

LA ESCRITURA COMO RESISTENCIA ENTREVISTA CON JENARO TALENS

Giulia COLAIZZI

1. El año pasado se presentó el volumen *La escritura como resistencia. Textos in honorem Jenaro Talens*, publicado por la Universitat de València con ocasión de tu jubilación y pase a la condición de profesor emérito de la Universidad. Es un libro de casi ochocientas páginas, articulado en ocho partes (Lo que fundan los poetas; El oficio de vivir; Cuestión de imagen; Indagando en lo visible; La buena filología; La política, lo político; Semiosis ilimitada; El teatro y su doble) que articulan un número conspicuo de contribuciones, publicadas en su idioma original (castellano en la mayoría, inglés, francés, portugués, italiano, gallego, catalán). Se trata de textos académicos, literarios, poéticos, visuales, de reflexión o de recuerdo, de autores y autoras que son intelectuales independientes o que trabajan en universidades e instituciones académicas. Entre las contribuciones, las de representantes de casi tres decenas de universidades distintas, quince extranjeras, veinticinco contribuciones de compañeros y compañeras de la Universitat de València. Cada aportación es entendida, en la intención de los editores, como una reflexión en el ámbito de las distintas facetas que han marcado tu trayectoria profesional e intelectual y, a la vez, como parte de un diálogo. Me gustaría una reacción tuya acerca de la iniciativa y del volumen.

La verdad es que estoy muy emocionado y agradecido por el libro que os habéis tomado el trabajo de organizar. Coordinar toda esa ingente cantidad de materiales, en varios idiomas y con tantos amigos y colegas implicados es un esfuerzo titánico que nunca os agradeceré bastante.

Siempre procuré no pensar en este tipo de homenajes que, en mi fuero interno, entendía como una suerte de epitafio en vida. Temía que, si llegaba el momento de recibir uno, me produciría una sensación agridulce. Es cierto que es una manera de mostrar el afecto de amigos y colegas y de reconocer el trabajo de muchos años para hacer balance de una trayectoria, pero también un modo de asumir que se ha cerrado un círculo y pensar en ello me daba vértigo, para qué negarlo. Siempre he vivido con la mirada puesta en el presente y, como mucho, en la existencia de un futuro abierto, fuese el que fuese, que daba por descontado, y en el que sería posible realizar (o corregir) lo que en el presente no consiguiese ultimar, pero la jubilación la presentía, en cierto modo, como un punto final y no me gustaba nada pensar en ella.

Recuerdo haber leído de joven Les mots de Sartre, donde el autor afirmaba algo que me chocó ver expresado de un modo tan crudo y tan cercano a mi propia vivencia: que hasta los ventitantos años tenía la sensación de ser inmortal o algo parecido. Yo no he creído nunca en la eternidad, pero siempre me gustó pensar que habría un mañana para todo. De hecho, he pasado por muchas etapas diferentes en mi vida y cuando he tenido que dar por concluida una, he preferido no pensar en ella en la medida de lo posible, considerándola archivada bajo llave en algún lugar de mi memoria. Mirar atrás no va conmigo, porque la nostalgia me produce urticaria. Dejé Granada por el deporte al terminar el bachillerato y cuando regresé para estudiar Filosofía y Letras, tres años después, fue como si retornase a una ciudad distinta, y eso que la Facultad estaba a escasos cien metros del colegio donde me había formado desde los cinco hasta los diecisiete años. Mis tres cursos como estudiante de Ciencias Económicas y Arquitectura en Madrid quedaron igualmente archivados, como si perteneciesen a la biografía de alguien que se llamaba como yo, pero que no era yo. Volví a Madrid y al deporte al terminar la carrera y, cuando lo dejé definitivamente, hice como si hubiese sido el sueño de otra persona. Durante casi tres décadas me negué a asumir que lo echaba de menos. Ni siquiera mantuve el contacto con mis compañeros, algo que, por fortuna, recuperé mucho más tarde (no en vano, muchos de mis mejores amigos, aún hoy, se encuentran entre los atletas con los que compartí campeonatos, viajes, triunfos y fracasos. Algo que ocurre también con mis viejos compañeros de colegio. Y así sucesivamente). En Valencia empecé enseñando Literatura, luego cambié a Teoría de la Literatura y acabé en Comunicación audiovisual. Siempre lo viví todo, no como una continuidad, sino casi como un cambio de piel. Terminé mi relación con Minnesota tras casi veinte años de enseñar como Visiting Professor para empezar a hacerlo en Ginebra y volvió a ocurrir lo mismo. Cuando volví a Minneapolis, casi tres lustros después de mi último curso allí, me pareció una ciudad distinta. Es cierto que muchos de los lugares que recordaba y a los que dediqué poemas, ni siquiera existían, pero lo que más me chocó fue no reconocerme en el que fui allí durante tanto tiempo.

Por suerte cuando se publicaron los dos volúmenes de homenaje en la Universidad de Ginebra (Campos abiertos. Ensayos en homenaje a Jenaro Talens y Les mouvements de la traduction), a raíz de mi jubilación suiza, no lo percibí como una despedida: aún tenía por delante continuar mi trabajo en Valencia y eso eliminó parte de toda posible desazón. Pero ahora era distinto, porque tras cincuenta años ininterrumpidos de dedicación casi frenética a la enseñanza y la investigación (la poesía nunca la entendí como un trabajo, sino como un modo de estar en el mundo), ya no había un después y eso cambiaba las cosas.

Recuerdo que en Ginebra, mi amigo el arabista Charles Genequand, que es de mi edad y fue decano de mi Facultad, me dijo, cuando se acercaba el momento de nuestro retiro suizo, que a mí, al menos, siempre me quedaría la escritura poética, así que jubilarme no sería tan grave, porque nunca me jubilaría de verdad.

Cuando supe, finalmente, de vuestro proyecto, ya terminado y en prensa, estaba en un momento muy delicado personalmente. Tras la muerte en poco tiempo de mi padre, mi madre y mi único hermano, me llegaba asimismo la obligación de decir adiós a lo que había organizado mi cotidianeidad durante medio siglo. Me temía lo peor. Por suerte, Charles tenía razón y la noticia de vuestro libro acabó de apuntalar lo que ya no considero el final de un viaje, sino el inicio de otra etapa. El título que elegisteis me pareció, por ello, muy acertado: De la escritura como resistencia. Resistencia, en sentido estricto, es una palabra que resume muy bien lo que ha sido mi biografía, no sólo intelectual.

2. Tengo que decir, como una de los editores, que la propuesta del volumen fue acogida con entusiasmo y cariñoso interés, y casi desborda las previsiones iniciales de los editores. Un parte de los textos se dedican a comentar tu faceta como investigador. Aunque tú siempre, y me consta, te has considerado fundamentalmente escritor, ¿cómo ves que se privilegien los temas profesionales?

