

Jordi DOCE (1967)

Invernal

One must have a mind of winter...
WALLACE STEVENS

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

Declina con las horas

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

El invierno

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

El color de la tarde
se iguala al pensamiento.
Cae sobre la calle
una luz aclarada, casi exenta,
y todo se distancia y adormece
como en un objetivo,
como si el mundo fuera un diagrama del mundo,
un mapa desnutrido y eficaz
que ha dado con el hueso de las cosas.

La mente se complace en el invierno.
Le alivia su barbecho,
su rara indiferencia,
la forma en que se atiene a lo que tiene.
Todo lo simplifica,
también estas preguntas impacientes
que cambian con el tiempo,
que no cambian.

(Gran angular, 2005)

Suceso

No estábamos allí cuando ocurrió.
Íbamos de camino a otra ciudad,
otra vida,
bajo un cielo cambiante que se movía con nosotros.
Cruzamos campos verdes, amarillos,
pueblos de gente suspicaz y cuervos impasibles,
y ni una vez echamos en falta nuestra casa
o sentimos nostalgia del pasado.
Así era el viaje:
por la noche silencio,
a la mañana niebla.
Una vez encontré un botón de hojalata en el bolsillo
y jugué a sostenerlo bajo el sol,
arrojando destellos a las altas espigas.
Luego fue una moneda usada
y tuvimos el paso franco en todos los controles.
Las llanuras de Europa son testigo.
Ellas saben también que algo ocurrió,
aunque nunca lo viéramos.
Íbamos de camino a otro país,
otra vida,

sin bultos estridentes,
sin lugar para el recuerdo.
Todo salía a nuestro paso,
ahora silencio y luego niebla.

(*No estábamos allí*, 2016)

Ficción

No quise abrir la puerta
ni que se abriera para mí:

me bastó el ojo de la cerradura
para pasar al otro lado

y ver la casa donde el tiempo
era un zumbido en la cocina

y nosotros oíamos, al fondo,
la obstinación del mar,

el crujir obediente de la arena
—y luego por las noches

cómo la curva de las luces
que llevaban al faro

se retorció en forma de pregunta
para que respondieras: *nadie, nada,*

me despierto con miedo
y el miedo me mantiene alerta,

por qué esta angustia
que se demora en los pasillos...

Tal vez nos queríamos suavemente,
sin decirnos gran cosa,

y en el salón nos rodeaban fotos
de una vida ficticia

que recordábamos por turnos
y jamás en el mismo orden,

hasta que una mañana,
cuando el mundo pedía amanecer,

un harapo humeante del frío
se escurrió por el techo

y dibujó una cruz en esta puerta:
la puerta que no daba a ningún sitio.

Despertamos a cielo abierto,
en mitad de la playa,

y era como si hubiéramos dormido
desde el principio de los tiempos:

entre el chillar de las gaviotas
y el olor a salitre.

No quise abrir la puerta
ni pedir que se abriera

—tras ella escribo, he muerto,
sigo viviendo.

(Inédito)

4 fragmentos de *El impostor*

El mundo, lo real, eso sobre lo que escribimos, exige un respeto, un pacto de lealtad. Pero no se debe (ni puede) ser *demasiado* respetuoso, porque entonces no habrá espacio ni libertad suficientes para maniobrar y añadir nuestras notas a pie de página. En rigor, la creación supone, al menos en parte, un acto de profanación. Quien pinta o escribe es un iconoclasta, alguien que se rebela contra lo dado y procede a borrar una zona de lo real para inscribir en ella sus propios signos. Borrar, despintar, empalidecer las formas y los colores del mundo como estadio previo de unos trazos que intentan incorporar, cada cual a su modo, la huella o la sombra de lo borrado. Forzar la retracción o el desvanecimiento de una parcela del mundo porque sólo así nos sentiremos legitimados para ocuparla, como una variante perversa del mito del origen que postula la cábala luriana.

