

III poética

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA. CONVERSACIONES CON SUSANA DÍAZ

Jenaro Talens

La historia de este encuentro empezó hace dos años en la Università degli Studi di Firenze donde, en un seminario sobre poesía española contemporánea, alguien puso en mis manos un poema de Jenaro Talens. A aquel primer texto se sucedieron otros muchos. Siempre eran lecturas en las que sus versos estallaban, mostrando cómo el pensamiento no se define en el resultado de saber sino en el movimiento de aprender, cómo lo que cuenta en un camino, en el desarrollo de una línea, nunca es ni el principio ni el final, siempre es el durante. Un poco como ese paseo en taxi del que habla Claire Parnet en sus *Diálogos* con Gilles Deleuze: "línea de espera, línea de fuga, embotellamiento, estrechamiento de calzada, semáforo en verde y en rojo, ligera paranoia, complicaciones con la policía. Una línea abstracta y quebrada, un zig-zag que se desliza entre". Y paseando he llegado hasta aquí, cuando, en plena elaboración de mi Tesis de laurea sobre "El lugar del sujeto poético en *El largo aprendizaje*", surgió el espacio y la posibilidad para este diálogo con su autor.

Susana Díaz.— Llevas casi más de treinta años desarrollando una intensa labor como poeta, crítico literario, profesor, traductor..., un compendio de prácticas que en tu caso ha llevado en cierto sentido, desde las —en muchos puntos certeras— consideraciones de César Simón en 1981 sobre *El cuerpo fragmentario*, a silenciar tu poesía definiéndola como oscura, excesivamente intelectualizada, "una poesía más para teóricos de la literatura que otra cosa"... y pienso en la actual *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico, por poner un ejemplo tan ilustre como significativo si tenemos en cuenta su canónico radio de acción entre los estudiantes... Paralelamente a todo esto, algo parece que ha ido cambiando de forma progresiva: *Tabula rasa* (1985) se agota, a partir de ahí la crítica comienza a perfilar una segunda etapa: *La mirada extranjera*, *El sueño del origen y la muerte*, *Orfeo filmado en el campo de batalla*, *De qué color son las princesas...*, devienes mucho más "inteligible" en la medida en que parece como si lo que articulase el poema fuese ahora el argumento anecdótico que le sirve de susten-

to y no el punto de vista que articula el objeto, como si a ese "oscuro e intelectualizado" hablar desde ti se impusiese un hablar de ti..., empiezas a ser traducido al inglés, francés, alemán, italiano, portugués; en 1997 te otorgan el X Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe por *Viaje al fin del invierno*. ¿Crees que se te "acoge" más en la medida en que se te puede "neutralizar" más?

Jenaro Talens.— Es cierto que en un principio lo que mis textos proponían (sobre todo a partir de *Taller* y, sobre todo, *El cuerpo fragmentario*) pudo resultar desconcertante en una tradición donde lo que yo pretendía hacer no tenía muchas raíces. Confundir entonces mi poesía con una cierta práctica "vanguardista", en sentido convencional (lo que nunca pretendí), era un error justificable. A mí nunca me interesó la vanguardia tal y como se entiende en su valor histórico, el surrealismo y todo eso (creo que en mi libro sobre Buñuel he sido bastante explícito al respecto), pero supongo que todo lo que se salía del realismo más o menos inmediato "sonaba" a vanguardista. A finales de los años setenta y principios de la década siguiente todo estaba quizá demasiado cerca como para ver con claridad de qué iba la cosa. El texto de César Simón del que hablas, por ejemplo, respondía a una discusión que por entonces teníamos él y yo sobre modos de abordar la escritura, para llegar a un resultado sobre cuya viabilidad ambos estábamos plenamente de acuerdo. A César, por ejemplo, le molestaba que citase a Lao Tsé o a escritores orientales, o por decirlo más claramente, que usase la idea de dialéctica en el sentido chino del término, en vez de asumir (eran sus palabras) que si yo era europeo, por más que me forzase en lo contrario, tenía que ser hegeliano. A él, que en política fue siempre muy conservador, lo de los chinos le sonaba a maofismo (y de hecho yo citaba a Mao, aunque no como teórico marxista) y eso para César resultaba intolerable. Por eso cuando le pidieron que escribiese un texto para la revista *Imprévu*, él no quiso dejar de hacerlo para demostrarme que sus objeciones no eran estéticas, porque le gustaba lo que hacía, pero para darme al mismo tiempo un rapapolvo público por lo que él consideraba una *boutade*. Siempre respeté mucho a César, aunque creo que en ese terreno no tenía razón. Él decía que yo no era vanguardista sino difícil. Todo eso de "deconstruir" el lenguaje, con lo que implica, política, discursiva, sociológicamente, a él le parecían pamplinas, aunque luego, en su práctica como escritor yo no lo veo tan alejado de mí. En lo de la dificultad quizá acertase, aunque a mí no me resulte tan ininteligible lo que hacía entonces.

SD.— En su trabajo, César Simón aborda y problematiza ciertas cuestiones (como esa supuesta 'dificultad' de tu poesía primera), desarrollando un análisis y abriendo así la posibilidad de un debate que, sin embargo, luego no se ha desarrollado, porque, de hecho, lo que en él son hipótesis de trabajo y propuestas de discusión, en otros casos se presenta como un dato supuestamente objetivo del que partir. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la antología *Joven poesía española*, de Cátedra, o en la *Historia y crítica de la literatura española*, o en el diccionario de autores que compiló y dirigió Ricardo Gullón.

JT.— Es cierto. César, compartiese o no mis puntos de vista (que yo creo que sí lo hacía en muchos aspectos), quería entender la diferencia, no obviarla. Era su forma de ser honesto. En otros casos, no tanto por deshonestidad sino por una manera de entrar en la discusión más militantemente combativa (César era de los de vive y deja vivir), las cosas no fueron así. En la antología de Cátedra se trataba simplemente de un cierto malentendido. Esa antología surgió del cruce de dos propuestas diferentes. De una quedó la selección de nombres y de la otra, el prólogo, reelaborado para ese nuevo formato. En aquel momento, Rosa María Pereda (que asumió el prólogo) no estaba muy por la labor de apoyar lo que yo hacía y liquidó el tema en diez líneas (si te das cuenta, es el fragmento más corto de todos los que se dedican a los autores individualizados). Como luego el libro fue saludado por Juan Manuel Rozas de una manera muy cariñosa

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

y ambigüamente irónica en *El País* ("Los novísimos a la cátedra" se tituló su reseña, aludiendo, a la vez, al carácter canónico de la colección Letras Hispánicas, donde apareció el libro, y al hecho de estar Carnero, Siles y yo opositando a cátedras universitarias por aquél entonces), lo que era una manifestación de discrepancia personal entre Rosa y yo (que luego se aclaró) quedó como un juicio crítico. Las sucesivas ediciones del libro (que fue un éxito editorial, hasta el punto de que se sigue reeditando aún hoy, un cuarto de siglo después, tal cual), nunca cambiaron nada de su contenido, ni la pusieron al día, de modo que para quienes se acercaron a él, años más tarde, ya habían desaparecido las tensiones y contradicciones contextuales de su nacimiento y vieron en él una decantación objetiva de la realidad poética generacional. Para otros fue peor que para mí porque ni siquiera se les incluyó, como es el caso de Antonio Carvajal, injustamente ninguneado. Si te fijas, en la selección no había ningún andaluz, salvo yo, y creo que si yo estaba, fue en mi equívoca condición de valenciano adoptivo. Esas cosas pasaban entonces, y creo que casi nunca se dijeron, al menos en público o por escrito. El *Diccionario* de Gullón es un caso distinto. La voz la escribió Luis García Montero, a quien, obviamente, le interesaba poco mi trabajo anterior a *Tabula*, porque nunca lo entendió muy bien, y si accedió a hacer la entrada sobre mí fue para subrayar lo que desde su punto de vista era más positivo. Puedo discrepar de esa división de que habla, pero, honestamente, me consta que su idea era apoyar mi trabajo, sobre todo en un contexto muy conflictivo, donde otros se hubiesen simplemente centrado en *El cuerpo* para borrarle del mapa. En cuanto a la *Historia y crítica*, no recuerdo muy bien lo que decía, porque no tengo presente ahora el ejemplar y no lo he podido consultar.

SD.— Te leo: "Jenaro Talens comienza su escritura con una poesía, representada por *Víspera de la destrucción* (1970), muy próxima a la línea meditativa de la generación del cincuenta (en ambos casos resulta evidente el magisterio de Cernuda), para inscribirse luego, y cada vez con mayor radicalismo, en la tendencia metapoética. Sus libros *El cuerpo fragmentario* (1978), *Otra escena. Profanación(es)* (1980) y *Proximidad del silencio* (1981) interesan más así a los semiólogos y a los teóricos de la literatura que a los meros lectores de poesía. El propio autor parece haber tomado conciencia de encontrarse en un callejón sin salida e inicia una nueva manera con *Tabula rasa* (1985), acertada síntesis del confesionalismo inicial y de la toma de conciencia de la opacidad del texto — el lenguaje no es nunca, como pensaban los románticos un neutro transmisor de la intimidad— que supuso la larga etapa intermedia. Con posterioridad ha publicado *La mirada extranjera* (1985) y *El sueño del origen y la muerte* (1988). En *Cenizas de sentido* (1989) reedita *El vuelo excede el ala* (1973), recopilación de sus libros iniciales, y *El cuerpo fragmentario*; el prólogo expresa la disconformidad del autor con las interpretaciones críticas que, como las que acabamos de hacer, contraponen el 'enrarecimiento y abstracción' de buena parte de su poesía a la escritura más 'realista y vivencial' de *Tabula rasa* y las obras siguientes".