En principio, imagino que es eso lo que se espera de un Festschrift, que es en lo que consiste un homenaje a un profesor que se jubila, aunque a mí me resulta curioso, porque la verdad es que nunca pensé que acabaría siendo profesor. A veces se habla de vocaciones tempranas y es cierto que la de escritor lo fue en mi caso, pero no la de enseñante. Cuando estudiaba el bachillerato lo que me atraía, aparte de la Literatura, eran las Matemáticas, la Química y las Ciencias naturales. De hecho, al terminar la reválida de 4.º curso (algo que era necesario en la época para pasar a la siguiente etapa), recuerdo que el Hermano Marista responsable del bachillerato superior, Lauro Andueza Álvarez —al que incluso le dediqué un poema en uno de mis primeros libros adolescentes y al que siempre consideré la personificación de la frase de Machado: un hombre, en el buen sentido de la palabra, bueno y con el que aún hoy, siendo él ya nonagenario, mantengo el contacto— nos puso en fila en el patio del colegio delante de dos aulas vacías, una para los que eligiesen la rama de Ciencias y otra para los que eligiesen la rama de Letras y fue nombrando a cada uno de los matriculados en el colegio para que manifestase a qué grupo se incorporaba. Cuando me llegó el turno y dije «Ciencias», puso cara de sorpresa y me espetó, «¿seguro?». «Sí», contesté. Supongo que para él era claro que mi camino era el otro, pero yo no lo supe hasta mucho más tarde. No tenía conciencia de eso. Mis notas mejores eran en las tres asignaturas que antes cité, más en Literatura, así que di por supuesto que mi camino tenía que ser el de prepararme para una carrera de Ciencias. La única diferencia era que unos teníamos Matemáticas, Física y Química y los otros Latín y Griego. El resto era común. Incluso fantaseé con estudiar Ciencias Exactas o alguna Ingeniería, ésta última no sé muy bien por qué.

Por eso, cuando acabé el preuniversitario y me ofrecieron una beca para la Residencia Blume en Madrid, elegí Ciencias Económicas (también, obvio es decirlo, porque esa carrera no existía en Granada y era un modo de conseguir que mi madre me dejase marchar, algo con lo que

ella no estaba muy de acuerdo), donde aguanté un año. Sólo me interesó la asignatura de Análisis matemático. Al año siguiente me cambié a Arquitectura y el interés me duró dos cursos. Al principio del tercer trimestre del segundo, me di cuenta de que me había equivocado de pé a pá. Corté por lo sano, interrumpí mi carrera deportiva, con un enfado monumental de mi entrenador, el llorado José Luis Torres, que tenía muchos planes para mí, y volví a Granada para matricularme como estudiante libre en la Facultad de Letras. Sabía algo (muy poco) de Latín, que había estudiado en 3.º y 4.º de bachillerato, pero nada en absoluto de Griego, así que, para no volverme loco, elegí Árabe como segunda lengua. Aún hoy no acabo de entender cómo pude con todo. Entre junio y septiembre conseguí aprobar los dos cursos de comunes y en octubre me matriculé de los tres de la especialidad. Hoy me parece una barbaridad, pero entonces estaba obsesionado con poder volver al deporte, recuperar el tiempo perdido e intentar hacer la mínima para la Olimpiada de México, así que me lo tomé como una carrera de velocidad. Casi no tenía tiempo ni para dormir, pero conseguí terminar y con buenas notas entre junio y septiembre, con la inestimable ayuda de dos de mis mejores amigas desde entonces, M.ª José Montes y M.ª Gracia Pérez que me pasaban los apuntes de las clases a las que me era imposible acudir. Sólo dejé para febrero del año siguiente una de las tres materias que daba mi maestro Manuel Alvar, porque era muy exigente y no estaba seguro de poder estar a la altura de lo que pedía, así que me puse como meta presentarme en junio sólo a Historia del español I, en septiembre a Historia del español II y dejar la tercera, Dialectología española, para la convocatoria de febrero. En octubre, con todo terminado, salvo la asignatura de 5.ª, regresé a Madrid a la Blume y sólo volví a Granada para examinarme de Dialectología y para inscribir mi proyecto de Tesis de Licenciatura sobre Samuel Beckett, dirigida por mi otro maestro, Emilio Orozco, que defendí en junio con Premio Extraordinario. Yo no pensaba ir más allá, porque lo que me atraía era seguir como atleta y ver luego por dónde tirar profesionalmente. De todas formas, Orozco me había convencido de que hiciese el doctorado, porque, aunque era consciente de que yo no pensaba dedicarme a la Universidad, «nunca se sabe, Talens», me dijo, «hágame caso». Y se lo hice, por suerte para mí.

Porque las cosas no salieron como imaginaba. Dos años de parón en los entrenamientos se cobraron su precio y las lesiones me impidieron obtener la plaza a la que aspiraba y tuve que incorporarme al servicio militar en Valencia al final del verano. Seguí el desarrollo de los Juegos Olímpicos desde el cuartel de Paterna. Como el año siguiente eran los Campeonatos del mundo militares y el capitán de mi Compañía sabía que yo sería titular de la Selección Nacional, me permitió pernoctar fuera del cuartel, incluso en periodo de instrucción, para que pudiese entrenar y se me ocurrió acercarme a la Facultad para ver si podía conectarme de alguna manera con el departamento (que no lo había) o lo que fuese de Literatura Española. Al catedrático, que acababa de llegar a Valencia, Rafael Benítez Claros, le hizo gracia que un joven desconocido se presentase sin más pidiéndole trabajo. Me preguntó con quién había estudiado y le dije que preparaba mi tesis con Emilio Orozco en Granada. Me dijo que volviese la semana siguiente, que se pensaría si había algo para mí. Yo no sabía que Benítez Claros había sido alumno de Orozco.

El caso es que lo llamó por teléfono y parece ser que Orozco le dijo que me contratara, a ver si así dejaba de pensar en las musarañas y me quedaba en la Universidad, porque tenía cualidades y era trabajador. Y así fue como empezó todo. Entré como ayudante de clases prácticas. Un modo un poco raro de acceder a la carrera académica, lo comprendo. Casi no había sueldo, pero me picó el gusanillo y acabé dedicándome a una profesión que nunca tuve in mente y a la que le agradezco que me haya permitido dedicarme a escribir sin depender de modas ni de los vaivenes del mercado literario. El azar nunca deja cabos sueltos.