Es la idea del palimpsesto, sí. Pero también la certeza —no siempre asumida cabalmente— de que el mundo se vale por sí mismo y no precisa de nosotros. Más bien, somos nosotros quienes necesitamos de lo real, quienes insistimos en marcarlo con nuestras incisiones para así, gracias a ellas, creernos parte de la totalidad, de esa red de sentido que intuimos detrás de las apariencias. No sabemos reconocer el mundo sin reconocernos en él; no sabemos leerlo sin antes profanarlo y poner algo de nosotros en su meollo. De ahí que crear sea, antes que nada, negar y obliterar; destruir para luego rehacer (*re-make/ re-model*, cantaba Bryan Ferry en 1972 con nervio premonitorio).

En otras palabras, y con un pequeño toque apocalíptico. Tenemos celos de la autonomía indiferente de lo real y queremos hacernos notar a toda costa. Por ello, armados de herramientas que hemos ido creando en progresión geométrica pero cuyo poder y alcance comprendemos sólo a medias, nos hemos convertido en plaga. Por eso, frágiles recipientes de una imaginación que lo mismo sirve —digamos— para erigir presas que para pintar marinas, hemos llegado a un punto en que nuestras creaciones mismas son otra plaga.

•

Vivo en un barrio de Madrid a caballo entre dos o tres límites naturales y al menos uno artificial: un río, las colinas de Moncloa, las vías del tren, un parque donde hace ochenta años se situó durante meses el frente de guerra... Un barrio fronterizo, sí, pero también un barrio incompleto o mal compuesto, hecho de retales, en el que ningún camino es recto del todo y trazar curvas de nivel es casi un problema de física cuántica (un problema, por lo demás, al que me enfrento cada mañana cuando salgo a caminar con

mi perra y trato de no cansarme demasiado pronto encarando pendientes muy pronunciadas o tramos imposibles de escaleras, pero esa es otra historia).

Quizá lo que más me atrae de este barrio es justamente su variedad *paisajística*, el modo en que los retales se yuxtaponen, a menudo sin solución de continuidad, para ofrecer un viaje en miniatura por atmósferas que no son propias ni habituales de esta ciudad. Aquella ladera de pinos altaneros bajo el cielo azul de agosto me hace pensar en Roma; un poco más allá, la disposición vagamente caprichosa de los árboles y el césped que rodean el camino de tierra parece un préstamo inglés; al cruzar el puente que se eleva sobre las vías del tren y entrar en la otra mitad del parque —su mitad, digamos, más precaria o pobretona—, tengo la sensación de estar de nuevo en Sheffield, como si hubiera salido de clase y volviera a casa por las veredas sucias y descuidadas del pequeño parque universitario; a medio trayecto, la fachada gris metalizada del bloque de edificios que se destaca al fondo, tras un primer plano de chopos blancos que casi lo ocultan de la mirada, está sacado directamente de las afueras de una ciudad francesa; y así hasta el infinito y más allá, que es la visión del Palacio Real desde un segundo puente que me devuelve a la ermita y el breve cementerio donde están enterrados las víctimas de los fusilamientos del 2 de mayo. Algunas de estas atmósferas —insisto en el término— remiten a escenas de mi pasado; otras tienen la cualidad del sueño, quiero decir, de lo que alienta con más fuerza en la imaginación precisamente porque no tenemos certeza de haberlo vivido en primera persona.

¿Por qué cuento todo esto? Pasan los días, las semanas, y el aura de estas escenas no cambia ni disminuye; antes bien, cobra fuerza con la repetición, y no hay manera de cruzar el puente en un sentido sin pensar en Sheffield ni de cruzar el segundo puente, de linaje goyesco, sin volver los ojos hacia ese rectángulo formalista que conocí de niño en Tours o Le Havre. Y voy pensando que el tipo de escritura que más me atrae ahora —al menos en la práctica o en mi horizonte de trabajo— tiene mucho que ver con este diorama cambiante de mis paseos matinales. Una poesía hecha de transiciones abruptas, repentinas, movida por la lógica imperturbable del sueño, en el que cada salto es imprevisto y a la vez natural, como si tal cosa. Una poesía en la que el paisaje ya no se deja moralizar ni destacar en primer plano, como solía hace años, sino que proporciona un trasfondo oportuno para la perplejidad, el enigma. Una poesía con la ligereza y la fluidez del caminar, sí, pero capaz al mismo tiempo de convertir lo familiar en extraño, lo inmediato en remoto, el presente en signo o secuela de lo que hubo antes (pues los cambios en el espacio lo son también en el tiempo, y el misterio que emana de ellos se

