nos proporciona la "glauca pupila" de los dioses mediterráneos y, hasta entre las generaciones más jóvenes, un Guillermo Carnero, a pesar de su limpia abstracción, no escapa de la olímpica blancura que vientos tan próximos perfilan desde Grecia.

Es éste, rápida y parcialmente, el humus extraccional y luego vivencial de Jenaro Talens, el poeta que borra toda magia, toda sensualidad, para perseguir con el solo intelecto el dolor aniquilado de la existencia. Pero lo que parece interesarle efectivamente no es tanto ese segundo término como la materia con la cual aquél (u otro elemento) viene expresado. Desde el comienzo resulta clara la voluntad de establecer, si no nuevos registros temáticos, por lo menos nuevos cauces expresivos que permitan, a la vez, una ruptura con la versificación anterior y un buceo dentro de la sola importancia en cuanto signo. Como primer acercamiento baste pensar tan sólo en unos títulos que aparecen en sus dos colecciones de poemas: *El espacio del poema*, *Para un ensayo de definición*, *Propuesta de Armadijo*, *Ritual para un artificio*, *Taller*, etc. (de *El vuelo excede el ala*) o *Dispositivo denotado escritor*, *Pre Texto*, *La máquina de significar*, *El texto potencial*, etc. (de *El cuerpo fragmentario*). Títulos que ya nos dan un parámetro de las investigaciones hacia las cuales el poeta está encaminado. Y, en mi opinión, lo más interesante es que Talens no se encuentre en ellas después de una serie de experimentaciones sino que, lúcidamente, las enfrente desde su primer poema, cuando, con movimiento prosístico y con una doble disposición, digamos, arquitectónica,

se plantea y nos plantea cuál es o cuál tiene que ser la función del poema. Mas ya no con una voz doliente por la pérdida eventual de sus valores, sino con una agilidad de matemático, una aceptación controlada de lo acabado que nos hace olvidar toda posible añoranza. Me refiero a *El espacio del poema* donde la búsqueda se mueve dentro de la dialéctica en su mero ámbito formal.

Todo, en la poesía, se presupone como descompuesto; ni siquiera el material que la sustenta (y aquí asistimos al ejercicio volumétrico), es decir, la palabra, mantiene su fundamento sustancial. La coordinación de ésta llega a ser lo que en realidad es, también cuando muchos insistamos en desconocerlo: "Frases que nadie enuncia, nadie o ese producto de la convención que llamamos sujeto" (*El espacio del poema*, p. 11) de esta disolución el poeta intenta salvar por lo menos su signo gráfico, remitiéndose a la "nueva" disciplina de la semiótica, buscando en ésta su verdad de superficie científica, rehuyendo el orden filosófico y quedándose en el orden seguro de su disposición: "sin más disposiciones que su propio trazado" (*El espacio del poema*, p. 12). Sin embargo, el ojo de Talens no se hace tremendista en esta visión disgregadora (disgregada, mejor) del "vuelo" poético: no hay la muerte del poema sino la creación de un lugar nuevo, promovido entre su propia anulación, como escritura, y su renacimiento, como lectura. Es, ésta, en realidad, una "querelle" bastante gastada que me ha asombrado encontrar en tanto en cuanto el dinamismo, la reinterpretación, del significado o del signo, ya podemos rodearla a nuestro placer. Personal y desgraciadamente, me inclino más bien al estatismo, visto la muy a menudo trágica relevancia (hasta llegar a niveles de total opresión) que la palabra conlleva, escrita o lo que sea. Y también Talens lo subraya, en otros lugares, cuando tan insistentemente habla de la "maquinaria".

De todos modos lo que, en línea general, es más connotativo en su poesía es el esfuerzo lingüístico en el cual se apoya. Salvo unos cuantos poemas, en el interior del primer libro y los ultimísimos de *Reincidencias*, los otros se proveen, todos, de un tejido que intenta romper la corriente estructura gramatical aunque, en resumidas cuentas, se limite a la total falta de puntuación, a la desaparición de la mayúscula, a la reducción del empleo del ver-

bo (o al "continuum" de su forma infinitiva), a la introducción de espacios blancos, de signos geométricos, de separaciones verticales u horizontales mediante barras, al cambio del valor tipográfico de la misma letra. Considerado desde un panorama más amplio este método nos podría resultar hasta elemental o, cuanto menos, superado, si es que pensamos en las experimentaciones ya logradas desde Apollinaire hasta la poesía cibernética. Por quedarnos en la actual poesía española veamos las *Frases* de José Miguel Ullán, por ejemplo. Pero es inevitable que cada uno sea hijo de su tiempo sin que esto pueda servir de acusación. Lo que, al contrario, sorprende, de manera completamente positiva, es el hecho de que, junto a este experimentalismo, Talens haya sabido crear un "corpus" poético unitario dentro de su propio contenido.

En realidad es evidente que su tentativa formal no se fundamenta sobre investigaciones que exaltan lo absoluto de la palabra (o su estrambótica disposición) sino que parte de un desmoronamiento a ella intrínseco. La palabra y la forma, en este caso, no son ya camino de una esperanza sino producto, resultado de una disolución, de una desintegración de todo lo que está por debajo de ella. Ningún valor permanece vital en Talens, ni la lamentación. Por eso él busca una nueva colocación de la poesía, tal vez justo porque la poesía ya no existe. Por eso apela a la argumentación semiótica: Para encontrar un cientifismo que la defina. Se llega con ese poeta a ver la poesía como efectiva ciencia gramatical, para liberarse de un antiguo cadáver, y la ruptura sintáctica consecuente y eficaz, en este caso, es la única prueba que podemos lograr; o el silencio. Hay momentos en los cuales se llega hasta el automatismo, pero no en sentido dadaísta, en cuanto (y es esto prez y valor de nuestro poeta) se mantiene siempre el significado. Se mantiene porque la inteligencia de Talens persevera en la frustración obsesiva de la impotencia. El no destruye porque ya lo encuentra destruído. Es inútil recurrir a la incomprensión, cuando ya la palabra es una caja de resonancia vaciada y oscura por sí misma. Lo único que se concede, quizás, es el recurso, sobre todo en *La Araña en su laberinto*, a todas las imagenes típicas de la más alta poesía para romperlas en su orden

analógico, para liberarse, borrar un pasado y hacer "tabula rasa", siempre con el blanco de un nuevo camino por esa poesía-ciencia.

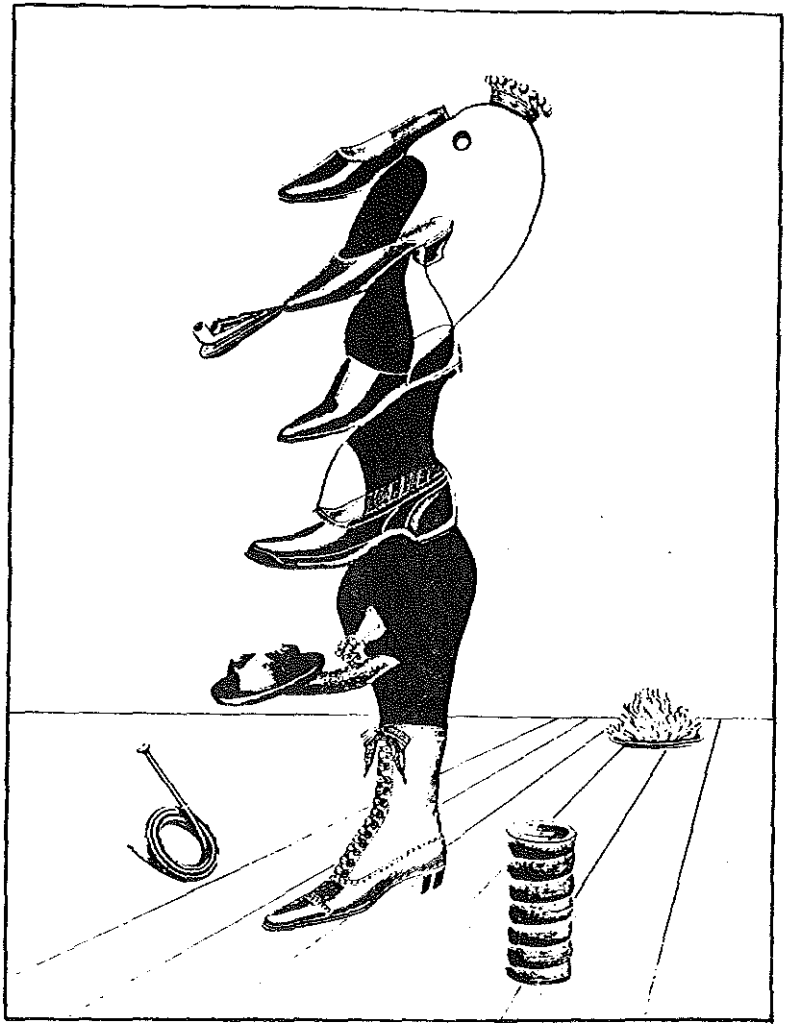
El libro, a mi juicio, más coherente es *Víspera de la destrucción*, donde, aplicando un lenguaje estructuralmente normal, se explican casi con sosiego los caminos por los que se llega o se ha llegado a la nada. Poesía tras poesía caen todos los valores, aunque al hacerlo se parta, literariamente hablando, de una postura más que romántica, decadente, cuando, por ejemplo, se define la esencia del hombre: "Sólo el hombre / y sus dos realidades: / la soledad, la muerte" (*Meditación del solitario*, vv. 84 - 86). De ahí se pasa al proceso inevitable de la incomunicabilidad (léase *Corazón*), a la destrucción de la pareja, al concepto de amor como servidumbre, pero no ya en sentido caballeresco, sino de anulación pasiva y remisiva, a la inexistencia del Dios que ha perdurado sólo porque no se veía, hasta llegar a la única posibilidad existencial del hombre hecho cosa (*Las cosas*). Y lo que parecería positivo, es decir, la muerte como regreso: "nada muere. Tal vez inicia / su regreso" (*El cementerio*) se descubre que es tan sólo un "regreso" hacia la sombra.

Claro está que si hubiese dolor en todas esas consideraciones no tardaríamos mucho en clasificar a Talens. Pero con él todo es vano: el amor, el dolor y, lo que más importa, vana es también la destrucción. Todo se resume en una anulación estéril, donde es posible la persistencia sólo a través de los signos, y el poeta no se exime ni del lujo de aconsejar a la lucidez: "Los sueños que aún perduren / olvídalos, son máscaras" (*Paraíso clausurado*, vv. 30 - 31). Es ésta, tal vez, su postura más molesta y que, al fin y al cabo, perdura un poco a lo largo de todos sus poemas. Ese dominio de la verdad bajo el cual quiere arrastrar también al otro. Y parece serle inevitable porque también cuando intenta un entusiasmo calculadamente personal, como puede ser en un lance amoroso, he aquí que es la figura del "otro" la que se queda en soledad (léase *La del alba sería*) o se desliza en un sutil "dibujo". Hijo de lo disuelto, Talens tiene un placer incensurado por la marginación del mundo total: "y nadie escucha sino yo / y nadie vive sino yo" (*Aqualung*, vv. 63 - 64) donde el cosmos anulado se hace cosmos

Talens: "muy pocos hablan mi lenguaje" (*Programa*, v. 7), donde las palabras oscuras mezclan y absorben la fabricación de sí mismas y de él mismo: "mi cuerpo es palabras" (*Programa*, v. 16) llevándole a un exilio "esta materia incomprensible" (*Programa*, v. 17) que, sucesivamente, se descubre no ser otra cosa que la "naturaleza". En este maniquí "sin atributos" nada tiene posibilidad; no cierto lo sensorial, ni las palabras (que son su cuerpo) que "eyaculan con indiferencia" (*Pre Texto*, v. 6). Entonces, y es con el segundo libro, *El cuerpo fragmentario*, cuando aparece la sustitución por parte del gesto: "este cuerpo que existe sin palabras" (*Estatua de sal*) y en el plano poético por su mero trazado. Gesto en lo humano, en este cuerpo que "ya estaba escrito", línea o signo o jeroglífico en la materia poética. Lo único presente, con una repetitividad y un desarrollo impresionante, es, misteriosamente, un "ojo" ("ojo que mira", "ojo que escucha", "ojo ciego", "ojo invisible", etc.), siempre al acecho y que, por momentos, parece confundirse con el mismo poeta y, otros, los más resolutivos, en un *ente* —no quiero definir metafísico— pero sí extraño y a su manera peligroso.