3. Aunque cuando cumpliste sesenta años aparecieron dos volúmenes de homenaje dedicados estrictamente a ti como escritor, entre los textos recogidos en este volumen hay una decena, incluidos en la parte «Lo que fundan los poetas», en los que se desarrollan reflexiones acerca de tu labor poética, alrededor de libros como, por ejemplo, *Víspera de la destrucción* (1970), *Tabula rasa* (1985), el iconotexto *La mirada extranjera* (1986), *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1994) o *Cantos rodados* (antología al cuidado de Juan Carlos Fernández Serrato, de 2002). En algunos de estos textos hay referencias a cierto carácter de «frontera» propio de tu poesía, a cierta poética del fragmento y de la otredad, algo al que en el «Prólogo» al volumen me refiero como dimensión de des-territorialización, o extraterritorialidad, que marca de múltiples maneras tu trayectoria, especialmente tu producción poética. Tengo entendido que no te molestó que, utilizando datos biográficos, te definiera como «un andaluz de Polinyà del Xúquer» en el intento de nombrar, o de resumir, de una manera que puede parecer algo paradójica, lo que me parecía cierta relación tuya con el mundo, un mundo que has surcado geográficamente en varias latitudes y que, a la vez, has construido con tus poemas. Me gustaría que trataras, de alguna manera, los distintos «inputs» que en el volumen has recibido con los distintos textos sobre tu poesía, si te han hecho ver tu obra de otra manera, y saber qué piensas ahora de tu obra en términos de poética del fragmento, de la otredad, de la des-territorialización.

Lo de andaluz de Polinyà del Xúquer no me molestó en absoluto. Mi relación con el catalán viene de Polinyà, de intentar hablar con mi abuelo, que apenas sabía castellano y es una lengua y una cultura que siempre me han parecido extraordinarias. Lo de andaluz es lógico. Allí nací y me siento muy orgulloso de serlo. Es cierto que mucha gente ha vivido una cierta desorientación a la hora de ubicarme. Nací en Tarifa, pero nadie se acuerda de mi origen gaditano porque me crié en Granada, donde tampoco se me considera granadino por venir de Tarifa. Cuando empecé a ser conocido como atleta, al estar en un club de Málaga, todo el mundo me creía malagueño. Y para colmo, hice la segunda etapa como atleta fichando por el Valencia CF y he desarrollado gran parte de mi carrera académica en la Universidad de Valencia, así que para muchos era valenciano, aunque en el mundo cultural de la ciudad nunca se me considerara como tal. Luego he pasado tiempo en Minnesota y, para acabar, en Ginebra, donde ahora vivo. Si alguien ya no sabe de dónde es, ése soy yo. Más que extraterritorial, en el sentido que dio al término Steiner

(que también puede que lo sea en un cierto sentido, porque he buscado reconstituirme en otras lenguas), creo que yo me definiría como nómada. Me gusta un verso de Juan Ramón que he citado muchas veces: «en donde está el amor, allí está el mundo». En mi caso, soy de donde estoy en cada momento si me encuentro bien, porque he sabido adaptarme sin problemas a lo que la vida me ha ido imponiendo. El sentido de pertenencia a una patria o a un terruño nunca lo he sentido, para bien y para mal. Por eso la extraterritorialidad no sólo lo ha sido en sentido cultural, sino también físico. A veces, en los últimos años, me despertaba sin saber exactamente en qué parte del mundo estaba. Ahora ya no me ocurre y cada vez sueño más recurrentemente con Granada. A lo mejor es cierto eso que dicen sobre que la vejez consiste en volver a tener la ilusión del niño. Me encantaría que así fuese.

Respecto a lo que preguntas del fragmento y la otredad, han sido siempre dos temas recurrentes en mi trabajo, es verdad. Uno de mis primeros trabajos académicos (El texto plural) se basaba en lo que ya entonces definí como fragmentarismo: un tipo de escritura que no era fragmentaria por inacabamiento, sino por decisión previa, como alternativa a considerar el objeto como un mundo cerrado. Lo pensé traduciendo a Hölderlin y Novalis y lo apliqué a Espronceda y su El Diablo Mundo. También por esos mismos años escribí El cuerpo fragmentario, uno de los libros que llevan mi firma de los que me siento más cercano. Creo que mi reflexión sobre el fragmento como propuesta teórica y mi escritura poética como indagación práctica sobre lo mismo, se retroalimentaban mutuamente, como siempre ha pasado. Traducir, escribir ensayo y escribir poesía eran tres modos distintos de buscar lo mismo. De hecho nunca he traducido por contrato, sino por decisión personal y si el autor me interesaba por una u otra razón, y sólo he reflexionado en ensayos para pensar con detenimiento y por obra interpuesta sobre los problemas que me planteaba la poesía que intentaba hacer.

En cuanto a la noción de otredad, también ha sido constante. Nunca creí en la existencia de un sujeto compacto y estable, definido de una vez por todas, sino en lo que Deleuze llamaba procesos de subjetivación. Sentir que podía ser uno y lo contrario, asumir la multiplicidad que nos constituye nunca me pareció un problema, sino una riqueza. En ese sentido, los que han tenido la amabilidad de dedicar parte de su tiempo a escribir sobre mi trabajo, lo han comprendido muy bien, así que me encanta, porque no siempre fue así. Durante años tuve que soportar ataques, incluso personales, por defender determinados puntos de vista sobre el trabajo de escribir, lo que, visto ahora, con la distancia que dan los años, tampoco me parecía para tanto.

4. Has recibidos varios reconocimientos por tu escritura poética, entre ellos el Premio internacional Fundación Loewe en 1997 con *Viaje al fin del invierno*, y has sido finalista cuatro veces del Premio Nacional de literatura, con *Tabula rasa* en 1985, *El sueño del origen y la muerte* en 1988, *Orfeo filmado en el campo de batalla* en 1994 y *Profundidad de campo* en 2001. Quisiera saber si alguno de estos reconocimientos tuvo, o ha adquirido con el paso del tiempo, una especial significación para ti.

*Los premios sirven para dar publicidad a los libros o al autor y, en algún caso, si está previsto en las bases, para que el libro premiado se publique si no tienes editor. Por suerte nunca he necesitado acogerme a esta última posibilidad. Desde mis inicios conseguí que mis sucesivos editores aceptasen mis propuestas, así que, para mí, un premio significa una satisfacción personal, en cuanto prefiero verlo como cierta aceptación de lo que hago y en ese sentido ayuda, al menos, a la tranquilidad (no siempre definitiva) de pensar que no estoy completamente equivocado. Por eso algunos de los que más me han gustado son los de la crítica andaluza y valenciana, porque son los colegas los que eligen y deciden, sin mediaciones, pero todos en ese sentido han sido importantes para mí. Lo de ser finalista en el Nacional de Literatura, no cuatro, sino cinco veces (también, si no me equivoco, lo fui con *El sueño de Einstein* en 2016), ¿qué quieres que te diga? Ya me he resignado a ser finalista perpetuo, que tampoco está mal, porque, al menos, eso implica que mis textos se leen y gustan, al menos lo suficiente como para llegar hasta el final, aunque no gane. Claro está que me encantaría ganarlo. Negar eso sería una estupidez, pero no me quita el sueño no tenerlo. Un Premio no mejora la calidad de la escritura, así que no escribo pensando en los premios sino porque cada vez estoy más convencido de que no sirvo para otra cosa.*

5. Después de años de distancia geográfica entre vosotros, con tus visitas a Montreal donde él vivía y las tuyas a Minneapolis cuando tú estabas en Minnesota, la relación con tu hermano Manuel (o Jesús, como siempre le llamaba Eloísa, vuestra madre) se hizo más estrecha cuando él decidió dejar su trabajo como médico en Canadá y volver a España para cultivar su pasión por la escritura. Hombre de enorme sensibilidad y sentido del humor —un humor a menudo cargado de sarcasmo—, vivió en Valencia hasta su inesperado fallecimiento. Publicó tres novelas, tres volúmenes de relatos (con *Rueda del tiempo* ganó el Premio Andalucía de la Crítica en 2002), un libro de ensayos, y fue un traductor magnífico. Tuve el placer de contar con su ayuda en la traducción de algunos ensayos de teoría fílmica el año antes de que se pusiera enfermo. Sé que seguiste de cerca el proceso de escritura de *La parábola de Carmen la Reina*, que se alimentó de elementos biográficos de vuestra infancia. Me gustaría un recuerdo de tu hermano y de su escritura.