alimenta del pasado —de aquello del pasado que seguimos sin entender propiamente— o bien se proyecta hacia el futuro en forma de conjetura o de premonición). Una poesía que incursiona cada día en el territorio de lo que cree conocer para ver cómo eso consabido se aleja o se aparta o se disuelve a su paso, sin dejar por ello de interpelarnos o de prometer alguna clave que nos comprometa, valga el juego de palabras.

El sonambulismo —ese soñar despierto o con los ojos abiertos que muchas veces se ha equiparado al acto creativo— puede y debe ser fecundo si evita la tentación del hoyo umbilical, si se deja llevar y traer por los afectos del mundo como la bola del *pinball* rebota y es golpeada por los muelles, resortes y paletas de la máquina. Y los años no han hecho sino refrendar a mis ojos la sabiduría estructural de este paseo sonámbulo, su condición de correlato de nuestro pasar por el mundo: un pasar incierto, a tientas, a duras penas, pero también iluminado por salvas redentoras de asombro y de plenitud que nos hacen pensar, al menos por un instante, que algo se puede comprender si nos ponemos a ello.

•

Creo haber leído una de las primeras afirmaciones anti-modernas de un escritor moderno en las memorias de Canetti cuando, a propósito de su desencuentro juvenil con Joyce —que había reaccionado con penosa extravagancia a la lectura pública de *La comedia de la vanidad*—, reivindica el poder y la integridad de la palabra y se opone a cualquier intento de «atomizar» el lenguaje. Entiendo que por *atomización* Canetti se refería al recurso vanguardista de romper o fragmentar el lenguaje en los planos bien morfológico —de las palabras— bien sintáctico —de la frase—. El autor de *Masa y poder* fue siempre un maniqueo y aquí vuelve a establecer una oposición que debe leerse más por lo que nos dice de su mundo que por lo que ilumina a otros escritores (aunque sirva para entender la peculiar forma de modernidad de su admirado Musil). Basta leer *Trilce* para saber que la fractura lingüística puede tener un alto valor expresivo y metafísico y conllevar un mundo insospechado de significaciones.

Nunca he olvidado el comentario de Canetti, aunque entonces no entendiera del todo su causa ni su sentido último. Y recuerdo que algunos de los poetas norteamericanos a los que he traducido —Anne Carson y Jeffrey Yang, muy en particular— son maestros en el arte de la ruptura y han sabido sacarle un partido sorprendente un siglo después de los primeros experimentos dadaístas. Hasta que hace unos años se me hizo evidente, en la práctica, que el recurso de la atomización verbal había dejado de tener valor expresivo o creativo para mí. Lo leo, lo traduzco y lo admiro en otros, pero la evolución de mi

trabajo me ha ido llevando de manera natural a un trato muy distinto con las formas. Hubo un último coletazo en *Monósticos*, escrito en el otoño de 2011, pero incluso ahí la sintaxis sigue patrones más o menos normalizados: el experimento consistía más bien en yuxtaponer con violencia versos que eran frases cerradas sobre sí mismas y ver si las explosiones (controladas, por supuesto) liberaban alguna clase de sentido. Ciertos lectores amigos me dijeron que la serie suponía un soplo de aire fresco y que abría la puerta a nuevas experimentaciones. A mí, en cambio, me pareció una oportunidad para decir: «Hecho», y pasar a otra cosa. Es muy posible que esté equivocado.