JT.— Ah, ya recuerdo. Sí, ahí hay dos cosas distintas. Lo de la famosa metapoética y lo del cambio a partir de *Tabula*. Que lo que atraviesa mi trabajo anterior — no a *Tabula*, sino a *Purgatori*, y no desde *El cuerpo*, sino desde *Taller*— fuese relativamente insólito en nuestra tradición inmediata, no lo voy a negar. Y en eso la *Historia y crítica* no es que coincida, sino que repite. Una vez que una imagen crítica empieza a rodar es difícil romper el tópico, no sólo porque hay que leer, sino, porque en caso de hacerlo, resulta más cómodo asumir el tópico. Al decir esto sí que soy absolutamente cernudiano.

SD.— ¿Por qué?

JT.— Me refiero a su artículo sobre el crítico y el poeta, donde arremete contra los manuales de Ángel del Río (al que él llama despectivamente A. del Arroyo) y de Torrente Ballester (al

que ni siquiera cita, aunque a su panorama lo define como 'cinerama'), a propósito de la dependencia que *Perfil del Aire* tenía del Guillén de la primera etapa de *Cántico*. Pues bien, lo de "tendencia metapoética" no se usa como descripción (sobre la que he hablado en otros lugares y no vale la pena volver) sino como marca valorativa de negación. Algo así como: "no os acerquéis, niños, que se os puede contagiar". Y eso no es una cuestión de discrepancias dentro de un intento de entender al otro sino de descalificación pura y simple, y nada inocente, por lo demás. No te digo que todo el mundo tuviese que estar de acuerdo con lo que algunos hacíamos entonces, pero no acabo de entender la inquina con que reaccionaron. Es como si lo que hacíamos fuese, en el fondo, mentar a la madre de alguno o poner en duda su propia existencia (la de ellos) como escritores. A mí hay muchas cosas que no me gustan de lo que se escribe y no por eso me revuelvo con tanto odio contra quienes las escriben, aunque no sé. Quizá en un inicio fuese una reacción instintiva e incluso comprensible. Cuando aparece la *Historia y crítica de la literatura española* (el tomo último, que es del que hablas), sin embargo, las cosas han cambiado. Para empezar, ya estamos en un contexto diferente, y lo que se intenta no es expresar el estupor o el desacuerdo ante formas "raras" sino borrar del mapa a toda una generación y lo que, en su variedad, implicaba. A mí me salpicó de manera especial porque el redactor de ese capítulo se ha caracterizado por mantener de una forma — que he de reconocer coherente y constante— una agresividad personal contra mí (no digo contra mi poesía, lo que sería un simple signo de discrepancia que puedo o no compartir, pero no por ello dejar de aceptar en nombre de la biodiversidad y de la libertad que todo lector tiene para decidir qué le gusta y qué no) que yo diría casi digna de un diván de psicoanalista. Porque alguien que pasaba, sin transición, de colocarme en la cumbre de la poesía española de todos los tiempos y de decirme por carta que no era digno de pisar el mismo suelo que yo, a insultarme de manera pública e intempestiva no debe de andar muy bien de la cabeza, o se siente herido por algo que ignora. Quizá no le hice el caso debido en su momento, puede ser. No sé. Lo raro es que una *Historia* que buscaba ser científicamente objetiva pusiese en manos de alguien así la responsabilidad historiográfica de dar cuenta de un período determinado, porque las salidas de tono y las descalificaciones no sólo me alcanzan a mí. Lo que, por lo demás, demuestra que no hay historia objetiva, ni puede haberla. Detrás de cada resumen y de cada clasificación se esconde muchas veces un ajuste de cuentas. De todas formas, el texto que antes has citado no es lo agresivo que solía ser en otros lugares, ni me insulta ni nada, y eso, al menos, es de agradecer.

SD.— Pero es que la *Historia y crítica* es un texto canónico (o lo es en muchos centros del hispanismo internacional) para cualquier estudiante de literatura española y, desde esa perspectiva, impone, con su autoridad, un estado de opinión que parece objetivo, aunque no lo sea.

JT.— No sólo la *Historia y crítica*; todas las historias buscan demostrar que su canon es objetivo y decantado naturalmente, aunque sea mentira. El trabajo crítico debería de centrarse, por ello, en dejar al descubierto el carácter parcial, contradictorio y, por eso mismo, vivo de cada historia. El debate es siempre necesario. Cada historiador construye su propio relato, convierte en protagonistas a quienes se adecúan al argumento que quiere contar y a partir de ahí articula un determinado punto de vista. Si uno lee las historias del siglo XIX, descubre con estupor que San Juan, por ejemplo, ni existe, y no digamos Góngora o Villamediana. Menéndez y Pelayo, que tanto sabía, no dejaba por ello de tener sus filias y sus fobias, como todo hijo de vecino, y su modelo, con pequeñas variantes, y más bibliografía, sigue imperante aún hoy. Él fue quien institucionalizó lo de "Literatura Hispanoamericana", para incluir a todo un continente, como si Argentina fuese lo mismo que Perú, o Ecuador que México.

SD.— ¿No crees, entonces, que hay una voluntad, por parte de la crítica, aunque sea implícita, de decir "ahora sí (a partir de *Tabula*), luego lo que había antes no, y el mismo autor (es decir, tú) se dio cuenta de su error anterior y por eso cambió?"

JT.— Es posible. En el texto que acompañó la primera salida de *Tabula rasa*, hablé del *impasse* en que creía encontrarme al acabar *Proximidad del silencio* y quizá esa frase, leída de una manera retorcida y *pro domo sua*, se entendió como la aceptación de un error, cuando lo único que señalaba era el convencimiento de que un camino llegaba a su final y necesitaba transitar otras vías que no fuesen lo que en *Otra escena* llamé "Vejez de lo mismo". Reconocer la necesidad de un cambio no implica que todo lo que se ha hecho hasta entonces esté mal, sino que no tiene sentido ahondar más por ahí. Por eso, supongo, la aparición de *Cenizas de sentido*, en plena supuesta palinodia motivó una reseña absolutamente demencial —algo así como ¿y se atreve aún a reincidir en el error?— que alguien me envió fotocopiada a Minneapolis, donde yo estaba por entonces, y a la que contesté (es la primera y única vez que he intervenido en una polémica así) con una carta abierta que te incluyo porque casi nadie la conoce, ya que apareció en un periódico de provincias y, aunque se han reeditado la reseña y su respuesta a mi escrito, nunca se reeditaron mis palabras. Dice así:

«Acabo de recibir una fotocopia del artículo que publicó Vd. a propósito de mi libro *Cenizas de sentido*, con fecha de 22 de septiembre. Quiero con estas líneas agradecerle el interés que se ha tomado al hacer la reseña. Ya dijo alguien que siempre es bueno que hablen de uno, aunque sea bien. Quiero aprovechar también la ocasión para hacer extensivas las gracias por todas las otras veces en que ha tenido la amabilidad de ocuparse de mi trabajo.

»Me preocupan sus actuales elogios a *Tabula rasa*, por lo que implican para mí. Que este libro sea considerado por Vd. como una recuperación del discurso perdido me hace descubrir con sorpresa que había perdido un discurso sin ni siquiera darme cuenta. Debe de ser la edad. Con los años se vuelve uno tan distraído. No voy a decirle, por lo demás, que comparto sus ideas porque sería mentirle. Supongo que las tiene y que fundamentan sus juicios de valor, pero no sé exactamente cuáles son. Tanto si sus opiniones me son favorables o desfavorables, permiten imaginar una manera de entender el mundo y el trabajo del escritor que nunca se explicita, aunque intuyo que se sitúa exactamente en las antípodas de la que yo profeso. Por ello, difícilmente puedo asumir en lo que valen unas y otras. No me fío de mi intuición. No obstante, respeto la coherencia, y he de reconocer en justicia que ha sido Vd. coherente en su agresividad hacia lo que escribo, es decir, hacia mí, ya que en sus esquemas críticos, donde abundan las valoraciones pero escasea el análisis, persona y escritura vienen a ser lo mismo. No voy, en consecuencia, a discutir con Vd. acerca de lo que dice en su artículo porque, repito, no entiendo muy bien de qué está Vd. hablando. Es decir, entiendo las palabras y la animosidad que intentan transmitir, pero su sentido existencial y profundo se me escapa. Y no digamos el estrictamente crítico-analítico. Ahí ya me pierdo completamente.

»El motivo de mi carta, aparte del agradecimiento ya señalado, es, pues, otro, y no se refiere a mis poemas, sino a ciertas incongruencias que he creído notar en su propio sistema de valores de Vd. y que le comunico por si pudieran ser de su interés. Por dos veces consecutivas (si bien la vez anterior el artículo iba firmado con uno de los múltiples seudónimos que Vd. solía emplear cuando dirigía su revista) utiliza como arma arrojada contra la poesía que lleva mi nombre unas frases cuya paternidad me otorga, lo que por una parte me honra, pero, por otra, me llena de desasosiego por cuanto me obliga a asumir de manera pública una importancia de la que carezco. Cita Vd. unas frases entrecuilladas en su artículo, e invita al lector a que piense si realmente eso es poesía o no. Yo, como lector que soy de su artículo, no sabría responderle. Durante muchos años me empeñé en encontrar el lugar donde se ocultaba el sagrado tabernáculo de lo "poético". ¿Estaba en las palabras individuales o en la estructura de la frase? ¿Era una condición

intrínseca del poema-en-sí o de la calidad del papel donde estaba impreso? ¿Era ese algo indefinible de que hablaba Bécquer o podría objetivarse y venderse en un supermercado, como los botes de pintura, para uso casero, evitando tanta búsqueda infructuosa? He de reconocer humildemente que fracasé en mi intento. Los catedráticos, y más aún los "negros" como Vd. nos llama, también tenemos nuestras lagunas, no vaya Vd. a creer.