Es inútil, por fin, que subraye las varias influencias de poetas norteamericanos o de los últimos italianos, cuando el mismo Talens enumera explícitamente sus lecturas en la última parte de su primer libro. Inútil también porque el hecho literario es siempre y sólo reelaboración de otro hecho literario. Inútil porque la lucidez del autor, a ese respecto, es reveladora de por sí, ya desde las citas con las cuales abre un poema o una colección. Lo que sí es importante y suyo es este ejercicio de la muerte sobre la muerte; esa contemplación infecunda del cuerpo real y del concepto que lo sustenta; el aburrido relieve de lo visual, de lo sensitivo todo; la frágil posesión de las imágenes cuando se admite la inexistencia de la posesión y de la imagen como sustancia concreta: un "boceto", tan sólo eso. Y suya es esa montaña de soledad donde ni el dolor puede establecerse, porque el dolor presupondría una creencia anterior, mientras que aquí no existen ni los escombros nostálgicos de la infancia. Hay sólo un tragarse el aire que se respira con la conciencia tranquila del exiliado, con el cansancio vital y literario del último libro (*Reincidencias*), donde se desplaza otra vez la gramática a su rol usual para lograr una especie de dulce soledad que se confine o se junte con la serenidad.

Es poesía, la de Talens, que sale de una voz desgarrada y, al fin, distraida. Una voz que no se deja engañar o que no ha tenido la suerte de permitírselo y que ha intentado el camino de una ciencia para observar nada menos que: "la tranquilidad con que nace una flor" o el "ahogado derramamiento de las palabras". Y estamos de acuerdo pero aún no sabemos alejarnos de la duda si pensamos en otra Soledad, aquella que afirma, llana y desérticamente, que también: "la erudición engaña" (Góngora, Soledad II, v. 171).



MAX ERNST

LECTURA DE UN PROCESO DE LECTURA
(En torno a la poesía de Jenaro Talens)

por **Juan-Antonio Icardo**

I

"El vuelo excede el ala" (1) no es un libro cómodo. Irrumpe con descaro en el refugio de nuestra maltrecha intimidad de pequeños egoístas devoradores de páginas en solitario: el macasar del sillón, la mesa camilla, el café con leche humeante y dos dengues de nuestra sensibilidad. ¡Good-bye, Vivaldi! Nos provoca —también puede decirse nos propone— a unos nuevos caminos de lectura. Pero no a partir de la sugestión y el enamoramiento, incitándonos al pecado venial contra nuestras amadas costumbres, sino abiertamente. Sin falsas promesas. Se toma o se deja: es la única opción.

El lector es libre de acercarse a un texto con las más torcidas intenciones. Su lectura puede prescindir, por ejemplo, de la propuesta metodológica de la sucesión numérica de las páginas y leer en un orden determinado por el azar. Pero parece razonable aceptar leer un libro tal como el autor nos lo ofrece. Sobre todo, si el escritor se convierte, como en el presente caso, en su propio lector y nos participa su experiencia no como guía, sino como un resultado más incorporado al texto. Pues el poema resta como producto objetivo de un yo que se sorprende en él. Y así como el examen de las huellas de unos pasos permite que nos interroguemos sobre la dirección del que anda, el autor-lector puede preguntarse sobre sí mismo en sus poemas. Sus siguientes pasos estarán, en cierta medida, predeterminados. Por lo que a la transformación del texto por la lectura habrá que añadir la del autor por el texto. Extremando las cosas, podría llegar a hablarse de biografía del libro y ordenación cronólogica del autor.

El lector —ustedes, yo— interviene a su vez en el proceso: transforma y es transformado. La incitación del poema se ramifica, y el libro vive en su propio proceso de formación y en las lecturas sucesivas.

La cronología de los poemas aparece así no como pretexto para ofrecernos una evolución, sino como una necesidad interna para llegar hasta "Taller": la parte inédita y de mayor extensión de "El vuelo excede el ala". Las cuatro primeras ("La araña en su laberinto", "Víspera de la destrucción", "Una perenne aurora", "Ritual para un artificio") recogen textos anteriormente publicados por Talens bajo los mismo títulos.

El volumen comienza a tejerse en 1962. Jenaro Talens tiene entonces dieciséis años: es la época en que "sólo el amor asciende como rayo/abismal". El desarrollo de este primer motivo —amor—, a lo largo de los siguientes años —páginas—, nos puede servir de orientación: aparece después la iconografía del amor: "finges palomas junco la ternura / oscuro el borde sucedió y advienes / desde el sueño que emana dulce luz". El círculo se ensancha un poco más: ". . .nos invade / el misterio. Miradnos / En nuestro pecho yace / la tristeza", y se alcanzan los límites: "En la corteza algunos /nombres escritos permanecen. / Siempre. Amor. Corazón. Tuyo. Nosotros", hasta que el amor como idealización se convierte en simple interlocutor de la soledad del poeta: "Nada pasa amor mío / En la ciudad desierta, el humo del alcohol / como la lluvia es breve; es un cuchillo / helado. . .".

En "Ritual para un artificio" aparece un nuevo componente: la perplejidad ante un mundo que se hurta a nuestra comprensión. La realidad se perfila como meta: "Si fueras sólo amor / Pero vivir desborda...". La tela de araña de los días —los poemas— nos dan razón de su autor: "las palabras que fueron / prolongación de mí / hoy sin mí cruzan y me desconocen / sortilegio en imágenes / sin pasado, presente ni futuro / tumba de un sueño dulce / y una melancolía de papel".

Un poco más allá se abre "Taller". Las citas de Sollers, de René Char, nos recuerdan que el trabajo —estamos en un taller— exige esfuerzo y disciplina. La voluntad de cambiar es el principio del cambio: casi un propósito moral. Berceo entonará su jaculatoria para que no se llame a engaño quien trabaja al pie de la fragua: "Escrivir en tiniebra es un mester pesado". Tanteo, error, rectificación: la empresa exige tacto. No el de las buenas maneras, sino el tacto de las palmas de las manos.

La perplejidad cede el paso al estupor. El cambio de actitud es importante y presagia otros. El perplejo es dueño de su yo en la duda. En la estupefacción, el yo se siente desbordado por los acontecimientos, que toman la iniciativa. Y así: "La muerte es este frío, o este calor que nada significan sino culminación. . ."; ". . . el espectáculo prosigue sin que la araña aporte otra cosa que su estupor". El yo se siente incluso sobrar en el paisaje: "El mar intenta no llamar la atención. Le molesta ser contemplado tan obsesivamente por esa figura extraña. . .", o se defiende contra su propia enajenación: "... no estoy loco. Lo sé. Hemos vivido juntos tanto tiempo".

A partir de este momento, la necesidad de cambio se plantea a nivel de supervivencia: "Il faut qu'une nature puisse en devenir une autre". Se apodera del libro la fiebre de la transformación. Fragmentos, residuos, reelaborados, machados a golpe de martillo. ¿Quién hace qué?:"Mira / el cosmos más hermoso: un montón de residuos que reúne el azar"; "(este azar fragmentario en el que me diluyo)".

El material inventariable da razón de Pound, Stevens, Cummings, Carlos Williams, Olson. Talens también está: trabaja en su taller con todos ellos. Sobre el banco se amontonan productos acabados. ¿Lo están realmente? El tiempo, la memoria, nuevas manos los recogen. El proceso no tiene principio ni fin: "el modo de existir de la materia".

II

Esta vez sí, he empezado a leer por el final, los poemas del libro cuarto, *Anomia*, para reelaborar después todo el andamiaje que le precede: no siempre es didáctico empezar por el principio, ni prudente suponer que un planteamiento teórico es antecedente obligado de un acto cuya motivación, alguna vez lo comprendimos, está a caballo entre el azar y la necesidad. Porque el hermoso conjunto de *Anomia* asume el poema como suprema soledad de quien sabe que "no es posible siquiera la desesperación" y mira "con sólo su soberbia y su bondad" el mundo: esa avenida de la que sólo quedan "unas cuantas frases anotadas con prisa en un

cuaderno", por donde pasan rostros "sin más profundidad que la de estar ahí". Desde ese extrañamiento apasionado, tan alejado de toda metafísica (excepto de aquella que se acepta como consuelo, antigua tisana hoy en desuso) y tan capaz, al propio tiempo, de generar la violencia de *El Cuerpo Fragmentario* (libro quinto): Astillas de poema inseminando el mundo, porque se prefiere la utopía a la nostalgia o el emblemático "sol rojo que nace por oriente" se convierte en la imagen en que definitivamente parece enroscarse nuestro deseo: o porque debe darse curso al movimiento que somos, al exceso que somos: dícese del poema y, en general, del texto literario.

Y tras haber pecado contra la lógica de la lectura y descubierto otra vez el placer solitario de mutilar los textos con nuestros ojos viciosos de *voyeurs*, comenzamos a leer desde el principio: la página primera.

El Cuerpo Fragmentario (2) es el título del libro y el de la última de las cinco partes (libros), que lo construyen. Partes que se ofrecen como estaciones de un único peregrinar por el poema. Hay algo que recuerda a las moradas o casas o fases de místicos, astrólogos o alquímicos. O a los pasos del tarot esotérico. Cada libro es la expresión de un determinado estadio de la experiencia de escritura y la reflexión de su significado en el conjunto del discurso. La intención teórica que nos abruma desde las citas cuidadosamente seleccionadas, puede ser consecuencia de una reflexión posterior, sugerida por los resultados, sólo hasta cierto límite previstos, ya que

"donde una piedra instaura su presencia
genera azar el rito de la imagen"

Modo poético de expresar la azarosa génesis de nuestro discurso del mundo. Y si ello fuera así, la lectura ordenada, desde la página primera, sería mera convención, cuya excusa habría que encontrarla en la necesidad de mostrarnos, al menos de labios para afuera, coherentes e implacables ordenadores del universo.

Se ahonda en una doble paradoja: "¿cómo reivindicar lo individual (objetivo) frente a lo particular (subjetivo), sin hablar desde un yo que busque anularse y trascender sus límites, que se niegue a hablar de sí al tiempo que reconozca la imposibilidad de

hacerlo desde fuera de sí?", en palabras del propio autor. Y, por otro lado, ¿cómo configurar y comunicar un mundo, dotándole de un cuerpo (el poema) que es siempre un cuerpo nuevo y, por tanto, distinto, al de los hechos que lo componen? ¿Qué conocimiento nos proporciona de nuestra realidad un método que se basa precisamente en su virtud transformadora de esa misma realidad? A no ser que lo que se ponga en entredicho no sea el método, sino la realidad a que se aplica, y ésta se sienta como un exilio, como un extrañamiento, puesto que las palabras que la constituyen flotan inermes sobre los objetos, como residuos del olvido. Entonces el poema deja de ser un método y se postula su condición corporal, apéndice germinativo que permite la única reproducción posible de lo que somos: ese constante movimiento del lenguaje que fluye desde los hechos hasta nuestra memoria, donde tiene lugar un implacable proceso de desguace:

"El solitario apenas si comprende las palabras
dispersas
es un rumor sin nombre ni memoria"

En el poema se inicia un nuevo ciclo de producción semántica (¿Quién llamó al texto literario "fábrica de significados"?) con aquellos residuos del olvido (quizás porque también aquí impere la escasez y todo deba aprovecharse para asegurarnos la sobrevivencia: el último pedazo de hierro, la última gota de agua, esa palabra a punto de agotarse en la memoria) que se insertan en un nuevo proceso cuyo curso no es estrictamente previsible, sino que está sometido en buena medida a las razones o sinrazones del azar.