En realidad, mi hermano se llamaba Jesús Manuel, que bien mirado es un nombre redundante porque Jesús y Manuel significan lo mismo. Es como si alguien se llamase Jaime Jacobo o Jacobo Santiago. La costumbre de llamarlo así hizo que nadie en la familia cayéramos nunca en la cuenta de eso hasta que, ya en Canadá, decidió borrar el Jesús y quedarse sólo con Manuel, aunque nunca cambió el nombre oficialmente en su DNI. Por eso lo llamábamos en casa Jesús, algo que no le molestó nunca. Era difícil cambiar el chip después de habernos pasado la vida dirigiéndonos a él como Jesús. Su relación conmigo siempre fue cariñosa, pero internamente conflictiva, aunque yo no me enteré hasta muy tarde. Siempre tuve con él la relación del hermano

mayor que se siente responsable del hermano menor y se ocupa de él de manera casi obsesiva. Sólo nos separaban dos años, pero para mí era el pequeño al que tenía la obligación de cuidar y supongo que eso le llegó a agobiar. No sé por qué (imagino que es normal entre hermanos) rehuía siempre que podía hacer algo que permitiese que lo comparasen conmigo. Incluso cuando hacíamos el bachillerato y yo había elegido la rama de Ciencias, él prefirió la de Letras y eso que yo acabé estudiando Filosofía y él Medicina. Era también muy buen deportista y puesto que yo hacía velocidad, él se dedicó al maratón. Visto desde la distancia, entiendo que lo pasase mal, porque, al final, tardó en dedicarse a su verdadera vocación, la literatura, por ese miedo absurdo a competir conmigo. Desde que tenía menos de diez años su capacidad para imaginar historias era fabulosa y escribía cuentos maravillosos. Luego creí que había olvidado esa faceta suya. Nunca supe que simplemente la había convertido en algo secreto, por miedo a lo que yo pudiese pensar. Fíjate, cuando siempre estuve convencido cuando éramos pequeños de que él estaba mucho mejor dotado como escritor que yo.

6. ¿Cómo y cuándo decidió dejar su retiro para que esa vocación empezase a ser pública?

En enero de 1991. Me invitaron en la Universidad de Montréal para dar un curso de cinco semanas en el Departamento de Literatura Comparada y acepté para poder estar con mi hermano en persona (hacía años que sólo nos comunicábamos por teléfono o por carta). Un día en su casa, tropecé con unos folios a máquina que parecían parte de un relato y los leí por curiosidad. Conforme iba avanzando en la lectura, aquello me gustaba cada vez más. Era enormemente divertido, de una sagacidad y un sarcasmo poco común y estaba maravillosamente escrito. Cuando volvió de su consulta le pregunté qué era aquello y de pronto se puso pálido, mientras me confesaba que era suyo. Así fue como me enteré de que nunca había dejado de escribir. Cuando le dije que era estupendo, no se lo creía. Esperaba que lo criticase y no que me entusiasmase, así que le animé a que me enseñase más cosas y, por suerte, lo hizo sin rechistar. Eran trozos dispersos de lo que luego sería su primera novela y utilizaba una técnica bastante insólita. Todo estaba narrado en una sola frase, sin un solo punto, ni seguido ni aparte y, sin embargo, podía entenderse a la perfección. Le animé a que organizase todo aquello en un relato cerrado y, por primera vez en su vida, me hizo caso. Así, por un azar inesperado, empezó todo. Cuando terminó mi curso (que coincidió con la primera Guerra del Golfo) y volví a España empezamos a intercambiar llamadas y correos electrónicos, un invento que acabábamos de descubrir en Minnesota con aquel viejo programa de popmail. Él me mandaba lo que iba escribiendo y yo le hacía comentarios. Para cuando volví a Minnesota en otoño, la novela ya la tenía casi terminada. Se vino a Minneapolis un par de semanas y trabajamos juntos en el manuscrito. Me la llevé conmigo a Madrid en Navidad y se la pasé a Gustavo Domínguez, entonces director de Cátedra, al que le gustó tanto que la publicó al año siguiente, tras sugerirle a Jesús que puntuase el libro de modo tradicional, porque cuatrocientas páginas de una sola frase

iba a ser difícil de digerir. Quizá eso contribuyera a su éxito, pero a mí me habría gustado que se publicase como la hizo. El hecho claro es que no pudo tener mejor bautizo en la literatura. El resto ya es historia.

7. ¿Llegasteis a colaborar en otros proyectos?

Para empezar, yo no colaboré con su primera novela. Me limité a opinar. Las ideas y las barbaridades (maravillosas siempre) que se le ocurrían, eran cosa suya. Recuerdo que una vez, leyendo el episodio en que un personaje se tatúa en el pene la Plaza de San Pedro y cuando tiene una erección aparece otro tatuaje con la imagen del Gólgota, le dije, «eres un animal. Lo único que falta ahora es que metas algo relacionado con el coño de la Bernarda», expresión vulgar, muy corriente en Andalucía, y enseguida saltó: «¡qué idea me acabas de dar!» y lo metió. Creo que fue mi única aportación y por azar. Desde pequeños nos habíamos propuesto que de mayores escribiríamos una novela juntos. Llegamos incluso a pensar en firmarla con el nombre de nuestro hermano Juan Carlos, que murió a los nueve meses, para estar los tres en un libro, pero nunca tuvimos tiempo de abordar el proyecto. Antes decías que abandonó la medicina. No, fue la medicina la que lo abandonó a él. Cuando decidió volver a España, contaba con seguir como médico, pero se topó con la burocracia médica en este país. Tras una licenciatura en Granada con posgrados en las universidades de París, Nueva York y McGill y dieciocho años de práctica como patólogo en Canadá, cuando volvió no pudo conseguir un puesto estable porque, según le decían, «no tenía experiencia». Cosas veredes. Sólo sustituciones temporales en pueblos cada vez más alejados de su casa, así que se cansó y tiró la toalla. Su conocimiento le permitió trabajar para laboratorios suizos como traductor, pero la medicina como tal la dejó por completo. Fue una lástima, porque, aunque también podía dedicarse a traducir literatura (sabía muchos idiomas) e incluso llegó a corregir el francés original al Grupo μ cuando puso su libro sobre retórica visual en castellano, como me comentó el mismo Klinkenberg, una de las cabezas del grupo, eso le quitó mucho tiempo. Sin embargo, sí hicimos juntos una versión de la Odisea de Walcott y me ayudó con mi edición de Natan Zach y con los sonetos de Shakespeare. Desde que volvió de Canadá hablábamos casi a diario por teléfono y aún hoy, casi cinco años después de su desaparición, echo de menos sus diatribas de buena mañana contra la derecha de este país. Su muerte fue como un mazazo para mí. Con él se iba lo único que me quedaba de mi niñez. Nuestro padre había muerto cuatro años antes y nuestra madre cinco meses antes que él. Era la primera vez que me sentía completamente solo.