»Lo que sí podría apuntarle como simple hipótesis, desde mi desconocimiento de lo que sea la esencia de la poeticidad, es que tal vez esas frases no sean poéticas porque de hecho no forman parte de un poema sino de una cita, tomada de un ensayo (no sé si Vd. ha caído en la cuenta de que van en cursiva. Si no es así, no se lo reprocho. En un libro de más de 200 páginas no puede uno detenerse en detalles tan nimios). Es más, no sólo es una cita, sino que, como tal cita, no es mía, sino de Mao Tsé Tung (o Mao Zedong, según la nueva grafía) y proviene de dos textos suyos diferentes, uno de los cuales se nombra incluso con su título (*Acerca de la práctica*). Lo que sí asumo como propio —en el caso de que exista algo propio—, son los poemas que acompañan dichos fragmentos y que Vd. sencillamente prefiere ignorar. No sé si hay en ello un mensaje crítico oculto que no acierto a descifrar. Vd. me preguntará que por qué no puse el nombre de Mao al pie. La razón sería larga de explicar y nos obligaría a entrar en cuestiones de orden técnico y estructural, de concepción del libro como un sistema relacional, de contextualización e intertextualidad, etc. y todas esas cosas abstrusas a que nos dedicamos los catedráticos y con las que no quisiera aburrirle ya que, en efecto, como Vd. dice, no tienen nada que ver con la "esencia de lo poético". El texto de Mao, daba paso a otro fragmento de *Acerca de la contradicción* incorporado, también con sus correspondientes cursivas, en el texto titulado "Prosa". Ambos textos (los de Mao) eran suficientemente conocidos del lector culto de entonces (hablo de 1974, en que escribí el libro que Vd. reseña ahora) y no creí necesario explicitar más. Comprendo que quince años después, cuando el marxismo ya no está de moda, estas referencias se le escapen a Vd., moviéndose como se mueve dentro de un sistema cultural tan ajeno a este tipo de problemas. Sé de su voluntad de información y del saber bibliográfico exhaustivo que posee de toda la poesía que se escribe en España, especialmente en su vertiente experiencial. Si aceptamos que ésta es en extremo abundante, entiendo que no tenga Vd. tiempo para consultar otra bibliografía. No se puede estar al día en todo. Por otra parte, y habida cuenta de que en las dos ocasiones en que ha citado esos fragmentos como ejemplificación de poesía nunca ha indicado que se trataba de citas en el interior de un conjunto más complejo, he de suponer que los fragmentos en cuestión le desorientaron por el hecho de no haber yo indicado explícitamente que se trataba de "prosa citada". No quiero creer en ninguna mala fe por su parte así que presumo que es un simple problema de ignorancia, perfectamente comprensible en su caso, como le indicaba.

»Yo no he creído nunca en lo "personal" de un poema ni en lo que —perdóneme la pedantería— podríamos llamar "propiedad privada del sentido". Sin embargo esos conceptos están epistemológicamente en la base de su sistema de Vd. De acuerdo, pues, con sus propias ideas no es justo arrogarme la paternidad de un texto de Mao aprovechando que ya se ha muerto y que es muy improbable que sus herederos reclamen derechos de autor. No sería honesto por mi parte, como tampoco lo hubiera sido no comunicarle este pequeño malentendido. No quisiera que errores mínimos como el que ha motivado mi carta pudiesen distorsionar aún más la imagen que sus escritos poseen entre la profesión».

Después de esto este señor me acusó en su contrarrespuesta, incluso, de pertenecer a Sendero luminoso, así que decidí no seguir polemizando más y olvidarme del tema porque la verdad es que donde no hay sentido del humor ni ganas de debate serio no vale la pena discutir.

SD.— ¿Lo de las traducciones no lo asocias, entonces, con ese mismo movimiento de "recuperación" del que hablo?

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

JT.— En absoluto. Las traducciones no tienen nada que ver con esta polémica, que es patria e intransferible, sino que se enmarcan en un interés que fuera de las luchas intestinas tribales resulta menos personalista y más, digamos, "normal". Tampoco creo que hubiese en mi poesía ese cambio del que me hablas, o al menos, no en la dirección en que se hace. *Tabula* y los libros sucesivos no son autobiográficos, anecdóticamente hablando, si te refieres a eso. Otra cosa es que adopten un tono menos distante en apariencia (porque lo de abstracto aplicado a mi poesía anterior no me parece acertado). Si realmente hubiese habido un cambio de tercio, se habría utilizado para demostrar que los "vanguardistas" volvíamos al redil, ¿no?, y no ha sido así. Fíjate que del libro del premio Loewe sólo se han publicado dos reseñas desde que salió (y va para tres años). Yo no hablaría de "acogida", ni de "neutralización" sino de ninguneo, o desinterés, que no es lo mismo.

SD.— Antes de seguir adelante, me gustaría volver sobre lo que has dicho hace un momento de tus citas de textos orientales; citas que por cierto son muy abundantes y recurrentes, y que llegan hasta ahora mismo, ¿no?

JT.— Siempre me atrajo la literatura y el pensamiento oriental. Desde pequeño, cuando leí en Flor de leyendas, un volumen que había en la biblioteca de mi padre, preparado para lectores infantiles por Alejandro Casona durante la Segunda República, fragmentos del *Ramayana*, del *Mahabharata* y, sobre todo, *Sakuntala o el anillo del destino*, de Kalidasa, un texto que me deslumbró. La *Antología de poesía china* de Marcela de Juan fue otro de los libros maravillosos que leí cuando aún estaba en el bachillerato. Luego seguí con eso. Incluso en el verano del 73, viviendo en Cambridge, empecé a estudiar chino, aunque luego lo abandoné, por falta de tiempo. Uno necesitaría varias vidas para hacer todo lo que le gusta y desgraciadamente no las tiene, así que hay que elegir. Preparé una edición en catalán del maravilloso Lu Hsun a mi regreso de Inglaterra y he hecho versiones de muchos poetas chinos (algunas publicadas, la mayoría, no), a través de las traducciones francesas, inglesas, italianas o alemanas que conozco. Incluso algunos de los cineastas que más me interesan ahora son chinos. *Vivir*, de Zhang Yimou o *El rey de los niños*, de Chen Kaige, deberían ser películas de obligada visión para muchos de los que quieren imponer una manera única de ver y escribir el mundo.

SD.— En ocasiones has señalado que escribes desde el desconcierto "cuando el desasosiego no puede ser controlado por la razón y desconozco lo que ocurre, y con la única finalidad de descubrirlo"...

JT.— Es cierto. No hablo por boca de los demás, ni creo que pueda utilizarse como explicación general del proceso de escritura, pero a mí me pasa. Cuando estoy tranquilo y sé dónde estoy, no escribo. No me interesa comunicar sino conocer. Supongo que a otros les funcionará la maquinaria de otra manera, pero en mi caso sucede así. Escribir, por eso, es siempre una aventura. Nunca sé, cuando empiezo, dónde voy a ir, ni cómo. Lo averiguo sobre la marcha. Y siempre ocurre lo mismo. Una frase o una palabra, o una imagen me sugieren un tono, ese tono se desarrolla como si fuera una partitura musical y yo voy rellenando los compases con palabras. Si no me "suenan" al oído, la cosa no marcha. A menudo la palabra que surge no viene motivada por asociaciones semánticas sino por la música. Aún así, si funciona, lo noto enseguida; si no, algo me chirría en el oído, tacho y sigo a la espera, escuchando el desarrollo natural del germen inicial. *A posteriori* puedo explicar por qué cada cosa está en su sitio, claro. Soy un profesional de la hermenéutica y me pagan por saberlo, pero lo cierto es que cuando escribo, voy a tientas, sin

la más remota idea de por dónde ando, hasta que llego. Y cuando llego, sé que he llegado, eso sí. Y no me preguntes cómo porque lo ignoro. Es una sensación, no una decisión consciente.

SD.— Entonces, ¿es la letra la que se adapta a la música y no al revés?

JT.— Exacto. Yo estudié música de pequeño, con mi padre, que era (bueno, es, aunque ahora está retirado) un excelente clarinetista clásico. No terminé porque como profesor no tenía ninguna paciencia conmigo y acabamos por tirar la toalla. Yo, cuando no tenía colegio, lo acompañaba a los ensayos y nunca le escuché fallar una nota y eso que tiene un oído no muy allá (espero que no se enfade si lee esto). Él me decía que para no equivocarse lo imprescindible no es tener buen oído sino saber solfear. Luego, si tienes oído, mejor. Por eso me interesó siempre la métrica o, mejor, la rítmica de la lengua. A los trece o catorce años me sabía todos los tipos de verso y estrofa del castellano, que estudié primero en un manual de Edelvives que había en el colegio y luego en un grueso volumen de Navarro Tomás que encontré en la biblioteca de la Facultad de Letras, donde estaba el Instituto de idiomas, al que yo acudía al salir del colegio. A los quince años, creo, yo quería ser letrista y compositor de *rock*, una tragedia familiar, en suma, y una blasfemia para un intérprete de Mozart, pero... Me empecé y me presenté a un examen para que me aceptasen como tal en la Sociedad General de Autores (no sé si en 1960 o 61 se llamaba así). Me dieron un verso y una melodía. En una hora tenía que componer un poema que se acoplara a la música y que no cometiera esos errores tan típicos de los letristas españoles (si dejamos aparte a mi amigo Santiago Auserón y pocos más), que necesitan todo tipo de libertades para que las sílabas cuadren y los acentos rítmicos no caigan a contrapié. Aprobé el examen. Debo de ser uno de los socios más antiguos de la SGAE, ya que estoy allí desde hace casi cuarenta años, que se dice pronto. De forma que, ya ves, eso de que la letra se adapte a la música, me viene de lejos. Al principio me parecía un método casi vergonzante y me cuidaba muy mucho de comentarlo. Luego, con los años, descubrí que Valéry explicaba su método de la misma manera. E incluso Valle-Inclán, en *La lámpara maravillosa*, dice algo parecido, sólo que su referente no es auditivo sino visual, y en lugar de música, habla de manchas de colores, así que, con tan ilustres antecedentes como coartada, se me pasó la vergüenza.