Quizá estemos provocando la impresión de que la obra de Jenaro Talens sea más el resultado de una elaboración teórica, fruto de su labor como investigador de la literatura, que de su necesidad de expresión como poeta. Pero ello debe imputarse más a este comentario que al libro en sí. Porque si la práctica profesional del autor le hace necesariamente receptivo a los planteamientos de la actual poesía de vanguardia (y vaya usted a saber exactamente por dónde andará ahora esta señora o acerca de si existe o existió o cuya fue su nación y señas personales), estos han influido en el montaje del libro. Pero se entretejen de tal modo en el mundo del autor, en el poema, que teorema o teoría adquieren encarnadura,

y envejecen o sufren o están a punto de morirse en ese estadio de la emoción en el que sólo quedan las palabras: lo que no le supone menoscabo, sino sublimación alquímica (no creo que el poema ande muy lejos, como ya queda dicho, de alambiques y retortas).

El poema se convierte en

". . . la conciencia donde descubrir
la plena realidad de este vacío"

Y el propio autor es

". . . La grafía que dibujen mis huellas cuando el
viento las borre"

En último término, la oposición entre lo individual y lo particular, conducirá "a hablar de sí como parte de una colectividad, aceptando la contradicción de no poder hacerlo desde fuera de sí mismo" (3), aun a sabiendas de que se habla ". . . por boca de seres que no conozco y de quienes nada sé", en ese estado anímico por el que comenzamos nuestra lectura. Y cuya función inesperada fuera quizás la de preparar la entrada al instante de la fragmentación allí donde,

"las formas se organizan
(voces ajenas entre las que el azar te restituye)"

y el deseo se enseñorea del mundo, reina entre "excrementos de significados" e impone su voluntad de subsistencia:

"Sigue el texto sin ti con tu memoria extinta"

para recuperarse entre los otros, borrarse poco a poco también en las otras memorias, desembocar en mundos de exilios solitarios, interrogarse sobre métodos, descubrirse desnudo de normas y surgir otra vez (¿mas cuándo y dónde?) en lengua del deseo: hecho / carne / poema.

(1) Jenaro Talens, *Inventarios provisionales.* Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
(2) Jenaro Talens, *El Cuerpo fragmentario*, Fernando Torres editor, 1977.
(3) Ricardo Bellveser, *El Corpus fragmentario de Jenaro Talens*, Las Provincias: 11 - XI - 1978.

LA ESCRITURA COMO RIESGO (LECTURA DE "PROXIMIDAD DEL SILENCIO")

por **Miguel Mas** y **Juan Luis Ramos**

EN EL CURSO DEL TIEMPO

Pensaba Mallarmé que alterar el lenguaje, las formas significantes, sería subvertir a la comunidad. El discurso –dirá Lacan– funda el lazo social. De esta manera en los años sesenta el intelectual que se enfrenta con la realidad manifiesta un nuevo interés por solventar el problema del conocimiento humano desde supuestos diferentes a los manejados hasta el momento. La Fenomenología había basado el origen del sentido en el individuo que se expresa, en la experiencia de lo real como fuente que a través del lenguaje accede a la luz del conocimiento. La palabra se convertía en gesto y el sujeto en Sujeto. Lo fundamental sería la experiencia interiorizada, lo accesorio el lenguaje que la exterioriza en el proceso de codificación, descodificación de los mensajes. Es el triunfo del Narciso.

A partir de los años sesenta –como decíamos– y dentro del contexto de los cambios sociales que apuntan en Europa, el punto de vista se desplaza. El hombre está antes que nada sujeto a la ley del significante; su experiencia con la realidad pasa por la necesidad de recurrir al lenguaje no ya como médium, sino como punto de origen socialmente constituido. El *cogito* ha muerto. La antropología estructural tendrá en cuenta la eficacia simbólica de un lenguaje tribal que da salida a lo inexpresable y ordena así los desajustes funcionales del individuo en las formaciones sociales primitivas. Levi-Strauss hablará del significante flotante. Lacan hablará de la metáfora significante. A través de las colecciones de cuentos folklóricos se entudiarán las posibles variantes de mensajes sujetos a un código determinado y preexistente, una gramática capaz de producirlos y de hacerlos reconocibles como tales mensajes dentro de una comunidad. Lo decisivo es que nada puede quedar ahora la margen del lenguaje en el hombre, y una nueva razón, más universal, puede dar cabida a lo irracional que se escondía (el sueño, el delirio, la magia) en el interior de la poderosa

razón occidental. El origen del sentido se desplaza desde el plano del individuo al plano de su discurso y la ideología descubre su cara como imposición explícita sobre los sujetos. *El hombre queda, pues, sometido al orden absoluto del discurso frente a la impúdica y vergonzosa simplicidad de la vida natural o animal.* Pero todo no concluye ahí. La sumisión del hombre al lenguaje produce un efecto aberrante, el sujeto queda descentrado en la medida en que conoce perfectamente que su conciencia de sí está en otra parte que nunca llegará a dominar plenamente. El orden simbólico, incapaz de dar cuenta totalmente por su universalidad de las necesidades del individuo, abandona a éste a su soledad radical –a su silencio–, lo abandona a su falta de ser o a su ser-para-la-Muerte. Entre el sujeto cognoscente y el mundo de lo real se instala una escisión que sólo a través de una nueva re-escisión podrá superar, reconociéndose como *personaje de una escena que le aliena en tanto que se ve obligado a remitirse a ella y negarla continuamente.* La(s) profanación(es) de este ámbito vedado será(n) un "caer en la cuenta" de que toda identificación imaginaria es imposible. El nuevo sujeto se engendrará a través de su partición (de su fragmentarismo) y accederá así a la espuma del conocimiento verdadero. No se trata ya, pues, de una descripción, sino de un auténtico proceso de deconstrucción.

I. CONTACTOS

El poema que abre el libro, dividido en tres apartados, es un punto de partida privilegiado, no sólo por su posición sino por cuanto –previo al primer capítulo, "Vejez de lo mismo"– da la pauta general desde donde se pueden contemplar las restantes composiciones. En "Contactos" hay efectivamente, una propuesta de descifrado de la relación del hombre con lo real presente en todo el libro, una indagación en la mirada que asoma para pulsar los hilos del conocimiento. Dentro de los límites de esta mirada podemos afirmar que se mueve el significado de la escritura de Talens. La densidad del ser que lanza sus redes en un acto de poder sobre el objeto de su sabiduría, ese estado de latencia desde el que la realidad tiembla y se ajusta a los ojos para afirmarse es la

escena que comprende estos poemas. La realidad aparece cuando el sujeto la ilumina desde su deseo, le otorga un sentido frente a su pura indiferencia ontológica ("este metal confuso que hace suyo el deseo"). Pero la aparición del deseo plantea el primer problema, pues el hombre se descubre sometido a la ley del significante y desde aquí, en cierta medida, *extrañado*. El individuo sólo conocerá, pues, a través de lo que le impone un espacio exterior a él; de ahí la fragilidad con que se percibe lo real, y así la luz "no tiene peso, ni volumen, es/ una variable desazón, la música invisible/ de un sueño que no es sueño...", la realidad es "promesa vaga", "fina lluvia de verano", "crepúsculo blanco". Situado en el interior de lo simbólico, también el yo que quiere conocerse se construye en base al deseo. El yo se constituye así reconociendo un otro del deseo desde el que la identificación imaginaria es imposible, pero *también* desde el que el sujeto existencial escapa al propio pensamiento:

Mordidos por la niebla penetramos en tu madriguera,
pensamiento mío,
tu avidez va podando rostros sin lugar ni memoria,
tu desesperación, surcada por palabras, ¿sabrá captar
un día
el temblor inconfundible de nuestro mutismo,
esa delgada piedra de la noche donde

A partir de aquí también el cuerpo está marcado por atributos que insisten en su fragilidad ("eco de un calor", "contornos de un cuerpo silencioso y frágil como el agua"), todo convertido ya en "cauce desierto", "humedad", "oquedad sin nombre", "imagen" en "otro sueño antiguo".

El origen de la conciencia pasa, pues, por la fijación obligada del sujeto en su máscara, por su reconocimiento como sujeto significante, y esta "alquimia dócil" le permite desmarcarse posteriormente del orden simbólico global, el Otro. Recordando lo que es, el individuo se libera en la medida en que es también capaz de negarse a sí mismo y contemplarse de esta manera como "la paradoja de una identidad que se disgrega". La poesía deja de ser un esfuerzo de síntesis para ser un "agrio/amanecer sin condiciones"

En el segundo apartado de "Contactos", el tú se convierte en un tú apostrófico, no es un tú como desdoblamiento en el espejo del yo. Se trata del tú-cuerpo amoroso construido por el deseo. La realidad pre-sentida ajusta el ritmo de una insistencia al ojo simbólico que la comprende (que la significa): "me abrasa con escozor de aurora". El cuerpo amoroso flota también en el espacio del significante ("laberinto de vegetaciones", "hojas de un gran árbol") y su esencial alteridad, su imposible inmediatez se entienden como un conflicto que el sujeto significante ha instaurado violentamente en el lugar prohibido:

... entre sonidos irreconocibles que sólo yo percibo
sin conseguir hollar un cielo que
otros, anónimos aún, atraviesan sin tí,
sin mí que te construyo como tú me construyes
con hojas de un gran árbol
huésped del frío y de la niebla

De esta manera, y enlazando con la composición que cierra "Contactos", el sentimiento amoroso llega a su plenitud sólo en cuanto que se entiende en su materialidad como indicio, como huella significante ("sabor", "aroma", "ritmo de un goce que ignora la erosión"). De ahí la inevitable sensación de que estamos siempre en una "escenografía sin actores"; entre el sujeto y el otro aparece una insoslayable relación de carencia, de insuficiencia. El amor, como todo lo demás, es un gesto simbólico que tiende a proyectar el deseo hasta lo infinito sin fondo y a descubrir el objeto amoroso como espejismo de un sujeto absoluto que llevaría en su movimiento envolvente la abertura creada por el lenguaje. La noche como desposesión absoluta aparece así vinculada a la muerte y ambos se unen en la necesidad de transgredir los límites del conocimiento posible, el espacio de la prohibición, más allá de la cual no hay nada que no sea la carencia de ser paralela al agotamiento de "lo mismo" en su tenaz persistencia por sobrevivir bajo las formas de lo simbólico:

El amor conoce el mediodía exacto por un sabor más áspero,

quizá por un aroma que acompasa las respiraciones
con el ritmo de un goce que ignora la erosión
porque asume la muerte, la emergencia de un fin
en el vasto reino de la noche, del imperio nocturno
donde todo rumor se vuelve transparente
con el silencio de tu piel,
o es esa sombra que nos aglutina
bajo su claridad, disuelta luz que rompe
qué avidez del deseo por vivir en el otoño prematuro
la putrefacción del sol en las cortinas.

II. VEJEZ DE LO MISMO

Este apartado, constituido por tres capítulos –"Obscenidad de los paisajes", "Pedazos de sol" y "El ojo tachado"–, representa dentro del conjunto de "Proximidad del silencio" dos ejes temáticos fundamentales que tienen en común la ampliación de lo que en el poema anterior se planteaba, como decíamos, a modo de obertura: la desmitificación de la lógica de identidad del sujeto y la extrañeza del conocimiento humano en su extensión sobre el mundo y sobre la propia conciencia. El sujeto representado en el orden simbólico está a la vez excluido de él y la proyección de esta naturaleza en la realidad devuelve la misma situación de extrañamiento que observa en sí mismo, consecuencia de contemplar lo otro como algo definitivamente imposible a través del deseo que lo construye. Así, en "Obscenidad de los paisajes", es la mirada simbólica la que encuentra su triunfo absoluto, y el "nosotros" que cubría la identificación amorosa en el pasado se entiende ahora como falsa identificación, como identificación imaginaria por encontrar unidad en lo fragmentario y quedarse de esta manera en la superficie de las cosas:

Tan sólo el ocio frágil
de la imaginación pudo asociar un día tantos
datos dispersos y construir sobre el caótico
montón de sus detritus un simulacro de saber.
Nos cegó el énfasis soberbio de inventar histo-

rias, de otorgar sentido. No supimos ver sino
la luz, o, cuanto más, lo iluminado.