8. Tu reflexión ha sido marcada profundamente por la interdisciplinariedad. Después de tu volumen sobre la obra de Cernuda, que creo fue tu tesis doctoral y el estudio sobre la novela picaresca, la semiótica te sirvió como marco teórico para abordar distintos ámbitos de producción cultural. (*Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes se había publicado en Francia en 1953, *Éléments de*

sémiologie en 1963, *Semeiotikê. Recherches pour une sémanalyse*, de Julia Kristeva en 1969; en Italia Umberto Eco publica *Opera aperta* en 1962, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, en 1967 —en *La struttura assente* en 1968—, el *Trattato di semiotica generale* en 1975. En España, por razones, digamos, históricas, relativas a la libre circulación de ideas en el país, los primeros acercamientos a la semiótica ven la luz en los años setenta.) De ahí surgen los estudios sobre Beckett o Buñuel, los volúmenes publicados con N. Spadaccini, como, por ejemplo, *The Politics of Editing* o *Gracián and the New World Order* y, más recientemente, tus trabajos sobre música, tanto clásica como popular. Más de cuarenta años después de la publicación del volumen colectivo *Elementos para una semiótica del texto artístico*, que tú organizaste, me gustaría que reflexionases sobre lo que el volumen significó en tu propia trayectoria, y si crees que, en una época tan tecnologizada como la nuestra y en la cual asistimos a la especialización extrema de ciertos saberes, la interdisciplinariedad es más necesaria que nunca o, al revés, una quimera.

Aquel libro primerizo surgió a raíz de mi descubrimiento de Yuri Lotman y la Escuela de Tartu, que leí por primera vez en las páginas que Lotman y su joven discípulo Boris Uspenski escribieron sobre la noción de texto en la entonces recién creada revista Semiotica y más tarde en el volumen La structure du texte artistique en traducción directa del ruso al francés de Henri Meschonnic. Para mí fue como si se abriera un mundo. Que pudiese abordar desde un esquema epistemológico un poema, un cuadro, una película o cualquier otra actividad, era algo que ya había vivido con Emilio Orozco, que era capaz de analizar con coherencia y desde postulados equivalentes, un soneto de Góngora, el Arte nuevo de hacer comedias de Lope y un cuadro de Sánchez Cotán. Don Emilio fue el primer comparatista que conocí que no se limitaba a comparar una cosa con otra sino que entendía el comparatismo desde la perspectiva de la teoría del discurso, aunque nunca lo explicitara abiertamente así. Lotman me dio la oportunidad de integrar lo que había aprendido con Orozco en un marco teórico coherente que permitía entender la cultura como un tejido de relaciones y dejar de pensar que yo era un raro porque me gustasen a la vez cosas tan distintas como Vivaldi, Beethoven y Berio, Jethro Tull y Concha Piquer, Cervantes y Beckett, Nietzsche y Raymond Chandler. En ese sentido, ese libro fue un primer intento de organizarme la cabeza para establecer vínculos entre cosas dispersas que me interesaban por igual. También fue muy importante el descubrimiento de Lacan, no tanto por su aspecto clínico, sino como aparato epistemológico y de Derrida, pese a que a menudo me cansase su verborrea tan francesa.

De todos modos, no eran esas obras sino los poemas los que me llevaban a plantearme preguntas. Sin ellos, no creo que hubiese escrito ni una línea de teoría. Por lo demás, aprendí mucho de cómo estructurar un libro, estudiando la noción de montaje en cine y lo poco o mucho que sé de métrica lo interioricé con relativa facilidad por haber educado mi oído desde muy pequeño estudiando solfeo con mi padre, así que, aunque no supiese ni siquiera que existiese algo

llamado interdisciplinarietà, siempre fui interdisciplinar por una curiosidad de adentrarme en lo que no conocía que, afortunadamente, no me ha abandonado nunca.

*Respecto a la última parte de tu pregunta, creo que hoy más que nunca, la noción de interdisciplinarietà es necesaria para combatir ese virus nefasto que ha traído, como efecto colateral, la emergencia de lo digital. Ya escribí un texto sobre el tema hace un cuarto de siglo, «El robot ilustrado y el futuro de las Humanidades» y la situación ha ido a peor. No es que esté en contra de lo bueno que ha aportado la tecnología, sería absurdo. Es como si prefiriéramos volver a la máquina de escribir y a iluminarnos con una antorcha en vez de con electricidad. No se trata de eso, sino de ver cómo la tecnocratización de los saberes buscan priorizar en la investigación e incluso en la propia enseñanza superior todo aquello que pueda abordarse en términos de unos y ceros, como un ordenador y eso me parece una barbaridad. El mundo humano es mucho más complejo que un diseño virtual y ningún dispositivo computacional podrá nunca llegar a sustituir al cerebro humano. Ya lo explicó muy bien hace décadas Robert Penrose, uno de los mayores físicos matemáticos y filósofo de la ciencia del pasado siglo, hoy profesor emérito de la Universidad de Oxford en su libro *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and The Laws of Physics*, que leí en Minnesota en 1990, es decir, ¡hace treinta años! Y hay quien todavía hoy vaticina que las máquinas acabarán por sustituir al ser humano. Yo no creo en ningún HAL (el cerebro de la película de Kubrick) ni en Terminator alguno. Sí que me temo que se busque cambiar la formación de las nuevas generaciones para someterse a unas reglas que no controlan, es decir para ser consumidores/súbditos, en vez de ciudadanos libres con criterio. Por eso, lo interdisciplinar es políticamente necesario e imagino que, por la misma razón, se le ataca por todos lados. La realidad no está hecha de compartimentos estancos y jerarquizados, sino por vasos comunicantes, una suerte de sistemas relacionales donde, como alguien dijo, se muere una mariposa en Argentina y cae la Bolsa en Seúl. Todo está relacionado con todo y proponer la sistemática y futura desaparición de las Humanidades y de gran parte de las Ciencias sociales, como hacen algunos, sobre la base de potenciar la competitividad a costa de robotizar nuestras estructuras mentales, debería ser tipificado como atentado grave a la inteligencia.*