SD.— ¿Es por eso por lo que tus libros tienen esa especie de estructura férrea, casi matemática, con juegos numéricos incluidos?

JT.— Sí y no. Las matemáticas son otra de mis aficiones secretas. Yo estudié bachillerato de ciencias. Incluso mi intención inicial era estudiar Ciencias Exactas al acabar Preuniversitario, pero me lo quitaron de la cabeza entre todos, docentes y no docentes, gente razonable, sin duda, argumentando que eso era una locura, que no tenía futuro y que tendrí que pasarme la vida dando clases particulares o en colegios porque nadie vivía de las matemáticas. Y, además, si a mí se me daban bien los idiomas y las ciencias en general, ¿por qué no estudiaba algo más rentable, como Ciencias Económicas o Arquitectura? Dos errores de los que no me arrepiento, pero que retrasaron inútilmente lo que de todas formas tenía que pasar, porque, aunque en el colegio de los Maristas de Granada parecía raro que a alguien le gustara a la vez la música, la poesía y las matemáticas, hoy no entiendo qué vefan de raro, siendo, como son, tres manifestaciones de lo mismo, ¿no? De todas formas, el hecho de que, gustándome la música clásica, que me gusta, y mucho, yo eligiera en principio el *rock'n'roll* hoy me parece significativo. Creo que, sin saberlo muy bien, lo que me atraía de la música, como lenguaje que me "tocaba" de cerca, no era tanto su carácter matemático abstracto, cuanto su función física corporal. Luciano Berio ha hablado de eso

a propósito de la música *rock*, cuando afirmaba que la fuerza del *rock* no radica en la melodía (muchas veces escasa o elemental) sino en lo intransferible e individualizado de la interpretación, es decir, en lo que luego Roland Barthes llamó "el grano de la voz" (o de los instrumentos, diría Berio). Y a mí, sin que lo supiera entonces de modo consciente, aunque ahora me parece obvio que fue así, lo que me interesaba reproducir musicalmente con mis versos, no era una melodía sino un tono de voz. Por eso, supongo, aun sabiendo hacer todo tipo de estrofas si se terciara, nunca me han interesado mucho las formas fijas a la hora de escribir y cuando lo he hecho, he buscado romperlas con encabalgamientos y todo tipo de cosas para que tuvieran, dentro del respecto estricto a las reglas de composición (acentos y demás) un tono de conversación hablada, no leída, y que no se notase, sobre todo, que era una forma fija. Y eso no es matemático, ni siquiera del tipo de lo que se conoce como "matemática de la incertidumbre" que se mueve entre límites imprecisos y sirve para programar hornos microondas o lavadoras, pero no para hacer un poema. Lo de la estructura del libro es otra cosa. Ahí sí. Siempre he querido escribir libros, no colecciones de poemas (que no es lo mismo) y en ese nivel las recurrencias formales, las rimas internas, las repeticiones, etc. echan mano de lo que aprendí de música clásica, no del *rock*. Una sonata no se suda, como un poema, no es una excrecencia (todo lo coherente que quieras) que le brota a uno del estómago, sino un objeto que se construye desde el cerebro, con tiralíneas si hace falta, para que no falle ni un solo compás, ni al oído ni sobre el papel. Los juegos numéricos se insertan en esa problemática, aparte de los valores simbólicos que tienen los números, muy útiles como recurso compositivo, algo, por cierto, que aprendí en dos autores tan diferentes como Valle-Inclán y Beckett.

SD.— ¿Podrías explicar esto un poco más?

JT.— Lo intentaré. A mí siempre me ha dado la sensación de que en ambos hay siempre como una vuelta aparente a los mismos temas, un trabajo casi de reelaboración permanente de elementos que parecen repetirse, pero que sin embargo nunca lo hacen del mismo modo. Es como en música. Siempre me había sorprendido que existiesen variaciones sobre un tema de Haydn, de Mozart, de Bach, pero nunca (que yo sepa) de un tema de Beethoven, hasta que descubrí que era lógico, puesto que Beethoven, una vez que cogía un tema, le daba todas las vueltas habidas y por haber, es decir, proponía todas las variaciones (casi) matemáticamente posibles. El proceso de reelaboración de los textos que atraviesa la obra de Valle o de Beckett no es muy diferente. Por eso es tan difícil ser "realmente" valleinclanesco o beckettiano; no puedes imitarlos, porque es imposible hacer variaciones con ellos, los tienes que copiar. La única alternativa es imitar su modo de hacer, su taller, no sus productos. A mí, ese trabajo de sacarle punta a un tema desde todos los ángulos siempre me fascinó. Y debajo de ello hay siempre un juego con formas numéricas, estructuras de repetición, a veces minimalistas, a veces no. Hay escritores que nunca han hablado de esto, pero creo que trabajaban también así. Por ejemplo, José Ángel Valente. Cuando leí por primera vez *Tres lecciones de tinieblas* tuve la sensación de que era un libro compuesto así: una estructura melódica muy elaborada, luego rellena de palabras. Las palabras significaban por supuesto, pero lo que a mí se me quedó fue la música y el esqueleto numérico que la sostenía. Muchos de mis poemas en prosa están hechos con ese método.

SD.— En esta búsqueda topas casi siempre con el lenguaje como tamiz enmascarador de la realidad y con ese —un ejemplo entre cientos— "Yo" de Autonomía de lo literal que "no refiere nada, sólo habita / un horror que no nombro / por el que un río ya cansado se rehúsa a fluir."... Sin embargo creo que en tu poesía el lenguaje no se concibe sólo condenado a decir la imposibilidad, sino también como instrumento apto para incidir en la realidad a través de la subver-

sión... ¿poesía de un "yo" (?) que instaura el lenguaje y que hay que subvertir en su propio espacio, siendo la única construcción posible una (de)construcción hasta los cimientos...?

JT.— No sé si hablaría del lenguaje como "tamiz enmascarador" de la realidad, porque eso supondría pensar, por una parte, que hay una realidad no construida por el lenguaje y, por otra, que podría existir un lenguaje transparente que no la enmascarara y no creo en ninguna de las dos posibilidades. Lo que para mí es evidente es que todo lenguaje (así se define el concepto en sentido técnico) articula y estructura su universo referencial, de modo que lo que entendemos como realidad ya está estructurado como lenguaje. Por eso la realidad de la que hablan los amos y la realidad de la que hablan los esclavos, por ejemplo, no coincide. El lenguaje, en tanto rejilla estructuradora, impone unos criterios, unos sistemas de valores, unas jerarquías sobre lo que articula, y pensar que es neutro y se limita a nombrar algo preexistente es peor que una ingenuidad terminológica, es un error político, y muy grave. Por eso, una de las formas de incidir en el universo cotidiano de la realidad es desarticulando el lenguaje que la constituye y la justifica. La noción de ideología no tendría sentido sin ese estatuto de mediación que tiene el lenguaje. Dorfman y Mattelart lo explicaron muy bien en aquel librito *Para leer el pato Donald*. Una de las formas que usó la derecha chilena para desestabilizar al gobierno de Allende, antes del golpe de Pinochet, fue a través de las historietas infantiles de Donald, en las que de manera casi subliminal se empezaba hablando al principio de la página de "marxistas" y se acababa desplazando el epíteto hacia "bandidos". Todas las campañas de intoxicación que en el mundo han sido se han basado en ese uso del lenguaje que necesita ser aceptado como neutro para poder actuar a sus anchas. Si se niega el carácter central del lenguaje en la configuración de la realidad que vivimos estamos negando nuestra capacidad para intentar cambiarla. Por supuesto que la cuestión no se resuelve en el terreno de la semántica, pero pasa por ahí. Si a una banda terrorista le defines como "grupo político radical", estás incluyendo el hecho de matar en el apartado de lo necesario. Si lo defines como "banda armada" lo señalas como modo de manifestación de la barbarie. El lenguaje no es neutro ni inocente. Ni en política, ni en poesía, ni en ninguna parte. Optar por un lenguaje o por otro no es por ello una cuestión baladí. Y reflexionar sobre ese problema, tampoco. La cuestión es ¿cómo decir lo que sentimos, si a veces lo que sentimos no cabe dentro de los cauces lógicos y establecidos del lenguaje que nos constituye? Una de las razones por las que me interesa la poesía es porque no sólo bebe de esa imposibilidad sino que la hace hablar.

SD.— Poesía, entonces, de la alteridad, de lo Otro (que eres tú y que son los otros) y de la resistencia: apertura de un espacio donde el espejo profana una ilusoria unidad, reflejando "un hueco, como quien da volumen a una ilusión, palabras, aquí donde escribir es la frontera entre la muerte y tú". Y también, ¿acaso no son puntos que se implicarían mutuamente?, poesía que se resiste a dejarse reducir al discurso que la explica...