Pero tal identificación es superada desde el ahora como reencuentro con la mirada que fija aquella relación como una dependencia donde el yo se alienaba, y como *recuerdo* del deseo que construye al sujeto ("hoy somos al fin dos, yo, tú, nunca nosotros ni su crimen lejano, reconocida tú, por quien camino") frente a la extrañeza de lo real presente: "de cuanto existe ajeno y nos rodea y a su manera nos define como ajenos también". La opacidad del ojo que nada expresa ("su cotidiana sensación de estar, que no da nada y todo lo recibe, como un don") queda así subrayada del lado de lo que podíamos denominar real-sin-condiciones y del otro lado (del lado de lo Otro) simbolizado en la mirada como llave del conocimiento humano que fragmenta la identidad del sujeto.

El deseo de permanecer cómodamente en una de las dos orillas en que el deseo sujeta al individuo quebrando su identidad (el sujeto se engendra *sólo* a través de su división), su espacio interior/exterior que representa el orden de la mirada, aparece enunciado en las composiciones segunda y quinta de esta misma sección: "decirte *soy* como lo escucho, y escuchar lo que digo y descubrirme ahí". El cuerpo amoroso se ha sometido al deseo y no se puede conocer más que como construcción: "Los murmullos que estallan en mi boca queman como faros y, a no dudar, impiden que te exile la luz donde la hierba crece, franqueando el espacio de los ojos". Este sujeto que no puede ser escindido, sino que se ve obligado a negarse para constituirse como sujeto no alienado ha de contemplar la muerte sujeta al significante y la búsqueda de la escisión como transgresión de la razón universal. Por lo tanto, como locura: "Así, sonrío al borde de mi voz. Piedra angular. O antorcha. La locura.".

Los dos poemas restantes de "Obscenidad de los paisajes", tercero y cuarto, presentan una misma sensación de realidad enumerada y heterogénea, sorprendente en su apariencia ante la mirada múltiple de los amantes que tratan vanamente de entrar en ella, en "su secreta razón, su calidad de imprevisible" frente al "escorzo de aparatos de bronce, de muñecos mecánicos, esa falsa mate-

ria que el mar vislumbra en la prisión del cielo" La noche está asimismo presente en ambos poemas con el sentido procesual de *caída* en la desposesión absoluta, de transgresión y apertura infinita:

Dejemos ya de divagar, me dices,
no nos caiga la noche. Ah, sí, la noche
(III)

Ahora que somos dos (la tormenta lo dice) y la noche que
cae nos señala el camino con culebras de luz
(IV)

La noche es, por lo tanto, símbolo disémico, correlato de locura, como lo es el objeto amoroso que en el anteriormente citado segundo poema de "Contactos" aparecía vinculado a la muerte, a la búsqueda de la continuidad en el espacio ficticio y extático de la síntesis amorosa:

El amor conoce el mediodía exacto por un sabor más
áspero,
quizá por un aroma que acompasa las respiraciones
con el ritmo de un goce que ignora la erosión
porque asume la muerte, la emergencia de un fin
donde todo rumor se vuelve transparente
con el silencio de tu piel

El apartado dos de este capítulo —"Pedazos de sol"— presenta, como señala acertadamente Juan M. Company en el prólogo al libro, un nuevo espacio donde "la noción misma de sujeto está ya elidida: solamente los ojos organizan un punto de vista a partir del cual el universo parece fundarse, constituirse". Lo real es ahora quien impone su norma, su especificidad, esa realidad "sin atributos" que se enunciaba anteriormente aparece como pinceladas fragmentarias en las cuales se reconoce su estar. su bulto inconsciente, sin culpabilidad ("como/ torres erguidas. sin solemnidad" "No es más que agua, pero, si se / mira con atención. es aire y tiene frío y / ella parece no comprender lo frágil de / este verdín donde el color se astilla / humilde". "el pájaro no sabe que mo-

rir de ese modo para una flor es triste"; "una costumbre que / se parece a la música y al calor del verano, / su revoloteo continuo, sus ojos sin conciencia, / feliz, como un ranúnculo puesto en la / descolorida horqueta de las rosas"). Pero a la vez, y en contraste con esta materialidad sin atributos, la soledad de la mirada adquiere mayor relevancia. La realidad aprehendida por el deseo es una realidad *con* atributos y en cuanto tal se percibe en su incorporeidad. El lenguaje se sitúa y organiza entre el sujeto y el mundo real. Así, en el breve y magnífico "Ejercicio sobre transparencias":

Mirar los árboles que mi deseo erige,
o quizá apenas la raíz o el eco
de algún árbol difuso que la luz ulcera.
Vagas apreciaciones con que amueblo un orden
que nada espera cobijar.

El sujeto está a la vez representado en el orden simbólico y excluído de él; por ello surge de nuevo desde la extrañeza la aspiración imposible a la inconsciencia, a la unidad panteísta de la "mirada ciega", a la inmediatez de la descripción, valores que hemos adjudicado tanto a la noche como a la presencia absorta de los seres que habitan "Descripción de los erizos", "Bañista sobre la roca", "Presencia de una flor sin nombre" o al "Pequeño gorrión en la terraza":

Ah, si mi voz pudiese
vivir con ignorancia en la indefinición.

Y es precisamente en el poema que cierra el capítulo, "Pequeño gorrión en la terraza", donde más claramente se enuncia el sentido de este contraste, al cual vienen a sumarse de nuevo dos claves del libro, amor y muerte. Lo real –este pequeño gorrión que "se demora / contra el tiempo, por mucho que no sepa / que también hay tiempo para él"– observa desde su ignorancia de ser en sí mismo el movimiento del poeta, su memoria –infancia, biblioteca–, elementos desde los cuales el sujeto significa. Su real *estar ahí* –su cosificación– queda asociada al silencio general de las cosas que son sin atributos, silencio al que la muerte y el amor no pueden oponerse, pero cuya naturaleza es absolutamente distinta a la del silencio humano, por más que éste remita metafóricamente (escénicamente) a aquél:

y algo de su silencio parece evaporarse
igual que una flor mágica que encontramos de pronto
y ni el amor ni la muerte pueden ponerle fin,
tampoco incorporarlo al espectáculo de
este silencio en el que persistimos con
indiferencia, con determinación

El sujeto ha descubierto, pues, su especificidad, se ha descubierto como sujeto de un significante que engendra el deseo. En contraste con ello, el ser de las cosas está marcado por su carencia de atributos, su insignificancia, su estar ahí, su olvido del tiempo que sólo el conocimiento descubre. La sucesividad es, pues, uno de los significados que el hombre *atribuye* a lo real desde su conciencia significante. El amor, la muerte, la locura, el silencio son, en ese sentido, experiencias absolutas y por serlo colocan al sujeto en situación de conflicto, suspendido entre el olvido (la identificación primaria) y la naturaleza simbólica de su conocimiento. Y es precisamente en el interior de esta tensión donde se colocan, privilegiando el primer aspecto –olvido, pérdida fugaz de la conciencia– los poemas que componen "El ojo tachado". La memoria de lo pasado ("lluvias", "polvo", "mar sin rostro", "hojas desprendidas", "ceniza", "sueño", etc.), la búsqueda de lo imaginario, están marcadas por su inconcreción y forman un reducto cuyo único sentido es eternizar el deseo, un espacio de libertad que necesariamente está abocado al fracaso. Sucede, pues, que el equilibrio se ha roto y tal ruptura requiere de nuevo un retorno a los límites de la mirada: "Oye, cansado, cómo prevalece el desafío de las voces, nieve fluyendo en ojos ya sin cielo" ("Límites de la mirada, II); "Ningún dios exhumado tuvo nunca espesor" ("Servidumbres"); "Cuando de noche en el desván penetran las estrellas comprueba cómo la sinceridad es desafiada por la persuasión, cómo el resplandor de lo que llaman sueños ha terminado por fundirse con la cal de los muros" ("Equipajes"); "Saben a fuerza de serenidad lo que implica el oficio de recomponer, la dura tarea de realizar un deseo que sólo permanece como deseo" ("Resistencias").

III SUCESION

El juego de palabras desde el principio instaura la burla. Como

en el discurso de la locura, en el del inconsciente, la fijación de la materialidad de la palabra frente a su significado, su valor (de cambio), ataca frontalmente al lenguaje, al orden, al poder.

Pero ello es la mera consideración externa, general, el juego tiene un fin, unas reglas, un sentido. Desde este territorio del texto se ofrece una reflexión sobre el hecho amoroso, la cesión del otro, de lo otro, ligada al suceso temporal.

Ya en los primeros poemas (*Situaciones, Desencuentros*) el objeto de la relación erótica se articula en la alteridad, pero esta alteridad, esta forma concreta de lo otro no es más que ficción. ¿Por qué? La respuesta es clara: el sujeto organiza un despliegue del deseo en la Palabra, y el lugar donde se efectúa ese despliegue es el otro. Así el otro no resulta, desde esta óptica, más que un espacio donde se *realiza* el acto verbal, el lenguaje, el paso a lo simbólico, al intercambio de la pieza invertida y el reconocimiento; de tal modo que el amor se confunde con la escritura, ambos son en el fondo dos formas del Olvido (la pérdida del yo) pues una y otro dependen de la actividad del sujeto que cercena su aislamiento.

En el segundo poema dicho, por otra parte, se establece una identificación entre el silencio (con minúsculas, no es éste todavía el Silencio) y la muerte (de lo otro) y un paralelismo, irreductible, entre la luz física ("el alba" en el poema) y la luz de la palabra ("el deseo lúcido", "el placer"); entre el vacío de la sucesión temporal ("memoria sólo") y el vacío de la falta-de-ser que da origen en última instancia como es sabido, a lo Otro.

Una vez situados frente a la otredad, se retoma un eje constante: la situación del sujeto mismo ante todo aquello que es ajeno, que existe sin conciencia delimitada, tan siquiera, de ser lo otro, en el sacrilegio inevitable de la no-unidad con el yo. Es, en cierto modo, el discurso sartriano invertido ("La raíz del castaño se hundía exactamente debajo de mi banco. Yo ya no recordaba qué era una raíz. Las palabras se habían desvanecido, y con ellas la significación de las cosas, sus modos de empleo" (etcétera)... "de ordinario la existencia se oculta. Está ahí, alrededor de nosotros, en nosotrso, ella es *nosotros*.. (etcétera)... de *La Náusea*), la Unidad es imposible, habría que remontarse a través de los significantes hasta el significante primordial; mientras tanto el silencio

es completo y la ceremonia, los ritos, siguen ("y en una / oscuridad que nada dice se saludan, oyen." *Incidencia en el asombro*). Toda la naturaleza, todos los objetos, todo lo que es otro atraviesa el texto, penetra esa fisura donde muere, pesa a su alrededor, lo revuela, o se desplaza bajo su superficie, como los demás textos, quienes instauran su presencia explícita o tácitamente a través de la interpretación que permite la lectura y el traslado, como es el caso de los fragmentos incorporados, "leídos", en el último poema de *Una voz en un zoco.*

No mentimos si afirmamos que los cuatro poemas de *Al alba quien camina* están engastados por un tema que se repite obsesivamente; tal es la identificación productora de sentido entre la creación (poemática) y la visión (erótica); ambas originan un espacio donde cuaja la palabra, ambas por tanto crean otredad (por más que ésta sea el fín de sí misma). Todo lo no creado en cada momento por el yo es sencillamente no-otro (sino lo mismo) y por tanto hábito y costumbre: una de las formas de la muerte. Desde ahí la "gratuita violencia de lo cotidiano" (*Violencias*). Esto mismo ocurre con el tiempo, uno de los planos metafóricos de la "escisión" (en tanto el tiempo cronológico entra en conflicto con el tiempo vivencial) "no en vano la vida es algo que sucede mientras se está ocupado pensando en otras cosas". La inutilidad del tiempo físico está expuesta con claridad en el tercer poema, *Cenizas* ("el tiempo nada modifica, traza tan sólo el arco entre la duración y el olvido"). Exclusivamente se plantean dos vías de salida, partiendo ambas del sujeto, como no podía ser de otra forma: la posible *extracción* desde la "noche" del cuerpo del amante, rellenando el hueco entre el yo y lo ajeno ("su desnudez indolente se consolida apenas, semejante a ti, que surges desde el humo sin vacilaciones... La codicia que repele el viento te devuelve a la noche con su parpadeo", *Nupcias*). La segunda vía traza la misma imagen irónica sobre el poder de ese dios legendario, figurón polvoriento en los desvanes de Occidente: la *mirada sabia* y *creadora* que da sentido al mundo y reconcilia lo violentado por la existencia pura: existencia y tiempo ("la oscuridad que nos esciende con el ritmo de las estaciones"; "todo resulta incomparable, la tierra verde, el mar y la mirada que los aúna sobre el promontorio").