9. La práctica de la interdisciplinarietà se ha manifestado claramente también en tu producción poética, con la publicación de varios iconotextos, que parecen puntuar tu obra poética como resultado de una relación dialógica: como diálogo con las fotos de Michael Nerlich en *La mirada extranjera* (1985) y en *Y seguirán los pájaros cantando* (2015), con las fotos de Pilar Moreno en *De qué color son las princesas* (1995), las de Alberto García Alix en *Lo que los ojos tienen que decir* (2014), con los fotomontajes de Clara Janés en *Según la costumbre de las olas* (2013) y con los óleos y las acuarelas de Jorge Alvar en *Taking off* (2019), para poner algunos ejemplos. Me interesa saber algo específico sobre el proceso creativo de estas obras. Si es algo que se produce como una serie de sugerencias múltiples y sucesivas, como un diálogo efectivo, una especie de

co-creación, o si es algo que toma forma como una suerte de hallazgo o intuición y producto de cierto tipo de sugerencia o sugestión.

Ya antes de La mirada extranjera había publicado poemas con imágenes, concretamente una edición no venal de Una perenne aurora con dibujos de Tomás March y Purgatori, con dibujos de Domènec Canet, pero eran textos surgidos independientemente de la parte plástica, que se incorporó después. Con Michael fue diferente. Nos propusimos hacer un libro al alimón, donde los textos y las fotografías dialogasen y, aunque tras los primeros esbozos trabajamos por separado, el montaje final lo hicimos según la idea inicial, de manera que el poema sin imagen y la imagen sin el poema significan cosas distintas y esa fue también la manera en que montamos el libro con Pilar Moreno y el que hice con Érika Perales, así como De(s)apariciones, con Silvana Solivella. Los de Clara, García-Alix y Jorge Alvar fueron creciendo a la par en un diálogo ininterrumpido entre dos maneras de abordar un tema. A la postre, sin embargo, fuese por montaje posterior o por montaje sobre la marcha, el resultado funciona de manera equivalente. No se trata de imágenes que ilustren un texto ni de textos que comenten una imagen, sino de miradas que crean en su enfrentamiento un espacio tercero, irreductible a los dos iniciales y eso es lo que me parece fascinante. Incluso cuando hice una pequeña plaquette para mis compañeros de colegio, en el cincuentenario de nuestra promoción de Preuniversitario (Érase una vez..., 2013) y otra dedicada a mis amigos atletas (Fragmentos de un historia inconclusa, 2018), con fotos de mi propio archivo personal, el resultado acabó dotando a las imágenes de un sentido que no tenían antes —eran simples documentos anecdóticos— y a los poemas de un temblor que no hubieran sido capaces de producir sin la referencia de la imagen. Eso es lo que me atrae de los iconotextos.

10. Tienes en tu haber un número considerable de traducciones, obras de Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Trakl, Rilke, Walcott, Stevens, Beckett, entre otros. La labor de traducción es muy propicia, *ab origine*, para una relación dialógica (en principio, se parte de un texto «fuente» para producir el texto «meta»), en tanto puesta en cuestión de fronteras, expone radicalmente la cuestión problemática del sentido como, siempre, una forma de interpretación. Quisiera saber si uno o algunos de los múltiples autores que has traducido han dejado una marca más profunda, o duradera, en tu trayectoria, o ha constituido un desafío especial en la labor concreta de traducción. También me interesaría una reflexión, en esta etapa de tu trayectoria, sobre la importancia y complejidad de la labor del traductor.

Siempre he traducido, que yo recuerde. Empecé a estudiar francés a los once o doce años en la Escuela de traducción que había en la antigua Facultad de Filosofía de Granada (que estaba, como te dije antes, apenas a cien metros de mi colegio) y traducía los poemas de los libros que me prestaba el profesor para ayudarme a entenderlos. Ronsard, Hugo, Heredia. Algunos de

esos poemas aún me los sé de memoria y han pasado más de sesenta años. Con el tiempo he aprendido algo más de cómo hacerlo, pero la motivación ha seguido siendo la misma: ayudarme a entender mejor lo que estaba leyendo. Nunca he pretendido ser un intérprete, en sentido académico, ni un erudito en ese terreno. Por eso, quizá, cuanto más conocía una lengua, menos necesitaba traducirla y eso explica que el mayor número de autores traducidos por mí sean alemanes. Leer con papel y lápiz es muy útil, al menos para mí y aún así, aunque no suelo volver sobre lo hecho, una vez publicado, cuando lo hago, muchas cosas las cambiaría hoy, porque veo aspectos que antes me pasaron inadvertidos. Es una historia de nunca acabar. Traducir es una forma de descubrir nuevos mundos y nuevas formas de mirar y eso siempre me pareció fascinante. No sólo dialogas con otro ser humano, sino con otra cultura, otra época y otra sensibilidad y hacer que todo ello resuene en tu propia lengua, en tu propio tiempo y que provoque en el lector actual, cuanto menos, una sensación de nuevo y equivalente al llamado original la vez es algo que me interesa mucho, porque implica reescribir de nuevo los textos. Nunca creí en la transparencia del traducir. Recuerdo que cuando publiqué mi primera traducción de Hölderlin, con venticuatro años, un colega me criticó diciéndome que aquello le sonaba demasiado a mí, lo que me sorprendió porque ignoraba tener un estilo propio a esa edad, pero lo tomé como un cumplido y le dije que no me parecía mal, porque lo que estaba leyendo era mi versión, que a Hölderlin tendría que leerlo en alemán y se acabaría el problema. Discutí mucho sobre este aspecto con Tomás Segovia que pensaba exactamente lo contrario y era, sin duda, un maravilloso traductor, así que no pretendo tener razón en mi manera de ver las cosas, pero es la mía y me ha servido para aprender. A finales de los años ochenta, Nicanor Parra estuvo en Valencia invitado por una arquitecta, amiga común, y pasamos una tarde en el chalet de mi amiga, en Cullera, comentando aspectos de mi versión de El rey Lear, que él estaba traduciendo por aquellas fechas, y recuerdo que estábamos de acuerdo en la manera de operar, lo que me tranquilizó viniendo de alguien como él. Respecto a cuál de los muchos autores que he traducido ha dejado una huella más profunda en mí, sin duda, Samuel Beckett, al que leí en francés por primera vez a los catorce años, sin entender prácticamente nada de nada, pero que por una extraña razón, me enganchó tanto que su obra, su figura y todo lo que implica me han acompañado toda la vida.