JT.— En cierto modo, una poesía del Yo es una poesía tautológica. Soy lo que soy, o soy el que soy. Muy bien, ¿y qué más? Para eso ya tenemos bastante con la zarza de Moisés. El "Yo personal" sólo puede ser definido a través del "Yo social". Como ha explicado muy bien Clément Rosset, cada vez que se produce una crisis de identidad es la identidad social lo primero que se quiebra y lo que amenaza con derrumbar ese frágil edificio que denominamos "Yo". Lo cierto es que cuando esas crisis aparecen lo que nos preocupa no es no reconocernos a nosotros mismos (nunca dejamos de hacerlo), sino que los otros no nos reconozcan. Esa es la verdadera crisis. Es una deficiencia de la identidad social lo que perturba la identidad personal y no al revés. Por eso he hablado a veces de una poesía que hable desde mí y no de mí. Ese desde define mí (supuesta y precaria) identidad personal como un espacio atravesado por muchos vectores que se articulan

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

y se rearticulan constantemente. Todos somos muchos a la vez, como decía Borges, y lo que llamamos "Yo" no es una sustancia definida y estable sino el fluir de ese proceso de mutación continua. Por eso, si la poesía habla desde ese espacio, no puede, por principio, ser reducida al discurso (lógico) que la explica.

SD.— Supongo que por eso siempre has prestado particular atención al problema del sujeto poético como lugar desde donde se habla: función impersonal de la escritura como práctica significativa, autor como función en la que se inscribe la huella de una práctica social sin entidad psicológica ni ningún otro tipo de predicado..., una cuestión que en el fondo se enlaza, entre otras muchas cosas, con esa polémica que generó las dos lecturas —irreductibles la una a la otra— que se hicieron sobre Cernuda en los años sesenta: "poesía como comunicación", cuyo referente fundamental sería el escritor (como contenido autobiográfico ofrecido al lector de *La realidad y el deseo*), y "poesía como conocimiento", cuyo referente sería la escritura (consistente en el cuestionamiento del discurso poético como expresión de una vivencialidad y, en consecuencia, de la posibilidad de una escritura "personal"). Erígida la primera en modelo, ya no dominante, sino único para entender la poesía, se asoció en los años setenta a la "normalización" de la propuesta "novísima". Algo en tu generación —con Cernuda como nexo— se silenció férreamente: ¿por qué?

JT.— No sólo el sujeto poético. También el sujeto social es un lugar y no una entidad, ni psicológica ni de tipo alguno. No se trata tanto de negar un estatuto cuanto de cambiar de tercio para discutir de otras cosas. En el caso de Cernuda, del que hablas: negar que uno puede ver, o establecer, una relación, todo lo mediada que quieras, entre lo que escribió y los datos que tenemos de su biografía, sería absurdo. Claro que se puede hacer. La cuestión es si eso es lo importante o no y para quién. Yo escribí algo sobre eso hace años, en el 25 aniversario de la muerte de Cernuda. La imagen "Cernuda" que surge de la lectura de los poetas de la generación del 50, con todas las variantes que apunté (no es lo mismo lo que construye Gil de Biedma que lo que interesa a Brines o a Valente), no es la del "Cernuda" que, por ejemplo, me interesó a mí, como integrante de una generación posterior, al dedicarle mi tesis doctoral. No se trata de quién tiene razón, porque todos la tienen, sino de subrayar que la lectura construye el objeto y que hay muchos modos de ver y mirar. Y, sobre todo, que unos no tienen por qué suplantar o negar a los demás. El problema del silenciamiento a que te refieres creo que tiene que abordarse desde la cuestión de la crisis de identidad social a que me refería antes. Pareció en algún momento que la aparición de unas propuestas nuevas, más o menos radicales, eso es lo de menos, pero diferentes en su raíz, ponía en crisis la identidad de algunos. Yo no lo entiendo, la verdad, pero fue así. Si ahora, con la perspectiva del tiempo, lees algunos textos furibundos que se escribieron contra los llamados "novísimos", uno se pregunta que terror destapó su aparición para tener que responder de modo tan destemplado. Porque decir que era la conciencia política del compromiso de la izquierda no es verdad. Muchos textos de los novísimos se escribieron desde la cárcel franquista, mientras los que se oponían a sus poemas eran funcionarios en un ministerio, y tan absurdo sería calificar de falsos o contradictorios a unos como a otros. Si aceptamos que la respuesta a la pregunta de si es posible la poesía después de Auschwitz es afirmativa porque existe Celan, ¿vamos a decir por ello que Celan es un reaccionario porque no escribía como Brecht? Sería una estupidez, ¿no? Bueno, pues ese tipo de estupidez se cometió en España, sin ir más lejos. No creo que a Brecht le molestase la existencia de Celan, ni viceversa. A mí, por lo menos, me gustan y me interesan los dos, y no creo ser lector inconsistente.

SD.— Espejos, opacidades, fragmentariedad y laberintos: creo que podríamos trazar un itinerario a través del laberinto... A veces, su final, como en *Ritual para un artificio* lleva a "Romper lo frágil y sus espirales. La libertad de conocer los límites: centro no ya, ni círculo sino la realidad ahora inevitable". Para desembocar en *Taller*...

JT.— *Ritual para un artificio* lo escribí nada más terminar mi tesis sobre Cernuda y fue en él donde descubrí por qué me había interesado Cernuda y por qué no podía seguir escribiendo poemas como los que integraban *Víspera de la destrucción*. Por eso, la continuación natural del descubrimiento fue instalarme en el *Taller* y dar cuenta de él. *El cuerpo fragmentario* surgió como puesta en práctica de lo aprendido. A mí, con el tiempo, sigue siendo de los libros más que menos me disgustan, uno, digamos, en los que me veo más fielmente retratado. Por muy raro que parezca, es el único libro autobiográfico que he escrito, aunque nadie lo perciba así, quizá porque toda la anécdota ha desaparecido.

SD.— La realidad y lo real: una dicotomía sobre la que has insistido siempre mucho, y que me gustaría que matizases ahora porque creo que —según y cómo— puede llevar a un callejón sin salida...

JT.— Bueno, no me gustaría que nos perdiésemos con problemas nominalistas, pero puesto que sí que he hablado a menudo de la diferencia entre "lo real" y "la realidad", intentémoslo. Es cierto que lo que conocemos como "realidad" es impensable fuera de los dispositivos que nos permiten pensar, es decir, fuera de su formulación verbal; sin embargo hay cosas que sentimos y experimentamos (si aceptas ese horrible término, para definir "vivir como experiencia" que es algo diferente del "experimentamos" de rigor) antes de saber cómo demonios verbalizarlas. No me refiero sólo a las experiencias físicas (sexuales o químicas, naturales o psicodélicas, amorosas o religiosas) sino a muchas otras cosas que pasan y existen, aunque sólo mucho después sepamos al leerlas que pasaron. Dirás que si las leemos es porque están escritas. Cierto, pero, a veces, una escritura responde, como te decía antes, al orden de lo musical, del ritmo y uno no sabe muy bien por qué esa palabra está ahí o no. Sería aquello de Darfo de entender lo poético como "una arbitrariedad resuelta en armonía". A mí me sorprende, por ejemplo, descubrir que las pocas o muchas ideas teóricas que he desarrollado en mi trabajo académico estaban ya en poemas de muchos años antes y que sólo por su recurrencia han sido descubiertas por mí mucho después. La poesía como resistencia se basa, entre otras cosas, en ese "no sé qué que queda balbuciendo", es decir, en su resistencia a ser reducida al discurso que la explica. Cuando digo que hay cosas que "experimentamos" antes de "verbalizarlas", no digo que esas cosas no sean lenguaje, sino que no son lenguaje verbal, y esa distinción, semióticamente hablando, es importante. Todo es lenguaje (en términos semióticos), pero el modelo primario para establecer las relaciones sistémicas proviene del lenguaje verbal (Lotman *dixit*, y yo comparto), de ahí que las experiencias sean diferentes (en cuanto pensadas y entendidas) según se parta de un modelo u otro. No es la misma experiencia la que interiorizamos en culturas de alfabeto literal que en culturas de base silábica o ideogramática. Del mismo modo que "sentir" la paternidad o maternidad en una cultura cuyo lenguaje no posee el pronombre "yo" (que las hay) no es posible, tal y como nosotros lo entendemos, puesto que no existe forma de predicar nada ni de asumir una forma de propiedad (siquiera sea simbólica) a través de los pronombres "mi", "tu", etc. Siempre he utilizado la noción de "real" en un sentido psicoanalítico, como aquello que no tiene acceso al lenguaje, ese "no sé qué que queda balbuciendo" y que, por tanto, no se pueden nombrar.

SD.— Que haya cosas innombradas o innombrables en y con el lenguaje de "la realidad" no quiere decir que sean innombradas o innombrables "en sí" (¿crees qué hay cosas "en sí"?). Lo que desde mi punto de vista sucede es que exigen ser nombradas de otra forma, porque funcionan de otra forma, con otra economía. Pero están ahí, en nosotros cuando las vivimos, cuando las sentimos, instaurando la posibilidad de ese "yo" (?) que transita y descubre otros horizontes. La posibilidad real del otro u otros. Así es como yo vivo ese verso tuyo que dice: "Sentimos en un mundo" (A) "pero pensamos y nombramos en otro" (B), donde A y B serían: lenguaje A y lenguaje B.