IV OTRAS VOCES, EN CUALQUIER LUGAR

El último apartado del libro, "Otras voces, en cualquier lugar", parte del conflicto creado en los capítulos anteriores. Podemos afirmar que su eje temático fundamental es la *aceptación de la escritura como riesgo* que el sujeto asume lúcidamente en cuanto que ella es la única posibilidad de conocimiento, de mantener todavía los hilos que le vinculan a la realidad. La escritura es acto de poder, voluntad de permanencia y sitúa al individuo frente a su menesterosidad metafísica (en el sentido estricto del término) obligado a negarse continuamente para sobrevivir al silencio. El proceso de desconstrucción muestra ahora su más rotunda justificación frente a la pura descripción falsificadora, frente a lo imaginario de la antiguo identificación primaria, frente a la trampa ("Todo nuevo refugio es una antigua trampa"). El Sujeto se ha convertido en sujeto y esta conversión proclama, como la muñeca de trapo en "Obscenidad de los paisajes", los rudimentos de la mirada sumbólica. El personaje poético, atrapado ahora como un prisionero entre los cuatro muros de su conocimiento, contempla con minuciosidad la inevitable disolución de la realidad, el caos esencial. La perplejidad había aparecido en la etapa anterior ("Su cesión") como consecuencia de la huída del silencio y fracaso de la palabra ("Hablo con imágenes que no son lo que digo; no podría de otro modo"). Lo real presentido imponía su persistencia en un orden que escapaba al sujeto, un orden en-sí (mismado): "No invitan a construir refugios ni buscan tampoco que su presencia sólida represente un ejemplo ni un azar para nadie. Estar es para ellos una actitud inevitable". A partir de aquí esta fuga de la realidad en sí misma se traduce en impotencia del conocimiento por restaurar un orden en medio de la violencia, imposibilidad que abisma al sujeto entre su psiquismo más profundo y su discurso consciente ("Después de / sin embargo"), que lo define por encima de todo como *sujeto culpable*. La palabra poética ("La ley de la palabra"), en la raíz de esta culpabilidad, marca, pues, el lugar de tránsito donde el sujeto está implícito en el puro discurso. sujeto como índice, *como huella significante:*

Mi presencia persiste tras el fatigoso
juego de las opacidades, reaviva mi
textura ebria de reconversiones, de
oscuridades sucesivas, me inaugura sin
su irrevocable savia, me devuelve adonde

el presente es visible, como cuerpo, con
la extrema coherencia de su incredulidad.

O en "La ley de la palabra", ese otro del deseo, anónimo y negador:

Es el otro quien habla, su oquedad quien te mira, quien te deshace allí donde el conjuro de la pasión te dio nombre y te hizo. La cercanía está desdibujada: es un contorno más.

pero que en definitiva se contempla como necesario para procurar el único conocimiento posible a través del lenguaje, que se concreta ahora claramente como proceso continuo de fijación y/o negación, proceso que es transitivo y por cuya transitividad adquiere pleno sentido "la extrema coherencia de su incredulidad"; "te deshace allí donde el conjuro de la pasión te dio nombre y te hizo"). Y de este modo el acto poético queda enunciado como encuentro con el azar quebrando la lógica histórica del sujeto, y, por lo tanto, como renuncia a la unidad, a la identidad, que traduciría entonces la alienación absoluta. Lo extraño ya no es en los últimos poemas del libro ("Grava", "Monólogos", apartado tercero de "Otras voces, en cualquier lugar") la sorpresa por descubrir la especificidad del conocimiento humano vinculado al significante, sino la perdurabilidad, los sueños, el olvido; es decir, todos aquellos elementos que oscurecerían la lucidez a la que se remite ahora constantemente y que recoge el proceso por el cual el sujeto da significado a la realidad:

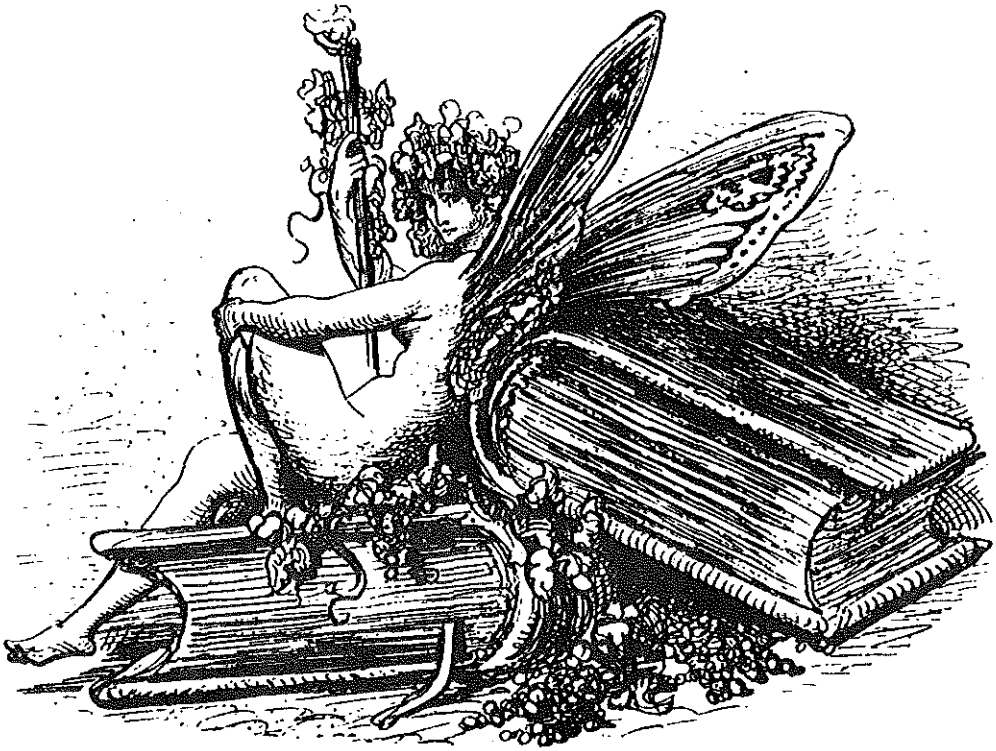
Lo imaginario ofrece su
aventura bajo forma de espectro; pero nosotros
apostamos sin lamentaciones a un azar mudable
y cotidiano, sin pretender lo insólito, lo que perdura.
Poseídos por la palabra sin finalidad damos muerte
a los sueños porque tienen sentido, desde el fluir
opaco de un deseo que no tiene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

Esta palabra sin finalidad opuesta a la muerte ("Monólogos") es, pues, la elección soberana de la escritura como riesgo, como abertura infinita que sólo de esta manera "traduce" lúcidamente

el conocimiento, lo fragmentario, espacio, como hemos dicho, interior/exterior que ya no puede doblarse bajo lo imaginario, bajo la identificación primaria de ser-expresado-en-el-significante. Excluída la ilusión de unidad de la palabra poética, ésta muestra entonces *humildemente* (críticamente) su naturaleza, su falta de dirección –su *defectividad*, diría Barthes–, remitiendo así simbólicamente a la categoría del conocimiento humano. La espera de "Cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder" expresa, pues, no una resignación, sino una confianza en la palabra poética como vivencia de autenticidad al lado del silencio. Pues el silencio de Talens no se sitúa en la línea de determinada poesía que aspira a contenerlo como expresión de lo indecible. Ni tampoco, por supuesto, como el lugar de partida desde el que la palabra poética ingenuamente aparecería, sino, dentro del movimiento general de su obra, como negativo que pone de relieve el acto positivo del lenguaje. El silencio de "Proximidad de silencio" es el lugar de la identidad imposible, de la unidad falsificadora a la que el sujeto en la búsqueda continua de su autenticidad se niega, como niega a la muerte, al cuerpo amoroso eternizador del deseo o a la locura, que *degradan* el *pacto verbal*. Negación que no excluye su gozosa presencia en la medida en que el acto poético se entienda así como principio abierto empujado a un compromiso continuo consigo mismo y que deja al lector en la libertad de una propuesta que sólo tiene sentido como propuesta ("de un deseo que no tiene sentido"), como lugar de tránsito, nunca como punto de llegada:

Amo cada palabra porque me
obliga a construir los límites de mi silencio, como
la yedra construye su fidelidad, su sueño, su armo-
nía, o la espuma rompe sobre la cresta del acantilado
tanto en la calma como en la tempestad. Amo los
sitios donde la luz fue nuestra, el color de sus
nombres, y amo también los que no vimos, porque
habrán de obligarnos a inventar sus contornos, y su
pequeña historia, y unos pocos recuerdos con que
volverlos habitables. Amo, incluso, la muerte, esta
forma de muerte, porque obliga a vivir

La escritura, pues, como riesgo frente al silencio, como condena para decirse y decir el mundo desde esa persistente mirada interior/exterior que constituye al sujeto en sujeto(al)significante y lo desmitifica como sujeto al origen absoluto del sentido.



A.- BIBLIOGRAFIA DE JENARO TALENS
(Sólo libros; primeras ediciones)

1.- POESÍA

En el umbral del hombre, Granada, Veleta al Sur, 1964
Los ámbitos, Granada, Veleta al Sur, 1965
Víspera de la destrucción, Valencia, Hontanar,1970
Una perenne aurora, Málaga, El Guadalhorce, 1970
Ritual para un artificio, Valencia, Hontanar, 1971
El vuelo excede el ala, Las Palmas de G.Canaria, Inventarios Provisionales,1973
El cuerpo fragmentario, Valencia, Fernando Torres Editor, 1978
Reincidencias, Valencia, Septimomiau, 1978
Otra escena/Profanacion(es), Madrid, Hiperión, 1980
Proximidad del silencio, Madrid, Hiperión, 1981
Purgatori, Valencia, Fernando Torres Editor, 1983
Secuencias, Granada, Don Quijote, 1983
Tabula rasa, Madrid, Hiperión, 1985
La mirada extranjera, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1985 (en colaboración con Michäel Nerlich)

2.- ENSAYO

El espacio y las máscaras, Barcelona, Anagrama, 1975
Novela picaresca y práctica de la transgresión, Madrid, Júcar, 1975
El texto plural, Valencia, Universidad, 1975
La escritura como teatralidad, Valencia, Universidad, 1977
Elementos para una semiótica del texto artístico (en colaboración), Madrid, Cátedra, 1978
Beckett y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979
Escriptura i ideologia, València, Tres i quatre, 1979
El discurso poético lorquiano: medievalismo y teatralidad, Granada, Don Quijote, 1983
El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou *de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1986

3.-TRADUCCIONES Y EDICIONES

Samuel Beckett, *Poemas*, Barcelona, Barral Editores, 1970
Friedrich Hölderlin, *Poemas*, Valencia, Hontanar, 1971[1]
Stadler, Heym, Trakl, *Poesía expresionista alemana*, Valencia, Hontanar, 1972[1]
J.W.Goethe, *Poemas del Diván de Oriente y Occidente*, Málaga, El Guadalhorce, 1972[1]
Lu Hsun, *Sobre la classe intel.lectual*, València, Tres i quatre, 1973

Friedrich Hölderlin, *Poemas* [versión de Luis Cernuda], Madrid, Visor, 1974
Samuel Beckett, *Film*, Barcelona, Tusquets, 1975
Hermann Hesse, *Escrito en la arena*, Madrid, Visor, 1977
Wallace Stevens, *Mañana de domingo*, Valencia, Septimomiau, 1978
Samuel Beckett, *Detritus*, Barcelona, Tusquets, 1978
William Shakespeare, *El rey Lear*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1979[2]
Friedrich Hölderlin, *Las grandes elegías*, Madrid, Hiperión, 1980
William Shakespeare, *Macbeth*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1980[2]
William Shakespeare, *El mercader de Venecia*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1981[3]
William Shakespeare, *Doce sonetos*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1981
William Shakespeare, *Como gustéis*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1983[3]
William Shakespeare, *Otelo*, Valencia, Instituto Shakespeare, 1984[2]
Novalis, *Escritos escogidos*, Madrid, Visor, 1985[1]
William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare, 1986[2]
Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso/Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986[4]

1.- En colaboración con Ernst-Edmund Keil
2.- En colaboración con Manuel-Angel Conejero, Vicente Forés y Juan V. Martínez-Luciano
3.- En colaboración con Manuel-Angel Conejero y Juan V.Martínez-Luciano
4.- En colaboración con Nicholas Spadaccini

Ha sido incluido en numerosas antologías, y traducido al francés, inglés, italiano y alemán.