11. Entre tus actividades e iniciativas editoriales, siempre me pareció una idea excelente la que se materializó en la serie de volúmenes del Dragón de Gales, con la que colaboré puntualmente. Se trata de una iniciativa poco conocida quizás, pero muy interesante, desde mi punto de vista: la traducción de un único poema en una cantidad considerable de idiomas, en algún caso se llegó a varias decenas, entre ellos el acadio, el sumerio y el egipcio. En el nivel más aparente, era interesante disfrutar simplemente de la dimensión, digamos «gráfica» o visual de las traducciones, la escritura del texto en swahili o wolof; pero era también un buen ejemplo de semiosis ilimitada, porque, por lo menos en los idiomas que una lectora concreta podía conocer, se notaban distintos efectos de sentido, o de tono, o de acento, distintas formas de transliteración, en las versiones en

las que cada lectora tenía competencia de lectura, claro. Y, como en el caso del volumen titulado *Herrumbrosas lanzas* dedicado a un fragmento de Bachilides de Ceo, en griego antiguo, cada persona utilizó como referencia para su labor de traducción el texto que podía entender, si no tenía conocimientos suficientes para traducir del texto o lenguaje fuente. ¿Cómo surgió y se articuló la iniciativa?

Ese volumen en concreto lo titulé así como homenaje a Juan Benet. La serie de Dragones nació en Valencia cuando Luis Puig me pidió que publicáramos un relato de su hija, que estaba estudiando con una beca en Gales. Decidimos hacer una colección nueva y busqué una imagen que sirviera para la portada. Encontré ese dragón navegando por internet y le propuse que lo utilizáramos, añadiendo lo de Gales en homenaje a su hija, y así fue. Luego, cuando me mudé a Ginebra, se me ocurrió que esa pequeña maqueta podía servir para un nuevo proyecto que me vino a la cabeza viendo cuántas lenguas funcionaban diariamente en la ciudad, no sólo en la Universidad—donde se enseñaban desde hebreo bíblico, acadio, sumerio y egipcio antiguo, hasta árabe, chino, coreano y japonés, sin contar las lenguas clásicas, latín y griego y las lenguas europeas— sino en los organismos internacionales. Cada mañana, al levantarme e ir a buscar la prensa, había periódicos en varias decenas de lenguas y me dije que por qué no aprovechar eso para hacer algo que no se había hecho antes. Hablé con mis colegas y les propuse editar cada Navidad, como regalo para la comunidad universitaria, un fragmento elegido cada vez por uno de ellos a todas las lenguas que pudiésemos abordar. Empezamos con un jaiku, porque el primero que se entusiasmó con la idea fue Masayuki Ninomiya, el catedrático de japonés. El primer volumen tuvo veintisiete versiones. Luego seguimos con el griego antiguo, el árabe, el alemán, etc. Cuando le llegó el turno a español, Carlos Alvar (que se había incorporado al proyecto como editor a petición mía cuando ganó la cátedra ginebrina) propuso un fragmento de El Quijote, y las versiones llegaron a ciento siete lenguas distintas. Antes de ese volumen, yo al menos, desconocía la existencia de muchas de ellas, sobre todo las africanas. Empezaron a colaborar gentes de la OMS, de la ONU, de la OIC e incluso un capitán de aviación de lengua amárica, en un vuelo hacia Etiopía en que invitó a la cabina a mi amigo Jorge Alvar, al enterarse por éste último del proyecto, puso el piloto automático y tradujo en el reverso de una postal el fragmento que Jorge llevaba consigo con nuestra recomendación de que buscara traductores debajo de las piedras si fuere necesario. Jorge lo trajo cuando regresó a Ginebra (donde dirigía un proyecto sobre enfermedades tropicales), lo escaneamos y lo incorporamos al libro. Fueron en total doce volúmenes, uno por año, hasta que me jubilé. Y aparte de lo divertido que era (porque yo hacía la maqueta en mi ordenador, preparaba los pdfs y los enviaba a Valencia para imprimir los ejemplares), aprendí mucho en términos de traducción. Por ejemplo, cuando trabajábamos con un fragmento de Le petit prince de Saint-Exupéry, que eligió y prologó el catedrático de Filosofía de la Ciencia Jean-Claude Pont, los colegas encargados de las versiones al sumerio (Antoine Cavigneaux) y al egipcio antiguo (Michel Valloggia) me comentaron, entre risas, que menos mal

que no habíamos elegido Vol de nuit, porque a ver cómo demonios iban a hablar de aviones en sus respectivas lenguas. O el caso de las versiones de Bachilides de Ceos, a que aludías en tu pregunta, preparado por el que luego fue Rector de la Universidad, el catedrático de griego clásico André Hurst, donde aparecía una imagen hablando de que las lanzas (de madera), por ausencia de uso, ya que eran tiempos de paz, habían dado flores. No recuerdo ahora en cuál de las lenguas antiguas el término tiempo de paz se convirtió en periodo intermedio entre guerra y guerra o algo parecido, porque, a lo que parece, el concepto de paz, como hoy lo entendemos, era difícil de definir en esa época. También la noción de «cielo» que aparecía en el fragmento cervantino fue complicado para los traductores africanos al ibo, yoruba, fang, badjoé, lingala, madumba, luo, etc. Cosas por el estilo. En la financiación colaboraban, aparte del Departamento de Lenguas románicas, ya que era la sección de español la que lleva adelante el proyecto, la Facultad de Letras, el Instituto europeo y el Departamento de Teoría de los Lenguajes de Valencia. En la mayoría de los casos, yo me ocupé de las versiones al catalán y busqué a poetas amigos para que hiciesen la española. También amigos pintores nos cedieron pinturas originales para ilustrar los volúmenes O sea que fue un trabajo interdisciplinar desde el principio y una aventura de amistad, lo que no está nada mal. Para que luego digan que las Humanidades no son útiles...

12. Hace unos años colaboramos en la escritura de un texto, que se publicó con el título de «Yo es otr@», como diálogo en el que abordábamos cuestiones relacionadas con la teoría de género. Hemos también colaborado en un número del *Boletín Hispánico-helvético* sobre la misma temática, en el que se publicó un texto inédito de Judith Butler, la conferencia que dio en Valencia en 2009 (su segunda visita después de la de 1992). Sé que es una cuestión que te ha interesado, y muy sinceramente, en una época, además, en la cual todo lo relacionado con el feminismo se miraba, si no con rechazo, con algo de suspicacia y/o de ironía. Los tiempos han cambiado mucho, y ahora se considera un discurso legítimo y necesario, también en el contexto académico, en el que ha habido durante un tiempo bastante resistencia. Así lo demuestran los múltiples problemas a los que todavía hay que hacer frente, la reflexión y la crítica todavía necesarias en lo referente tanto al sistema biopolítico contemporáneo *per se* como a ciertas condiciones concretas y materiales de existencia que tienen que ver con lo que se ha llamado el «sistema sexo/género», las protestas sociales, las miles y miles de mujeres que han salido a la calle en España especialmente en los últimos años, el ataque feroz —e insensato, hay que decirlo— de la ultraderecha, que ha hecho de las reivindicaciones de las mujeres blanco privilegiado de su discurso de odio. Quisiera una opinión al respecto.