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

JT.— Lo que tú llamas "la posibilidad real del otro u otros" parte de una estructura binaria "yo vs no-yo" (él, según Benveniste), alto vs bajo, etc. Ese modelo, que está, por ejemplo, en la base de la antropología de Lévi Strauss es la que le fuerza a proyectar sobre lo que estudia una mirada que se quiere neutra, pero que no lo es porque reconduce hacia lo comprensible (apropiándose) lo que se escapa a nuestros esquemas de pensamiento. Lo "primitivo", ¿lo es respecto a qué? Ahí entra la cuestión de la cultura *rock* (por eso prefiero hablar de *rock* y no de *pop*). Es una música, como comentaba antes, basada en el grano de la voz o de los instrumentos, y el tono musical, no en la melodía, y por tanto más cercana de lo que yo llamaba "real" que de lo que definimos como "realidad", clasificable, explicable y sobre todo comprensible. Es más fácil describir una sonata de Beethoven que un quiebro en la voz de Jim Morrison en la versión de estudio de "Hard Rock Café", de la misma manera que resulta posible articular un discurso coherente acerca de Joyce o del *Quijote*, pero no tanto del *Cántico espiritual* de Juan de Yepes. No tiene nada que ver con la calidad, ni con la complejidad ni con nada por el estilo. No tengo respuestas para todos estos interrogantes pero sé, de una forma no verbalizable, como temblor de piel, si quieres, que esa distinción existe y funciona. Para tratar de entenderla es por lo que escribo. La idea de "una cosa en sí", la *Das Ding an Sich* kantiana, puede resultar, superficialmente, absurda, pero, como mi querido César Simón decía, Kant es mucho Kant. Hay cosas que la dialéctica hegeliana, aparentemente, superó pero no estoy seguro de que todo el edificio resultante sea por ello superior ni mejor construido. Una vez César me dijo (creo que hablamos de esto ya antes) que si algo podía hacer fallar mi esquema de pensamiento sería confundir a Lao Tsé con Hegel. Y, en efecto, dialécticos, lo son los dos, pero cada uno implica una forma distinta de entender el término y su aplicación. Hoy creo más en el dialogismo que en la dialéctica del marxismo clásico en el que me formé y al que no renuncio, pero creo poder reelaborar todo el entramado de otro modo.

SD.— Lo que me sigue pareciendo peligroso de esa dicotomía la realidad / lo real es hasta qué punto no se privilegia la imposibilidad de decir sobre la posibilidad de incidir a través de la subversión. Sobre ese esquema binario "Sentimos en un mundo", lo real (lenguaje A) / "pero pensamos y nombramos en otro", la realidad (lenguaje B) creo que no se puede decir que el lenguaje deforme una realidad preexistente o de cualquier otra naturaleza. Lo primero es el lenguaje, él es el que ha inventado el dualismo. "Debemos pasar por los dualismos porque están en el lenguaje y es imposible evitarlos, pero hay que luchar contra el lenguaje, inventar el tartamudeo, y no para volver a una pseudo-realidad-prelingüística sino para trazar una línea vocal o escrita que hará correr el lenguaje entre esos dualismos y que definirá un uso minoritario del lenguaje, una variación inherente. Y aunque sólo haya dos términos, hay un Y entre los dos, que no es ni uno ni otro, ni uno que se convierta en el otro sino que constituye precisamente la multiplicidad. Por eso siempre es posible deshacer los dualismos desde dentro, trazando la línea de fuga que pasa entre los dos términos o los dos conjuntos, estrecho arroyo que no pertenece a uno ni a otro, sino que los arrastra en una evolución no paralela, en un devenir "heterocrono". Ese uso minoritario, esa variación inherente, ese punto de fuga que Claire Parnet ha definido así, es el lugar que se abre a la/mi "posibilidad real del otro u otros".

JT.— Tienes razón. El dualismo es lingüístico, pero es propio de algunos lenguajes, no de otros. Tenemos tendencia a proyectar sobre el resto del universo nuestro propio modelo y eso nos hace olvidar que hay otros modos de pensar y ver, porque hay otros lenguajes que no son reductibles a ese modelo dual. Supongo que él es el más extendido, no sólo en el mundo verbal sino incluso en el ya global de la informática, basada en el intercambio de unos y ceros, ¿no?, pero no es el único. Por lo poco que estudié de chino, las cosas no funcionan así. El carácter ideogramático (que tanto juego dio a Eisenstein en otro terreno) del intercambio comunicativo incluye dos imágenes (dos ideogramas) y una tercera, inexistente, surgida como resultado del choque de las otras dos. Es un modelo triádico, no binario, e implica la presencia activa de la

mirada humana como lugar donde se produce ese choque y nace ese tercer elemento inexistente con anterioridad. Supongo que, con todas las matizaciones de rigor, ese carácter triádico es lo que hace que me guste más Peirce (y su modelo de significación como proceso de semiosis indefinida) que Saussure y su idea de la pareja significante/significado. Claro que también en este caso cabe la posibilidad de fijarse, no en uno de los dos términos del binomio, sino en la barra intermedia. Es lo que hacía Lacan, que al margen de la verborrea que ha hecho destilar, escribió cosas muy pertinentes, ¿no? Si es eso de lo que hablas, creo que estamos diciendo lo mismo. A mí no me interesa para nada el solipsismo de la imposibilidad del decir, sino la acción de dejar al descubierto las grietas de ese supuesto edificio del decir para que entre ellas emerjan las que no pueden ser dichas, pero sí captadas y transmitidas de alguna forma. Eso es lo que podríamos llamar un proceso de comunión, más que de comunicación, si no fuera porque lo de "comunión" está demasiado cargado de connotaciones religiosas que no me atraen para nada (aparte de que yo no comulgo porque soy vegetariano). Bromas aparte, si por el lenguaje de lo "sagrado" (del que ahora se habla mucho, a propósito de la poesía) entendemos ese dejar hablar a las grietas, a los fragmentos, etc., vale. Lo importante, como tú dices es el proceso, el ir y venir, sin cerrar nunca el círculo. Y ahí uno no se mira el ombligo sino que actúa lo que tú muy bien llamas la posibilidad de incidir.

SD.— Volviendo al tema del laberinto, llegamos a *Proximidad del silencio* y a ese "Cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder", así: "Amo cada palabra porque me obliga a construir los límites de mi silencio". Amor y silencio que sucesivamente se escucharán, en catalán, con *Purgatori*...

JT.— *Proximidad del silencio* fue, en términos de escritura, como te comentaba antes, lo más lejos que pude llegar por el camino abierto con *Ritual*. Cuando lo terminé, no tenía ni la más remota idea de por dónde iba a salir, o si iba a salir (ya que la idea de volver sobre lo mismo nunca me atrajo). Vital y profesionalmente me sucedía más o menos lo mismo. Muchos de los retos y de los objetivos que me habían retenido en Valencia desde mi llegada en 1968 ya se habían cumplido, así que le necesidad de un cambio radical empezaba a notarlo incluso físicamente. Poco después de ganar la cátedra (febrero de 1982) empecé a tomar notas. No sé por qué lo hice en catalán. Salvo pequeños escarceos (y casi siempre en el terreno del ensayo) nunca me había planteado ni siquiera la posibilidad de cambiar de lengua en poesía, pero surgió y me pareció bien. Recordaba lo que había dicho Beckett a propósito de su paso al francés: que en una lengua no materna era más fácil empezar de nuevo y no dejarse arrastrar por el inconsciente cultural de la propia. Podía intentar lo mismo, y lo hice. Siempre supe catalán, desde pequeño (mi abuelo paterno apenas sabía chapurrear el castellano), pero nunca lo había estudiado muy formalmente. Por eso hay en *Purgatori* algunos errores sintácticos, e incluso palabras inexistentes (millars, por milers, por ejemplo). No se me ocurrió pasárselo a nadie para que lo corrigiera (costumbre, por lo demás, bien establecida en Valencia, donde todos escribían, aunque fuesen principiantes —ahora es distinto— con la misma sospechosa corrección gramatical). Las reacciones a la publicación del libro me dejaron estupefacto. Mientras Alex Susanna (que confesaba haber descubierto el libro en una librería de Granada) lo saludaba cariñosamente en las páginas de *El País* de Barcelona, en mi entorno fue todo lo contrario. No sólo no se habló de él, ni bien ni mal, sino que algunos me aconsejaron algo enfadados que volviese al castellano arguyendo que el catalán no era mi guerra. Qué hacía, en efecto, un andaluz compitiendo por ocupar una parcela de espacio en una guerra donde nadie le había llamado a participar. Tras tres lustros haciendo más todas y cada una de las reivindicaciones nacionalistas habidas y por haber, me encontraba, de pronto, frente a la imagen descarnada de mi ingenuidad. De forma que lo del amor que inventa laberintos no era algo que se da sólo en la vida sentimental sino en otros lugares también. Menos mal que lo de ser extranjero siempre se me ha dado muy bien.

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

SD.— Pienso que el amor es uno de los temas centrales de tu poesía, amar "incluso la muerte, esta forma de muerte, porque obliga a vivir", pero también —y sobre todo— amor que pasa por una vuelta al cuerpo, al espacio de los sentidos, y que permite (otra vez) escapar a la ilusoria ficción que sustenta la primacía del pensamiento sobre la experiencia física: el Co(g)ito, ergo sum.

JT.— Cuando releo ahora lo que había escrito hasta entonces, curiosamente, esa mezcla de lo amoroso y lo político se me muestra muy claramente como el tema central, aunque no lo pareciera, así como la cuestión de la identidad como construcción narrativa, presente ya en *Taller*, y explícito en ese viejo de *Purgatori* que, a la pregunta de quién es, responde con un "érase una vez", etc. La idea del laberinto donde perderse como corolario del amor (físico o simbólico, personal o político, por una mujer o una idea) no lo vi claro hasta *Purgatori*. Eso es lo que me sugirió entrar en el tema de lo cotidiano narrado para analizar el mundo. La reflexión sobre el lenguaje como instrumento dio paso, entonces, a la reflexión sobre el lenguaje encarnado en personajes, anécdotas, etc. lo que me permitió tomar distancia y ver las cosas de otra manera. Si el tema del amor empezó a ser entonces tema central es por una razón muy sencilla: ¿dónde mejor estudiar las contradicciones que nos atraviesan? En las relaciones amorosas está el deseo, físico o no, la sentimentalidad, el sufrimiento, el goce, el odio, los celos, el poder, la guerra, los problemas de comunicabilidad, el malentendido que fundamenta toda relación humana, y así hasta el infinito. Para el entomólogo que me planteaba ser, no había tema más rentable. Por supuesto, antes ya había aparecido ese tema, pero nunca de forma tan centralizada ni como instrumento de laboratorio. El Coito, ergo sum ya aparecía en *Taller*, pero había más cosas y más dispersión.