B.- BIBLIOGRAFIA SOBRE JENARO TALENS
(Sólo sobre poesía. Selección)

José Corral Maurel: En el umbral del hombre, *Ideal*, 25 de octubre, 1964
Luis López Anglada: En el umbral del hombre, *El Español*, 31 de octubre, 1964
Gonzalo de la Torre: En el umbral del hombre, *Patria*, 13 de noviembre, 1964
Gonzalo de la Torre: Los Ambitos, *Patria*, 9 de diciembre, 1965
Luis López Anglada: Los Ambitos, *El Español*, 22 de enero, 1966
Luis Herrero: (Entrevista), *Diario Madrid*, 10 de junio, 1969
José Corral Maurel: Víspera de la destrución, *Ideal*, 21 de marzo 1971
Rafael Ferreres: Víspera de la destrucción, *Levante*, marzo, 1971

Emilio Miró: Víspera de la destrucción, *Insula*, mayo 1971
Manuel Ríos Ruiz: Una perenne aurora, *Poesía Española*, 218, febrero 1971
Juan Antonio Icardo: La poesía de Beckett, *Atlántida*, 51, mayo/junio, 1971
José Corral Maurel: Ritual para un artificio, *Ideal*, 12 de noviembre,1972
Emilio Miró: Ritual para un artificio, *Insula*, junio 1972
José-Olivio Jiménez: "Tres poetas valencianos", en Diez años de poesía española (1960-1970), Madrid, Insula, 1972
Antonio Carvajal: Cuatro poetas alemanes, *Patria*, 29 de octubre,1972
Jaime Siles: Poesía expresionista alemana, *Las Provincias*, 19 de noviembre, 1972
José Corral Maurel: Poesía alemana en la colección Hontanar, *Ideal*, 3 de diciembre, 1972
José Ortega: Ritual para un artificio, *Ideal*, 15 de abril, 1973
Luis León Barreto: El vuelo excede el ala, *La Provincia*, 11 de noviembre, 1973
S.F.: Poesía: música y raciocinio, *La Provincia*, 30 de noviembre, 1973
Fidel Villar: El vuelo excede el ala, *Patria*, 24 de febrero, 1974
Juan Oleza: Ritual para un artificio, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 284, febrero, 1974
Juan Antonio Icardo: El vuelo excede el ala, *Triunfo*, 25, mayo, 1974
Manuel Miralles: Espacio para la poesía: Jenaro Talens, *Levante*, 14 de marzo, 1974
Miquel Gayá: Un regne que tampoc no es d'aquest món, *Baleares*, 7 de diciembre, 1975
Antonio Tovar: El vuelo excede el ala, *La Gaceta Ilustrada*, 1008, febrero, 1976
Amadeu Fabregat: Jenaro Talens: un cas a banda, *Avui*, 18 de julio, 1976
Antonio Sánchez: Jenaro Talens, escritor, *La Provincia*, 5 de mayo, 1977
Ricardo Bellveser: El cuerpo fragmentario, *Las Provincias*, 19 de noviembre, 1978
Vicente Granados: La poesía última de Jenaro Talens, *Cam de l'arpa*, 71, enero 1980
Juan M.Company: Amor: la escena vacía, *Las Provincias*, 6 de junio, 1980
Tomás Hernández: El cuerpo fragmentario, *Ideal*, 15 de junio, 1980
François Forner: El cuerpo fragmentario, *Letras*, noviembre/diciembre 1980
Carlos Benítez: Otra escena/Profanacion(es), *Estaciones*, 2, 1980/81
Ricardo Bellveser: La poesía en el País Valenciano: una lucha doble, *Las Provincias*, 11 de febrero, 1981
Angel L.Vigaray: Poesía expresionista alemana, *El País*, 20 de diciembre 1981
César Simón: El nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía, *Imprévue*, 1, Université Paul Valéry, Montpellier, 1981
Antonio Fernández Molina: Las grandes elegías, *Jano*, 454, 1981

Javier Maqua: El amor a la linguística, *Diario 16*, 10 de octubre, 1982
Sultana Wahnon: La nada y otras palabras en "Secuencias" de Jenaro Talens, *Diario de Granada*, 20 de enero, 1984
Alfonso Alcalá: (Entrevista), *Ideal*, 12 de abril, 1984
José Luis García Martín: Secuencias, *Fin de siglo*, 9-10, 1985
Rafael Ventura-Melia: Jenaro Talens se inspira en la realidad americana, *Levante*, 2 de junio, 1985
Florencio Martínez Ruiz: Tabula rasa, *ABC*, 7 de setiembre, 1985
Angel Vivas: Tabula rasa, de Jenaro Talens, *Epoca*, 26, setiembre 1985
Gonzalo García-Aguayo: Un itinerario de "Tabula rasa", *Las Provincias*, 29 de setiembre, 1985
Josep-María Balcells: Jenaro Talens: un poeta català de Tarifa, *El País* (Barcelona), 29 de setiembre, 1985
Angel Vivas: Escribo desde el desconcierto (Entrevista), *Muface*, 71, noviembre 1985
Jaime Siles: El último logro de Jenaro Talens, *La Vanguardia*, 28 de noviembre, 1985
José María Izquierdo: Tabula rasa (¿en?) de Jenaro Talens, *Revista de Occidente*, Diciembre, 1985

ANTOLOGIA POETICA

EN EL JARDIN

Und wozu Dichter in dürftiger Zeit.
Hölderlin

Para quién tus palabras
brotan, en esta exangüe
noche, si el hueso ignora
todo, la sombra, el bulto
del estertor, si el labio
es corteza y resbala
sin ahondar, sin ser
más que forma de tacto,
no raíz. Si supieras
en qué desiertos húmedos
tu voz calcina soles desatados.

Mira el jardín: la yedra
sobre el plátano asciende,
con su verde amenaza
de destrucción, fingiendo
no conocer la humilde
torpeza de sus ramas.
Cuánto dolor inútil
duerme en la piedra, y cruza
por el aire tranquilo
que te envolvió y absorbe. Si supieras.

Tú, poeta, que has visto
bajo los tristes sauces
de poniente, el sollozo
de los acantilados;
el tímido galope
de las cornejas, entre
miniados azafates
de oscuridad, di ahora
cuánta vana belleza
consumieron tus ojos
única, irrepetible.

Di qué sombras, qué otoños
fosforescentes fueron
tu luz, antes que el frío
de una tiniebla súbita
descubra tu verdad enmohecida.

(de *Víspera de la destrucción*)

LA DEL ALBA SERIA

La grímpola en el mástil y el cincel diminuto,
el estilete, el fuste y la magnolia:
todo materia de dolor.
(¡Abridme
las puertas de la noche!)

Pero dónde el cendal,
dónde la encubridora
sierpe, el misterio dónde
está que por el aire
sola tu ausencia en sombra
como olvido transcurre.

Nada pasa, amor mío.
En la ciudad desierta, el humo del alcohol
como la lluvia es breve; es un cuchillo
helado o una forma
que pesa; pero acaba,
(todo acaba, amor mío) como la lluvia, sobre tu soledad.

Mira el voluble y cálido sopor de los escaparates
el triste parpadeo sin destino de las luces eléctricas
No recorras las calles
ahora que en las paredes, ciegas de tanta cal, unos labios resbalan
y en el aire agoniza el último murmullo de una balada del amanecer.

Escúchame. No temas
la quemazón hiriente de los focos,
la luz dispuesta en cajas sobre los anaqueles.
No es verdad, amor mío.

Todo es júbilo aquí: la alegre máscara
del bailarín inmóvil y el asombro
de la muchacha sorprendida al borde del acantilado.
mientras el viento sueña
con alacranes rubios y alfileres
que la niebla diluye

Cuánto espacio mudable en avenidas.
En el húmedo césped, como verdor que estalla,
hay celajes de púrpura
y acrisoladas flores de papel.

Ven, ven. Tus ojos brillan.
Bajo la abrumadora sombra de los parques beso un cuerpo
dormido.
El aire gime y tiembla como azulada llama de un antiguo quinqué.

¿Sabes? La lluvia arrecia
sobre esta humosa floración de brùma,
mientras el boj repite sin límites
dulce cuerpo desnudo
sobre el que desemboco
como en la mar, o el mar, o un mar: tragaluz de las olas.
Mar total que es un nombre

un *nombre perseguido por un labio*

(de *Una perenne aurora*)

FARO SACRATIF

I

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

II

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

Jamás un ojo humano contempló en sus olas
los silenciosos escarceos
del sol, ni fueron brillo,
fulguración o espejo para nadie.
Nunca otros ojos, nunca;
porque la sed ardida
de los zarzales y los cabrahigos,

y esos acantilados
que un viento húmedo erosiona, y la musgosa
espuma son presente.
Como presente el ojo y esta inútil
fulguración de un hombre que medita
bajo un atardecer alucinado.

III

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

IV

Toda historia es dolor,
y el dolor es historia:
la construida rosa de la resurrección.
Imaginemos un jardín.
Un jardín entre muros donde la bugambilia
crezca sobre andamiajes
que una mano plantó.
Y hay dalias, boj, enredaderas.
Es un jardín pequeño,
sin concreción de tiempo ni de espacio.
Sólo una luz: infancia.

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

CEREMONIAS

I

Nunca pensé que las divagaciones
alrededor de las divagaciones,
en las interminables noches del estío,
fueran discurso útil,
lugar de convergencia para reconstruir
trozos de historia (¿historia? ¿y desde cuándo
la historia existe?), o su verdad, fingiéndose en las máscaras.

Acaso es un producto de la melancolía
la labor del orfebre,
su incómoda meticulosidad
en torno a la amenaza de los significados.
Y nada facilita la consideración
de otros aspectos: a saber, que el tiempo
adopta en ocasiones la invalidez de un río
—el agua, ya fue dicho, es una y diferente,
del mismo modo que es el mar el sudor de la tierra—;
que las colinas, la vastedad del silencio y de los árboles,
a cuyos pies las pitas languidecen,
no son colinas ya, ni silencio, ni árboles,
sino pequeños altos sobre los promontorios
del pensamiento, bruma
que la norma recubre, y es lenguaje.

II

Materiales dispersos, elección
previa, y algún espacio representativo:
la campana que tañe en la ciudad,
el silbo del pastor entre los matorrales,
y en lo alto del faro,
casi en el mismo vértice instantáneo
donde la luz solar
soporta la agonía de la certidumbre,

una sombra que avanza
con fatiga, y no es
sino la reverberación de un sol que apenas luce
en ásperos matojos, en hisopos
de tranquila humedad.
El musgo de las rocas su semblante vuelve
como en espejo. Es blanco y sudoroso,
y una tímida arruga
que el otoño perfila a un lado de la sién
trae la paz remota de las generaciones
en el aroma vespertino.

Situación definida: descubrir
lo que esa paz lacera sobre el rostro.

¿Pero sobre qué rostro? ¿Quién avanza? ¿Y adónde?

Que es ahora, noviembre, atardecer
y en Sacratif, atrezzo y escenografía,
la ceremonia ritual
de la recreación y de la persistencia
a través de los signos, una página en blanco,
fuegos que no resbalan,
y el cuerpo y el espíritu:
identidad visible hacia la desunión.