El feminismo siempre me pareció algo lógico y necesario, porque reivindicar que las mujeres tengan los mismos derechos, en todos los niveles, que los hombres es de sentido común. Que se trate al movimiento utilizando el término de «feminazi» me resulta inverosímil, y mucho

más que salga de la boca de mujeres que militan en partidos de esa ideología. Es como tirar piedras contra su propio tejado. Es verdad que, al igual que en todo movimiento reivindicativo, sin excepción, hay gente sensata y gente que no lo es, pero eso no elimina lo correcto de la reivindicación. Por lo que a mí respecta, y contestando a tu pregunta, lo que era en un principio una cuestión de simple simpatía política por un proyecto, se convirtió luego en algo de más calado y tú tuviste mucho que ver con ello. Cuando tradujiste para su publicación en la editorial Prisma Books de Minneapolis hace ya muchos años *Five Ways To Finish August*, recordarás que me preguntaste por un problema sintáctico. Querías saber cuál era el antecedente de un «su», porque en inglés dependiendo de cuál fuese dicho antecedente, la opción podía ser «his», «her», «its» o «their». Nunca se me había ocurrido, al escribir el texto, que eso fuese un problema porque, aunque en castellano, en efecto, el antecedente podía ser más de uno, yo no notaba la ambigüedad. Para ser honestos, siendo un poema para mi padre, di por hecho que lo correcto era utilizar «his», pero tú elegiste deliberadamente «her» y el poema cambió completamente de sentido, convirtiéndose, no en un homenaje a la figura paterna, sino en una borradura de la figura materna, algo que nunca se me había pasado por la cabeza, pero que el inconsciente de la lengua había sacado a la superficie. Eso me hizo darme cuenta de muchas cosas; por ejemplo, que la mirada de género podía ser también una forma de redefinir la teoría del discurso, más allá del tema concreto de la escritura de mujeres, porque cuestionaba el predominio de la voz autorial en beneficio del punto de vista de la recepción lectora. Ya había escrito sobre el tema de priorizar la recepción sobre la emisión en mi trabajo sobre la noción de espacio textual y esto lo ratificaba desde posiciones en las que nunca antes había pensado. También cuestionaba la noción misma de autoría, separando la firma del sujeto enunciativo. Quien asumía la primera no era necesariamente el propietario privado del sentido. En efecto, el libro se publicó con mi nombre en cubierta, porque el copyright del original era oficialmente mío, pero, para ser honesto, tal y como quedó en inglés (con el añadido de las fotografías de Christine Cotaz-Bertholet, donde las imágenes mostraban una figura femenina) era más tuyo que mío, así que, fíjate lo que puede dar de sí una reflexión sobre lo que en principio parecía ser simplemente una duda gramatical. Desde entonces, la noción de género, desde el punto de vista de la teoría del discurso, me ha interesado mucho, es verdad, por pura lógica.

13. Con la alegría de un pequeño en la casa [Xabier cumplirá dos años en breve] y el quehacer que eso puede dar en tiempos de pandemia, ¿cuáles son tus proyectos? Sé que pronto saldrá una antología de tu producción poética, al cuidado de José Francisco Ruiz Casanova, que recoge poemas de los años sesenta hasta el 2020, ¿hay otros proyectos?

Ser de nuevo padre a mis años ha sido, por supuesto, una revolución que me ha obligado a ponerme las pilas, porque un crío da mucha faena. Por suerte, tengo tiempo para dedicarle y es maravilloso ver cómo crece y se interrelaciona con el mundo día a día. Ya no tenía muchos

proyectos que me apeteciese abordar, pero parece que su llegada me ha insuflado nuevas energías, y no sólo poéticas, porque me ha vuelto a interesar el escribir sobre teoría tras la experiencia de colaborar con Pilar Carrera en El relato documental. En el terreno de la poesía, es cierto, sí, que Cátedra sacará un volumen que ha preparado José Francisco Ruiz Casanova para Letras Hispánicas donde se incluyen muchos inéditos o poemas que han circulado poco por haber aparecido en ediciones de bibliófilo o no venales. Incluso se incluirá un poemario escrito durante el dichoso confinamiento, Memorial de una pandemia, surgido a raíz de una charla con Jorge [Alvar], con quien ya publiqué en el pasado dos iconotextos, Armisticio y Taking off. El estado de alarma nos pilló a los dos en España, yo a punto de salir para Ginebra, donde, como te dije antes, vivo gran parte del año y Jorge a punto de iniciar uno de sus viajes como epidemiólogo a un país asiático. Encerrados ambos, yo en Madrid y él en Montejo, hablábamos a menudo por teléfono y un día me dijo que se le había ocurrido hacer una escultura sobre la pandemia. Me mandó por mail un boceto y le devolví un poema que me inspiró su imagen. Ese primer poema acabó convirtiéndose en un pequeño libro de trece textos, a los que acompañarán al inicio y al final dos fotografías desde ángulos distintos de la escultura ya terminada cuando el original en barro se convierta en bronce este verano.

En las fechas en que hacemos esta entrevista (junio de 2020) está prevista la salida de un pequeño iconotexto, Nóstos, que recoge veinticinco poemas y que se publica en Alzira (Valencia), dentro de una colección titulada Ejemplar único, que consiste en veinticinco ejemplares numerados con pinturas de Gabriel Viñals, que es asimismo el editor. Es un proyecto muy curioso y muy original, porque las pinturas que acompañan los poemas no van en el libro, sino impresas en camisetas negras de distintos tamaños, S, M, L y XL. A cada poema corresponde una camiseta y una pintura diferente. Como Gabriel es un pintor excelente, va a quedar un iconotexto poco común. Y estoy deseando ver la camiseta que me corresponde y que, según Gabriel, es una sorpresa (ya he visto el resto en imágenes que me ha hecho llegar por correo electrónico y me parecen magníficas). Pienso estrenarla enseguida, por supuesto. Será la primera vez en mi vida que voy a llevar una obra de arte encima, sin tener que acudir a las reproducciones Made in China.

Por lo demás, la antología de Cátedra/Letras Hispánicas se titula El azar nunca deja cabos sueltos y su salida está prevista para enero de 2021. El libro recoge, en efecto, poemas desde los primeros que escribí a los catorce años hasta ahora y lleva como prólogo un pequeño poema-homenaje a la colección en la que debuté, Veleta al Sur, texto escrito cuando ya estábamos corrigiendo primeras pruebas. También trabajo en el terreno de la traducción. He preparado una selección de jaikus de Matsuo Bashō y colaborado con Clara Janés en su edición de los textos no poéticos de Omar Jayyan, donde me ocupé de su tratado de música y juntos estamos ultimando una edición bilingüe de los poemas de Albert Einstein. Aparte de eso, estoy organizando un volumen con mis versiones de poesía, muchas de ellas inéditas, de las que una breve selección aparecerá también en la antología, así que, como ves, no tengo tiempo de aburrirme.