SD.— Un purgatorio para después poder hacer tabula rasa: "No hay nostalgia, / sino copos de tiempo que la noche aventa / en un espacio vuelto madrugada. / Mis ideas acerca del futuro crecen como burbujas de sustancia. //ahora, cuando descubro que el camino existe / porque por él avanzo: soy camino. / Sobrevivir ha sido mi venganza". Vas a sobrevivir con un *battito* gramsciano en el que el pesimismo de la lucidez tiene que hacer sus cuentas con el optimismo de la voluntad, una arritmia que creo que perdura hasta *Viaje al fin del invierno*, quizás tu libro más predominantemente feliz, donde: " En cuanto a mí , no sé / ¿qué más puedo decirte? / Sólo que por tu causa / casi tuve el proyecto de durar." ¡Durar!, algo impensable en tu poesía anterior...

JT.— Al poco de salir *Purgatori* (el azar objetivo, diría alguno), me invitaron por primera vez a cruzar el charco. Fui de profesor visitante a la Universidad de Minnesota (a la que volvería regularmente los diecisiete años siguientes: más distancia, incluso física, imposible). El choque, personal y cultural, fue tan enorme que empecé a escribir a un ritmo endiablado y casi febril. Escuché a poetas negros recitando sus poemas acompañados por guitarristas de jazz, descubrí una manera de decir el verso que se acercaba más a lo que antes te comentaba de una música de la voz que a la lectura del ojo a que estaba habituado en mi entorno, y me dije, esto es. La primera versión de *Tabula rasa* (su primera parte), estaba terminada antes de volver a España (y sólo había ido para ocho semanas), lo continué durante el verano y lo acabé en el otoño, durante un corto regreso a Minneapolis. A mí es un libro que, visto desde hoy, me resulta un poco extraño e incómodo. Me veo más como un cronista de sociedad que como protagonista de una historia (aunque la crítica lo entendió al revés), pero reconozco que sin él no habría podido hacer lo que he hecho luego. Lo de "Sobrevivir ha sido mi venganza" era toda una declaración de principios, evidentemente, así como la cita de Gramsci. De todas formas, la arritmia de que hablas, yo no la veo. Feliz, lo que se dice feliz, lo he sido muy a menudo, tampoco vamos a exagerar. Yo soy, creo, una persona básicamente feliz. He vivido como he querido, he hecho lo que creía que

tenía que hacer, y aún estoy aquí para contarlo. ¿Por qué no había de ser feliz? Me he llevado golpes, ¿y quién no? Lo que pasa es que antes había en mis poemas algo así como una decepción frente al hecho de descubrir que las cosas se terminan, y ahora ya no la hay (ahora soy más viejo y creo en muchísimas menos cosas), y eso quizá haga parecer que todo ha cambiado, pero no creo. Uno no cambia, se transforma, y cada día un poquito más (o eso espero). Sé que todo lo que nace, tarde o temprano muere. Es ley de vida. Pasa con el amor, con la amistad, con el trabajo, con todo. Asumirlo no tiene por qué ser triste y, en consecuencia, no veo por qué había de hacerme infeliz. Eso estaba ya implícito en *Orfeo filmado en el campo de batalla*, donde el tema, visto hoy, con la distancia, me parece ser el de la imposibilidad de dar marcha atrás. Para mí el sentido del mito de Orfeo es claro: Orfeo no se resiste a la tentación de reproducir la historia pasada, y es ahí donde pierde su oportunidad de recuperar a Eurídice. El que sale del infierno es siempre otro, diferente del que entró en él. Por eso nunca segundas partes fueron buenas, porque eso de decir "vamos a volver al principio, como si nada hubiese sucedido", que es lo que hay implícito en el deseo de hacer eterna cualquier historia de amor, me parece tan absurdo como irrealizable. Sólo empezando de nuevo cada día es posible ir hacia adelante. La historia sólo se repite como parodia, y eso vale para todo tipo de historia, incluso para la de la propia escritura de uno. Lo que sí hay en *Viaje*, quizá, de modo expreso, es una alegría, no propia, sino compartida, por el hecho de ver, entre tanto error y tanto laberinto, otras vidas que crecen y siguen mirando alrededor igual de ilusionadas, es decir, comprobar que la decepción se aprende individualmente, que no es transmisible, como si lo positivo del mundo se resistiese a ceder terreno, mostrando por qué hay que seguir luchando e incidiendo. Los poemas "Zoey" y "Erika" lo testimonian muy bien, creo yo.

SD.— Haciendo referencia a su posible utilidad práctica has dicho: "un poema nunca derribará un muro, pero sí puede hacer que alguien asuma como necesaria la tarea de intentarlo con sus propias manos. Un poema es un análisis en estado bruto, siempre racionalizable *a posteriori*, y como tal, una propuesta para la acción. Le reste est bavardage". Otro de los ejes de ese haz es la poesía como resistencia, ¿no?

JT.— Supongo que sí. En un mundo basado cada vez más en el intercambio de banalidades y la obscenidad del *reality show*, la poesía significa una manera diferente de intervención por su misma insobornabilidad y resistencia para ser reconducida a esos códigos. Desde esa perspectiva es como veo yo su utilidad práctica. Independientemente de que la opción, como comentábamos antes, sea Brecht o Celan.

SD.— Resistencia y poder: eres catedrático. Casi siempre se suele señalar el riesgo, al relativamente nutrido grupo de poetas-profesores (entre otros Jaime Siles, Guillermo Carnero, Jorge Urrutia, tú...) de "interferencias" entre la producción crítico-literaria, metodológica y la práctica poética... Sin embargo, ¿no crees que gestionar un espacio de poder (capacidad de silenciar unos discursos, de hacer oír otros, de abrir nuevas posibilidades para el debate) como es una cátedra universitaria puede no sólo ser algo positivo sino muy necesario para/desde una posición de consciente "resistencia"?

JT.— La pregunta es doble. Por lo que refiere a la primera parte, no creo que ser catedrático de universidad produzca más interferencias que serlo de instituto o profesor titular de Escuela Universitaria (como son muchos de los que hablan de esas interferencias), o crítico de un suplemento en un periódico. Poetas buenos y malos, los hay sin necesidad de buscar ese tipo de explicaciones ni de coartadas. Por lo demás, Siles enseña latín y yo, cine. Qué pasa con ello, ¿que Siles

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

escribe como Horacio y yo como Billy Wilder? Más me valdría, en mi caso. A efectos económicos, por lo menos. Por otra parte, a mí siempre me ha parecido mucho más importante en la formación del gusto lo que uno hace en el colegio o el instituto que lo que hace en la Universidad y, frente a lo que muchos parecen creer, me parece, por eso, mucho más difícil ser enseñante en esos niveles que en los superiores, donde todo está ya mucho más asentado y es más reacio a cambiar. Por eso, las interferencias, de haberlas, se darían lógicamente, más ahí que en la universidad, ¿no?

La otra parte de la pregunta es diferente. Es cierto que tener un espacio de poder permite incidir en la opinión de los demás. Pero mucho me temo que la pregunta habría que desviarla entonces, no a los que no enseñan en las aulas, sino a los que lo hacen desde la prensa, la radio o la televisión, porque hoy día es más poderoso alguien que trabaje en los *mass media* que el que lo hace en la enseñanza. ¿Por qué si no, lo primero que hace un gobierno es intentar el control de la televisión, de la radio y de la prensa escrita y luego, si le quedan tiempo y ganas, se preocupa del por qué, cómo y qué se enseña en los institutos? Y desde los medios se opina; nunca, que yo sepa, se ha debatido demasiado, entre otras cosas, por imposibilidad física de hacerlo. Muchos autores de reseñas se ven obligados a opinar de una semana para otra sobre un libro que acaba de salir. Le dan un folio o folio y medio como mucho, y a otra cosa. No todo el mundo se toma la molestia de dedicar tiempo a reflexionar sobre algo sobre lo único que le piden es dos frases que puedan destacarse en negrita, una foto e información general. No siempre es culpa de los críticos. Nadie puede hacer milagros.

SD.— En varias ocasiones has hablado del lugar (cada vez más un no-lugar) que ocupa la literatura en esta "era electrónica", de como la reflexión y el análisis que comporta dicha práctica teórica son imprescindibles ahora más que nunca, aunque no sea más que para ser conscientes de dónde estamos. También en este sentido, ¿la literatura puede ser entendida como un lugar de resistencia?

JT.— Por supuesto, y no sólo la poesía. La mirada de los escritores que empiezan a moverse como "infiltrados", si me permites la expresión en el mundo de la información, me parece, en ese sentido, muy importante. Pienso, por ejemplo, en los artículos de Félix de Azúa, Vicente Molina-Foix, o Juan José Millás, en *El País*, por citar sólo a tres "novísimos" y amigos míos. Cada uno a su manera, son como yankies en la Corte del rey Arturo, voces que surgieran a destiempo en un lugar que supuestamente no es el suyo y donde por su misma desubicación, sacan a relucir, con un humor en algún caso propio del absurdo, las contradicciones que suelen ocultarse bajo la cáscara de lo cotidiano. Si eso no es resistencia e intervención, entonces no sé lo que es.

SD.— Mencionaba al inicio de esta conversación el compendio de prácticas, poética, crítica, metodológica, de traducción, que configuran ese dispositivo textual llamado Jenaro Talens. Una maquinaria bastante coherente, ¿no?. Tomemos por ejemplo tu labor como traductor: Shakespeare, Hölderlin, Goethe, Novalis, Rilke, Pound, Brecht, Bonnefoy, Jabès, Beckett, Stevens, Hesse, los expresionistas alemanes... además de delimitar un territorio de posibles confluencias en tu escritura poética (quizás la elección de Beckett sea —desde mi punto de vista— la más evidente) hace emerger una curiosa pregunta: ¿en qué consiste eso que llamamos el "original"?