III

El brusco despertar de las analogías
comienza como forma de trascender los límites.
El suceso diario de la redención,
la amenaza de un tiempo
que no supone astucia, ni frecuencia, ni fin,
la expresa ambigüedad de un discurso vacío
¿sobre quién significan?

Hay una música de las palabras
y unas palabras cuya música se prefiere ignorar.

Y su engarce no excluye la sustitución
de una verdad por otras. Antes bien
en él está su origen. Que en el acto poético
no hay fijeza ni norma
sino arbitrariedad resuelta en armonía.

IV

Armonía. Quietud.
Como la superficie de este mar
que es Sacratif, o Kullenberg, quién sabe
si su alternancia o su acumulación
o un solo mar simbólico
con un cierto valor, significado ambiguo
para acoplar al verso.
Que estos ojos
han tenido su instante
para vivir, y el cielo contemplaron
de su envolvente realidad (ya son
susceptibles de siembra),
pero la luz que incide en la pupila
allí muere. No es luz
lo que el poema acoge, sino espectros de luz
que el oráculo muestra entre los visitantes.
He sabido que hubieron
días largos y oscuros,
aunque ninguno triste, o simplemente humano.
Y nada importa: el tejo, la gaviota,
las estrellas de mar,
aquel hombre que avanza,
¿o ya no avanza?, ofrecen
testimonio de mí.
Y asistimos al rito
de uncir el tiempo a las fotografías
para un nuevo espectáculo:
la ceremonia de la soledad.

(de *Ritual para un artificio*)

ESTADO DE SITIO

con qué facilidad transformo en alas
cuanto mis ojos codifican
la ininteligible percepción del movimiento del espacio
la fragancia crepuscular que ningún murmullo desdibuja
pero sé que en mis manos lo posible es un símbolo
sin elocuencia la luz de la bombilla sobre el aparador
confundiendo mis libros los sillones de enea
y otros objetos sin relieve
cuya presencia hace inconcebible la sola idea del sol
el lenguaje que brota sin pausa como un soplo
de la magnificencia de la ruina
la confusión que nunca reposa
y el sonido repite me repite penetra
tal como si negara lo peculiar de este teatro solemne
con un viento que araña la calma de los pábilos
en tanto inclino la cabeza sobre la superficie
donde el silencio me proyecta una proposición
sin otra referencia que las proposiciones
en que este otoño consiste
vuelto ya cima de mi pensamiento
y allí mi rostro escrito como otra imagen de la realidad

SALMO DOMINICAL

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

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

el diario abierto sobre la mesa
trae noticias de graves sucesos
un accidente absurdo al patinar un coche bajo la lluvia de esta
madrugada
alguna frase difusa en torno al último consejo de ministros

pero yo vuelvo a mi poema
aunque sé lo difícil que es obtener noticias de un poema
(soy consciente de su oscuridad manifiesta)
así cuando el viejo médico escribía que también hay flores en el
infierno
podemos interpretar que un poco de agua desnuda cayendo sobre
mi cuerpo no es al cabo un hecho tan desagradable
y no es que olvide la objetividad esa historia objetiva
que no protagonizo no soy yo quien la mueve ni es ésa la cuestión
pero yo soy también mi cuerpo y existo porque mi cuerpo existe
así que formo parte de esa objetividad de la que no me puedo
desprender

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

recuerdo el enamorado del siglo XVII
"la muerte es muerte porque nos separa"
¡*y no poder nada contra la muerte*!
yo intento consolarme con el sol que penetra por la ventana
al fin y al cabo parece que el sol calienta más cuando lo necesitas

y aunque sé que no es cierto me consuela
eso al menos me dicen las palabras que escribo
en esta habitación donde estoy solo

(de *El cuerpo fragmentario*)

RETRATO DE DESCONOCIDO

Estar aquí para empezar de nuevo,
a través de desvanes que perturban.

Un azar que no juzga se aproxima, se impone.
Ahora que las palabras
cambian las cosas, déjame que sea
mi más firme ficción, que no apresure
el paso. Hay quien aprende
maneras nuevas de morir.
Yo no las necesito.
Estoy hablando de vivir.
También la tarde, cuando el sol se pone,
puede representar un punto de partida,
un a modo de origen.
Así es como abandono toda pretensión
de construir mi voz desde la oscuridad.
Demasiado dolor. Hay demasiado
énfasis. Un lugar inconcluso
cuya música ignoro
o no consigo recordar
dice que en esta orilla
el enervamiento del último minuto
el olvidado traje de la víspera
prefieren no asumir una distancia incrédula.
Yo miro simplemente
a esa joven que pasea esperando la lluvia.
Qué extraño no vivir un día como hoy
siendo el día de hoy, sólo el día de hoy,
sin el falso horizonte de lo que finge ser el paraíso,
con su misma memoria como ojos y su estupidez.

La presencia de la costumbre es una cita ilusoria.

Furiosamente lucho
en favor de la noche que me olvida y se aleja.

LA TRAVESIA

I

resumir lo que aún queda
nunca santificar o proponer
probar mi inexistencia por agotamiento
en esta habitación
en donde dar cabida a las visiones
como todo el que avanza más allá de la noche
y a la noche regresa con la velocidad de quien descubre
ser lo que es
un nombre
un movimiento de desposesión
o casi
ausencia de artificio
a la orilla de las últimas palabras de los que moran en el polvo

este precipitado de memoria
(hablo del día de hoy)
avanza se desliza
sobre mis pies difusos
la fosquedad de un sueño no poblado
sino por humo
al borde los objetos
me expropian se disuelven
en la luz cotidiana

mi inconsciente deseo de un cuerpo irremplazable
son innúmeros cuerpos en la realidad
pues una cópula no significa
sino otra cópula ni un cuerpo
sino otro cuerpo
así el temor de las repeticiones
devuelve este poema a otro poema
origen
del cuerpo en que agonizo esta noche de estío

aprender a ser libre por primera vez
en un espacio discontinuo

no recurrir al juego del disfraz
conocer en mis huellas
los límites confusos de mi opacidad

qué largo este silencio deshaciéndose en niebla

II

desde la indiferencia la noche profana toda reflexión

he alcanzado la cima de lo indemostrable
en adelante hablemos de otra cosa
por ejemplo del gesto arrugado que el aire dibuja sobre tu rostro
de esta ficción horizontal que nos otorga volumen
cárcel o amor
                camino
donde la mortecina luz se arrastra
en este amanecer improvisado perpetúas la imagen
de la lluvia cayendo en la terraza
y lo que algunos llaman soledad
quizá sólo el lugar de lo innombrable

como el ciego adivino que recuerda el futuro
el parloteo me prodiga
                y nadie me conoce
                y caen sobre mí
las mismas ruinas
                ramas espectrales

lo reprimido no retorna

al menos ahora sé
que en lo imperfecto está mi paraíso

(de *Otra escena/ Profanación(es)*)

CONTACTOS

I

La luz no tiene peso, ni volumen, es
una vanable desazón, la música invisible
de un sueño que no es sueño, que proyecta en el sueño
su materia precisa con el rumor preciso, sin imagen, sin
otro fulgor que su presencia, el tacto de quien mira
una ausencia monótona, una mirada ciega
contemplándole al fin, sin atributos, con
la posesión de una promesa vaga, el túnel que devora
tanta heredad. Por qué la luz, por qué
este metal confuso que hace suyo el deseo,
la paradoja de una identidad que se disgrega, y son
nacimientos ahora, y alguien muere, bajo
la tolerancia de las estaciones, no es un sueño, escucho
el ronroneo de una piel, un alba que se inscribe
en esta alquimia dócil donde el rigor se desgasta
como una fina lluvia de verano, como
un crepúsculo blanco, el ojo ayer hostil
hoy se mezcla contigo, eres tú que yo esbozo,
yo semejante a tí, su vidrioso acarreo.
Mordidos por la niebla penetramos en tu madriguera, pensamiento
mío,
tu avidez va podando rostros sin lugar ni memoria,
tu desesperación, surcada por palabras, ¿sabrá captar un día
el temblor inconfundible de nuestro mutismo,
esa delgada piedra de la noche donde
la perseverancia de los oleajes nos hace naufragar?
Las manos buscan a tientas el eco de un calor,
los contornos de un cuerpo silencioso y frágil como el agua,
la claridad de un río que en el cauce desierto se despoja de
su tibia profecía, su humedad, y avanza es ya
una oquedad sin nombre, imagen de otro río
en otro sueño antiguo, hacia un mar que no existe
que es nada más el trazo que nos liga que
nos atraviesa y nos recoge, el centro de un furor
cuya sombra he bebido, y era espuma, y en

cada estallido el gusto, un resplandor, el agrio
amanecer sin condiciones, sin
la inexpugnable desnudez de las astillas, no,
la luz no tiene peso ni volumen.

II

Y sin embargo es luz.
Puedo tocarla. Es aire.
Toda esta luz de estío,
tan diamantina como tu presencia.
Su solidez me abrasa
con escozor de aurora. Luz de un cuerpo,
piedra huidiza entre los brazos de
un laberinto de vegetaciones
penetra en los confines de tu despertar
con una inercia opaca.
El misterioso regazo de una concha azul
pende de un soplo, su estupor me aniquila,
eres tú, se desangra por espinas de fuego,
entre sonidos irreconocibles que sólo yo percibo
sin conseguir hollar un cielo que
otros, anónimos aún, atraviesan sin ti,
sin mí que te construyo como tú me construyes
con hojas de un gran árbol
huésped del frío y de la niebla.
La explosión surte intermitente
más allá de la gruta a que retorno,
espejo despoblado por donde desfilan
lluvias, albas inhóspitas,
una escenografía sin actores.
El amor conoce el mediodía exacto por un sabor más áspero,
quizá por un aroma que acompasa las respiraciones
con el ritmo de un goce que ignora la erosión
porque asume la muerte, la emergencia de un fin
en el vasto reino de la noche, del imperio nocturno
donde todo rumor se vuelve transparente
con el silencio de tu piel,
o es esa sombra que nos aglutina

bajo su claridad, disuelta luz que rompe
qué avidez del deseo por vivir en el otoño prematuro
la putrefacción del sol en las cortinas.

III

La última espiral de la consciencia
son dos bultos insomnes,
la paradoja de un vuelo que cruza por el cuarto con la precisión
de un horizonte inmóvil, como un sol ilegible
surgido de la hondonada misma donde el furor es vértice y
bisagra, un aire transportado con delicadeza
desde el lado imposible de un universo que
fuimos aunque no fuimos, que somos y no somos,
la floración del pubis mientras el tiempo ardía.
El éxtasis indómito no es la monotonía con que
las manos se pronuncian en la madrugada
sin otro norte que las mordeduras
de lo que siempre discurre por primera vez
ante las solicitaciones de una oquedad de hierba
como yacija o pájaro constante. Es la costumbre. Así,
cuando el aire de la mañana me golpea el rostro
asocio el ritmo de mis pensamientos con un olor
desvaído, allá entre los rotos mármoles,
junto a las yedras y las aspidistras, en el jardín antiguo
tan a menudo convocado como testimonio,
el cielo negro de su irrealidad con un latido húmedo,
y ahora, sin transición, el orden nos invade
desde el desasimiento del armario, la lámpara difusa,
la ropa dejada caer anoche como un fardo sobre la moqueta,
todo lo que es real y está ahí, y nos invade,
esa imagen cercana de una presencia largo tiempo escindida,
la solidez de descubrirnos vivos sin el subterfugio que
borra el sudor de los cuerpos reintegrados a su opacidad.

EJERCICIO SOBRE TRANSPARENCIAS

Mi oficio es divagar sobre estas cosas,
dar cauce a lo invisible
que atraviesa unos muros tan altivos.

Mirar los árboles que mi deseo erige,
o quizá apenas la raíz o el eco
de algún árbol difuso que la luz ulcera.
Vagas apreciaciones con que amueblo un orden
que nada espera cobijar. Ah, si mi voz pudiese
vivir con ignorancia en la indefinición.