Cuando hablo de «un trato muy distinto de las formas» me refiero a que casi toda la poesía que he escrito recientemente es figurativa y, en muchos casos, tiene un espinazo narrativo. Al mismo tiempo, esta voluntad narrativa convive con una visión, esta vez sí, fracturada del mundo. La ruina, el fragmento, el agregado de restos y retales, están inscritos en una mirada que se declara incapaz de poner orden o sentido en lo que ve. Pero recrear esta visión en un lenguaje similarmente fracturado me parece la opción más literal —ergo: la más aburrida— y la manera más segura o inmediata de abdicar de los poderes de la imaginación. «*One builds a house of what is there*», escribe Charles Tomlinson en un verso que Octavio Paz traduce como «La casa se construye con lo que ahí encontramos» (*Hijos del aire*, I, 1), y creo que la frase resume bien el sentido de un trabajo que parte de lo dado, eso que está ahí, a nuestros pies, eso que nos encontramos en el suelo, los cascotes, la ruina del tiempo, para convertirlo en una casa, un hogar de la imaginación para la imaginación (ajena y propia). De ahí la importancia, en el original, de la preposición «*of*» [de], que Paz normaliza echando mano del más esperable «con»: *de* lo que está ahí, *a partir de* lo que tenemos, *de* lo que ahí encontramos, se hace una casa. La visión final está ligada indefectiblemente a los materiales de partida —que son, no lo olvidemos, materiales de derribo—, pero el propósito es hacer *de ellos* una casa, algo habitable y congruente, aunque también mordido —es inevitable— por el diente roedor del tiempo. Sin olvidar, como recuerda Tomlinson, que la casa se hace «(a partir) de lo que traemos». A la mesa, claro. Al escritorio con su cuaderno abierto.

Desde hace años me interesa el poema como una forma de sueño lúcido, de sueño con los ojos abiertos que fluye con naturalidad en medio de la niebla, con personajes que no saben qué hacen ni por qué están donde están, inmersos en un trasfondo que tiende a mutar o transformarse sin aviso, o que incluso desaparece bajo sus pies. Exagero, desde luego, pero la hipérbole apunta a un ideal del que los poemas se alejan más o menos según las circunstancias o su naturaleza. La noción de relato me parece cada vez más seductora,

una corriente que fluye por un territorio fantasmal, a menudo poco más que entrevisto, y que se compone de fragmentos encadenados, saltos de nivel y transiciones inesperadas pero que van configurando, de poema en poema, su propia lógica. Un relato fluido, ágil si es preciso, en el que las transformaciones propias de la metáfora se desplazan por necesidades del guión al plano de la sintaxis, de la relación entre frases. Y todo esto para decir que estas nociones complementarias de sueño, de relato, de corriente narrativa y algo sonámbula me parecen ahora el medio mejor, al menos en mi caso, para restituir a la imaginación el rango que nunca debió perder en poesía.

Decía Canetti —vuelvo a él— que la poesía es el territorio de la metamorfosis: el reino de la transformación y la analogía, del *esto* es *aquello*, de la extrañeza que deslumbra y alecciona. Pero podemos llevar el poema a los terrenos de caza del relato, allí donde esto nos lleva a aquello y a su vez a una tercera cosa que arroja luz sobre el conjunto antes de dejarse atrás a sí misma. Esto es lo que ahora me parece escuchar en un poema reciente, «Primer acto»: estamos, empezamos, nos vemos «aquí... con las ruinas», y terminamos «siempre lejos, siempre volviendo a casa».

•

Si tuviera que definir mi relación actual con las palabras, diría que empieza a ser como la del niño que, abrumado por el exceso de regalos, se entretiene jugando de manera inconsciente con lo más sencillo que encuentra: una caja de cartón, una pelota de goma, un muñeco al que le faltan piezas. De algún oscuro modo, sabe que el juguete no es el juego, sólo un medio para llegar a él. Todos sus resortes y absurdas complejidades lo agotan antes de empezar y prefiere algo más fácil, algo con lo que ir trabajando. Algo incompleto, pues. Por lo mismo, me interesa el poema sólo si da pie a la poesía, si me conduce hasta ella. La pretensión contraria —que el poema en sí contiene a la poesía o equivale a ella— me parece no sólo aburrida o monótona sino también engreída, de una presunción que no se compadece demasiado con las cualidades de espera, atención y humildad que, sin pensarlo mucho, de manera más intuitiva que razonada, he aprendido a asociar a la escritura.

Con nuestra amistad, nuestro agradecimiento más fuerte a Jordi por su participación.
(Las editoras)