JT.— Siempre he partido del presupuesto de que si alguien quiere leer a Hölderlin-Hölderlin, lo mejor que debe hacer es aprender alemán, porque en mi versión lo que encontrará es mi versión, no a Hölderlin. Traducir es traerte a tu terreno lingüístico, cultural, incluso político y sentimental, algo que fue pensado y escrito en otro contexto, para otro público y seguramente con

otras expectativas. Si aceptamos este punto de partida, traducir, en sentido convencional, es fracasar y, por eso mismo, fascinante. Incluso por los errores, deslices o malentendidos en que casi siempre caemos al hacerlo. Se aprende mucho y por eso me gusta. Dicho esto, me parece que todas las traducciones deberían aparecer en edición bilingüe, incluso en el caso de aquellas que fueron escritas en lenguas que, por lo general, casi nadie conoce, por sí acaso. Creo que lo mejor que tiene traducir es que te obliga a forzar los esquemas de tu propia lengua y eso enriquece la tradición propia. Cuanto más ha traducido una lengua, más rica y flexible resulta para la poesía. Yo diría, incluso, que la historia de la poesía es la historia de los malentendidos de la traducción.

SD.— ¿Traducción entonces como re-escritura, como re/producción del original?

JT.— Como re/producción en sentido estricto. Traducir un poema es volverlo a escribir, de forma que suene en la lengua de llegada, pero que suene bien. A veces porque simplemente los juegos lingüísticos en que se basa lo que tienes entre manos no existen en tu lengua y los tienes que organizar con otros medios. Una traducción no se hace con un diccionario o, por lo menos, no sólo con un diccionario. A menudo los debates con los filólogos más recalcitrantes se basan en esos malentendidos. Una vez, un colega, conocido catedrático de Literatura inglesa, se preguntaba extrañado cómo es que yo había traducido a Shakespeare, siendo en mi origen, doctor en Filología Románica.

SD.— ¿Nuevamente cuestionas a través de la traducción las nociones de autor como propietario del sentido, de la historia de la literatura como objeto autónomo que puede ser analizado como un hecho "natural", para llegar así a las de proceso sin sujeto e historia literaria como una parcela específica dentro de una historia dialógica entre los diferentes discursos que componen una cultura?

JT.— Sí, porque, como te digo, cuando leo a Bonnefoy, o a Brecht, lo interpreto y lo traigo a mi terreno. No sé si otros se lo plantean así, pero a mí, si eso no es posible, no me interesa traducir. Afortunadamente no he trabajado nunca como traductor por necesidades económicas, sino que he traducido lo que apetecía y me he guiado en mi labor por afinidades electivas, de manera que, a lo mejor, mi método no es exportable.

SD.— Otra consecuencia interesante de toda esta práctica teórica que desplaza el punto de articulación desde el proceso de producción del objeto hacia el proceso de reproducción (de lectura) sería la posibilidad de analizar lo literario desde el interior de una formación social también en su presente. Y sin embargo hay una reticencia endémica a estudiar lo "contemporáneo", un miedo que funciona casi como normativa académica: "falta de perspectiva histórica", dicen... ¿por qué crees que pasa, qué es lo que está en juego?

JT.— La falta de perspectiva es real, pero inevitable. Lo curioso, es cierto, es que todo el mundo sabe, por ejemplo, que una reseña de hoy mismo puede falsear los datos sobre el libro o el autor del que trata, y hacerlo de manera consciente, por afán polémico o por mala fe; y lo sabe si la contemporaneidad con los hechos le otorga ese conocimiento para contrastar, pero dentro de unos años, cuando el referente se haya muerto, esa misma reseña será una fuente historiográfica

ITINERARIOS PARA UNA POÉTICA

casi libre de toda sospecha para investigadores futuros. ¿Por qué entonces ese miedo? La mitad de las referencias de hace cien años son tan crebles o poco crebles como las de ahora mismo. La manipulación de la información no empezó ayer precisamente. Ahora, al menos, podemos intervenir. A mí siempre me ha parecido necesario ocuparme de lo contemporáneo. No es que haya rechazado volver la mirada hacia atrás (lo he hecho con frecuencia), pero me gusta conocer el mundo en el que estoy. Otra posible explicación es que hablar de lo contemporáneo, si lo haces con rigor y sin buscar paños caalientes, puede traer problemas y la gente no quiere complicarse la vida, lo que también es comprensible. Opinar sobre un muerto te puede llevar a discutir con colegas, pero la sangre no suele llegar al río. Por otra parte (y no es baladía), en muchos lugares se estudia lo contemporáneo porque, desde otra perspectiva, resulta menos trabajoso. Hablar de Cervantes implica leerse una buena cantidad de lo que los anglosajones llaman "literatura secundaria", ensayos, libros, artículos en los que averiguar lo que otros han dicho antes, no sea que descubras el mediterráneo, mientras que discutir sobre un novelista con un par de novelas o sobre un poeta con dos o tres títulos te da más margen para improvisar. No quiero ser malvado, pero eso lo he visto hacer y entiendo que, cuando eso ocurre, muchos colegas digan que no es serio, porque verdaderamente no lo es. Pero de ahí a negar la capacidad de riesgo que implica opinar interviniendo en lo que se está haciendo ahora mismo, hay un abismo. Y la universidad no debería de tener miedo a lanzarse y hacer frente a ese desafío.

SD.— En esa contemporaneidad las mujeres irrumpen cada vez con más fuerza en la escritura, ¿sin embargo no te resulta un poco absurda la dicotomía escritura hecha por mujeres frente a escritura hecha por hombres, todo ese debate en torno al "género"? Tú por ejemplo has escrito en femenino *El hostel del tiempo perdido*...

JT.— La cuestión del "género" no tiene nada que ver con el sexo biológico sino con la construcción social del sujeto que escribe y del sujeto que lee. En inglés se distingue perfectamente entre *sex* y *gender*, algo que nosotros no solemos hacer, y ahí empieza el lío. Separar lo que escriben los hombres y lo que escriben las mujeres no me parece que tenga demasiado sentido, fuera de lo que pueda implicar, sociológicamente, de discriminación positiva o negativa, según los casos, y cosas por el estilo. Eso, sin embargo, no tiene nada que ver con el *gender*. Por *gender* entiendo una marca, la inscripción de un lugar desde donde hablar, independientemente del sexo del escritor. Es una cuestión de discurso, no de tipología genital. Si no fuera así, un hombre firmaría con nombre de mujer (como en el pasado ocurría al revés), y a vender, que son dos días (algún caso ha habido, y en la poesía española más joven, sin ir más lejos). En el caso del texto mío a que aludes, *El hostel del tiempo perdido*, está escrito en femenino por una simple cuestión de lógica discursiva. Lo que se cuenta no podría monologarlo un hombre; no sería creíble. Eso, históricamente hablando, sólo le ha ocurrido a las mujeres: pasar del padre al marido y de ahí a sacrificarse por los hijos, para al final del trayecto quedarse frustradas y más solas que la una, al descubrir que han desperdiciado una vida que ya no pueden recuperar. No conozco a ningún padre al que le haya pasado eso, sinceramente. así que lo puse en femenino.

SD.— Si es un problema de "punto de vista" ¿cuáles son los presupuestos que, en última instancia, definirían la diferencia de enfoque?

JT.— Para mí, mucha de la literatura hecha por mujeres es, "genéricamente" hablando, masculina, por cuanto asume como esquema de valores (aunque cada vez menos, todo hay que decirlo) el que procede de la tradición definida como patriarcal. Por eso tampoco es imposible (es raro,

pero no imposible) que un hombre produzca escritura "genéricamente" femenina siguiendo ese mismo criterio. Lo que ocurre es que, normalmente, quien ha crecido y vivido (o lo que es lo mismo, quien ha sido construida socialmente como sujeto) de acuerdo con una repartición de roles específico, está más calificada que otros para hablar desde ahí. Y no me refiero sólo a problemas de marginalidad o similares. Mucha literatura gay (que proviene de un sector también marginal respecto a la moral dominante, generalmente muy represora sobre el particular) es misógina, y aquí sí está claro que no es por biología, sino por cultura, y, desde esa perspectiva, también es patriarcal, a su manera. Es como aquello que se decía hace años del tercer sexo, ¿qué tendríamos que hacer, añadir un cuarto?, ¿o es que la opción lesbiana no existe? Porque reconducirla al problema de la homosexualidad masculina, como una variante, en mujer, no parece serio, ¿verdad? lo de reducir el tema a la distinción sexual hombres/mujeres me parece una forma de simplificación que no lleva a ninguna parte. Por eso la cuestión del *gender* me parece muy productiva, porque elude el reduccionismo de lo sexual y lleva la discusión al territorio de lo social y de lo político, que es lo que en ese terreno importa discutir.

SD.— El reino del lector: ¿cuáles son las escrituras/escriptoras más representativas de esa nueva y diferente mirada?

JT.— Respecto a las escritoras, no voy a darte nombres porque no tengo un fichero a mano y puedo olvidar a alguien y tampoco quiero enfadarme con las que no cite por descuido, pero hay muchas, y muy buenas. Y hay entre ellas (las escrituras) pocas, pero algunas, con nombre masculino, de jóvenes que empiezan a asumir esa multiplicidad como normal, lo que me parece signo de un cambio que considero felizmente irreversible, aunque la mayoría son de mujeres. Incluso cuando, desde mi perspectiva, éstas se arriesgan y se equivocan, aportan algo nuevo: en poesía, en novela, en ensayo, en cine, en teatro. Y es algo de lo que la escritura "masculina", siempre tan autosuficiente, debería aprender.