Mi oficio es la extrañeza:
ver este azul que nace con el amanecer.

LA LEY DE LA PALABRA

XXXV aniversario

Se desatan musgos ilusorios donde los intervalos te bifurcan, y sosegadamente los dispones en la frondosidad apenas sugerida del residuo que llamas corazón. Allí espuman, se espigan, pulsos en germen cuyo exceso palidecerá cuando sufras la caricia de una mordedura, el escozor tibio de la mañana, la certidumbre de que la nimiedad, como el deseo, insiste. Lo que pretende subsistir cede a la larga bajo la violencia, pero el infierno permanece, vuelto figura cotidiana. Es el precepto especialmente elaborado desde ti, para ti, que acuchilla tus ojos y te somete a la tortura de imaginar cómo en el curso de los días rechazarás los límites que acotaron tu espacio. No podrás ver, entonces, los tornasoles del otoño, ni te será posible distinguir en medio del bullicio callejero la imagen fidedigna que tu sombra proyecta sobre el muro. Es el otro quien habla, su oquedad quien te mira, quien te deshace allí donde el conjuro de la pasión te dio nombre y te hizo. La cercanía está desdibujada: es un contorno más.

CUANDO EL AMOR INVENTA LABERINTOS ALGUIEN SE TIENE QUE PERDER

Tras tanto viaje inútil después de tantas tentativas de fuga, sin saber con certeza qué y adónde buscar, sin otras convicciones que la de haber escrito sobre lo que viví, o he visto (a menudo, también, sobre lo imaginado o por vivir), tantas frases vacías o escasamente necesarias, ahora, de improviso, vuelvo a sentir cada palabra como un acto de amor. Las alas raramente dejan huellas. Se mueven con la precisión de un dardo, la nostalgia de un fuego donde la voluntad crepite como bajo un difuso cielo de celofán. Y espero. Hay una tierra remota, de voces muy oscuras, de cristales sin cuerpo que hunden sus raíces en la noche. Amo cada palabra porque me obliga a construir los límites de mi silencio, como la yedra construye su fidelidad, su sueño, su armonía, o la espuma rompe sobre la cresta del acantilado tanto en la calma como en la tempestad. Amo los sitios donde la luz fue nuestra, el color de sus nombres, y amo también los que no vimos, porque habrán de obligarnos a inventar sus contornos, y su pequeña historia, y unos pocos recuerdos con que volverlos habitables. Amo, incluso, la muerte, esta forma de muerte, porque obliga a vivir.

(de *Proximidad del silencio*)

ESTOY IMPLICADO EN ALGO

I

Nunca quise ser libre. Sólo hablaba y hablaba
de una confusa libertad. Conozco,
a duras penas, el abismo súbito
que separa un refugio del color del cielo
de este cielo que me cubre con su indiferencia,
mostrando los caminos abiertos ante mí.
Y hoy, primero de abril, bajo la luz de un alba casi amiga
dejo mi casa y mi ciudad, los libros
que tanto amé, las calles, los jardines
y el cuerpo extraño en que busqué mi imagen
sin comprender del todo lo que hacía.
Nada hay atrás que implique una atadura,
quizá algunos residuos de memoria,
algún olor indefinido, un poco
de la nostalgia absurda con que se aparece
cuanto el deseo quiso construir
sin aceptar sus límites inciertos. Esta mañana, al fin,
mientras, algo cansado, vuelo entre las nubes,
veo a través de sus resquicios el azul del océano,
la transparencia insólita del aire
y sé que es cierto que soy libre, que
ya no me vivo en nadie, que mi noche
es profunda, y es mía.

II

Supongo que ser libre es estar solo,
aceptar la violencia con que la noche cae,
sin otra compañía que la noche.
Nadie depende ahora de mí. No tengo planes.
Tampoco estoy seguro de la eternidad,
pero conozco, al menos, mis limitaciones.
Sé lo que quise o que fingí querer
manipulando a veces mi memoria.

Y aquí, sentado, espero mi bebida
entre rostros extraños que me ignoran.
Oigo el confuso parloteo de los comensales
y distingo con nitidez una pequeña ardilla desde la ventana.
Juega en el parque, entre la nieve, y no
sabe siquiera que es abril y hace frío.
La luz resbala por sus ojos, como
gotas de lluvia. Abre tu puerta –dice,
y no te ocultes en la oscuridad.
Un falso sol que tiembla en el invernadero
tiñe de azul las lilas y los potos.
Saludo sin pasión a un árbol solitario.
Son malos tiempos para la ternura.

III

Son malos tiempos para la ternura.
Olvida el absurdo vaivén del día y de la noche.
Quédate junto a mí. No tengas miedo.
Sabrás que, al fin, no hay nada misterioso,
cómo y dónde se inicia, tras el maquillaje,
ese monólogo de sombras que llamamos poema.
Yo, que tanto he escrito sobre lo que ignoro,
ya no pretendo comprender. Escúchame,
vivir consiste en enterrar la muerte,
y estas viejas historias, como dijo el anciano,
se parecen tanto todas entre sí.
Tú, viejo profesor, que nada tienes salvo tu deseo,
deja el terror a un lado. Nadie mira.
El mundo es algo ajeno, aunque tu vida esté
sola y desnuda en los escaparates.
Nada de lo que digan eres tú. Ven conmigo.
Andemos juntos esta madrugada.
No hay lugares inhóspitos. El cielo
tan sólo cambia de color, y es dulce, y nos cobija,
y hay tantas cosas nuevas que aprender.

(de *Tabula rasa*)

NON È NOSTALGIA, È MORTE

I

Sobreviure, es sobreviu en un lloc qualsevol. La pluja cau com a teranyina des d'un *cel* pàl.lid tot plé de pellingots. Els arbres dormen sota l'horitzó, i, baix del seu fullatge, sense tindre la força de comprendre, indiferents al ritme dels meus ulls, passen cossos i llavis, consemblants a les pedres on el crepuscle imprimeix sa violència marcida. Quan vinga el temps dels altres i avençe pels camins d'una ciutat estranya, un home vell com jo (encara que la nuditat el farà molt més savi) sabrà perquè ara dic, sense cap convicció, sense mitologies, que els herois eren bells, i eren, però, també, com en un joc d'infants, els que cerquen la carn on l'home vell no viu. I ell, que es pensava pobre, assumeix la calor de la riquesa: al cap tindrà records. Jo seré els seus records. Per ell visc, aleshores, per qui em lleva sentit. Li he donat foc a un foc que han d'heretar els altres, els que en segles futurs ho ignoren tot de mi, menys aquesta petita mascarada que sé que no sóc jo. Ja l'hora de partir és arribada. Si viure fou prodüir un món privat i escriure l'univers com al.lusió a l'única persona indubitable, parlam, oh somni meu, què puc fer?

II

Sempre ho dic, i no puc mai entendre perquè ho faig. Aquestes llargues línies desiguals són com els dies, massa foscor en torn i una boja avidesa de futur. He pensat tant en tu, he escrit ja tant de tu, sense saber, inclús, encara avui, qui ets. Els meus poemes són la pols multicolor on el temps es proclama veritat, línies que delimiten amb un mar lúcid, com en un llibre d'hores, senzills reflexes d'universos que no existeixen sota cap altra forma. En ells trobo que les muntanyes són fermosses, cobertes d'arbres i de neu, profundament vermellejades per un *sol* sense eclipsis, velles com un àngel caigut. Tot és aquí molt clar i transparent. Així és com la pau torna a casa.

III

No m'és possible conèixer-te, perquè no puc saber com em *desxifres,* amor meu. M'escoltes? Jo, que mai no he viatjat, estic viatjant, em moc. Posar-s'hi en peu i parlar, sota el *pes* de l'hivern és un problema de calor, de nostalgia del fred que en recorria com la remor de l'aigua, quan per satisfer els somnis dels que viuen ha estat inevitable parlar-ne com dels morts. El silenci de l'aire, la *pluja* sense *so* sempre fou en nosaltres resposta suficient. Ara, però, és diumenge i tracte de tenir una conversa amb un paisatge on és ja massa tard per caminar.

IV

Sota els abismes de la superfície la paciència és un art. Sols li demane temps, per a poder viure't abans de dir-ne res. Passat ja pels rigors de cada autumne, veiem la primavera d'aquest any, vincladís com la flor que ens va fer somniar junts. Fou grotesc l'esforç per semblar l'un a l'altre guerrers d'un mar profund, plens d'una força antiga, mentre al cor el movia una difusa realitat, molt més senzilla i necessària: aprendre el costum d'esgotar cada dia, tenint el cap per fora de l'*hedor.* No hi ha mort més segura que l'obsessió de la mort, i no cap cos *tan* nu com imaginar la nudesa. Per això tot desig és una imatge, i quan parle de flors estic pensant en un jardí tancat, no irreal ni salvatge, no un fum dins la memòria. Si volem, amor meu, hi ha un altre món més blau?

(de *Purgatori*)

FIN DE SIGLO

REVISTA DE LITERATURA

Redacción y Administración:
Apartado 1724
Jerez de la Frontera

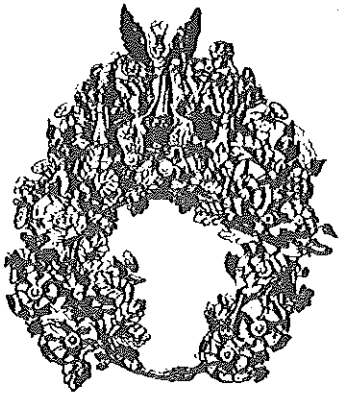
PEÑA LABRA

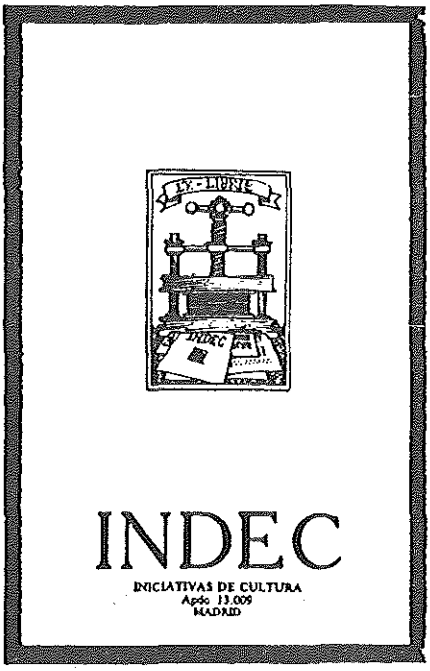
PLIEGOS DE POESIA

Institución Cultural de Cantabria
Diputación Regional de Cantabria
SANTANDER

Francisco Brines

La rosa de las noches





Cuadernos de Cristal, 7

CUADERNOS DE CRISTAL
—José Manuel Suárez—
Apartado de correos 135
Aviles - Asturias

ULTIMA POESIA EN VALENCIA 1970-1983

estudio y antología a cargo de
José L. Falcó · José V. Selma

Col·lecció Politècnica/24 Institució Alfons el Magnànim
Institució Valenciana d'Estudis i Investigació

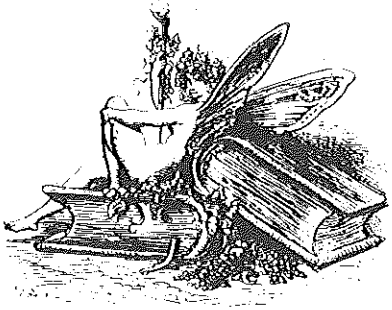
LARGEST STOCK OF ANTIQUARIAN ENGLISH BOOKS ON THE CONTINENT

SHAKESPEARE AND COMPANY

Left Bank Facing Notre Dame 37 rue de la Bûcherie Paris 5

We wish our guests to enter with the feeling they have inherited a booklined apartment on the Seine which is all the more delightful because they share it with others

THE BOOKSTORE HENRY MILLER CALLS A WONDERLAND OF BOOKS



De este número monográfico dedicado al poeta
JENARO TALENS
realizado por
Miguel Más
y
Juan Luis Ramos
se han editado seiscientos ejemplares en la
imprenta
OCMO
de
VALENCIA