tiempo en la casa

La memoria blanca
Charlas con José Ramón Ripoll

Mariana Bernárdez

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Mariana Bernárdez (Ciudad de México, 1964). Sus más recientes publicaciones son *Ramón Xirau: hacia el Sentido de la Presencia* (2010); *Sendas del olivo* (2011); *Después de los mares* (2012); *En el pozo de mis ojos* (2015) y *Dolores Castro: crecer entre ruinas* (2015).

Fotografía de portada: Festival Internacional de Poesía de Sevilla *(http://bit.ly/1XZXJko)*
Fotografías de interiores: Vistas de la ciudad de Cádiz en España. (Ullstein bild by Getty Images)

Rector General: Salvador Vega y León **Secretario General:** Norberto Manjarrez Álvarez **Unidad Azcapotzalco Rector:** Romualdo López Zárate **Secretario:** Abelardo González Aragón **Unidad Cuajimalpa Rector:** Eduardo Peñalosa Castro **Secretaria:** Caridad García Hernández **Unidad Iztapalapa Rector:** José Octavio Nateras Domínguez **Secretario:** Miguel Ángel Gómez Fonseca **Unidad Lerma Rector:** Emilio Sordo Zabay **Secretario:** Darío Guaycochea Guglielmi **Unidad Xochimilco Rectora:** Patricia Emilia Alfaro Moctezuma **Secretario:** Guillermo Joaquín Jiménez Mercado

***Tiempo en la casa*, número 27, abril 2016, suplemento de *Casa del tiempo*,**
Revista mensual de la **UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**
Director: José Lucino Gutiérrez y Herrera **Subdirector:** Bernardo Ruiz **Comité editorial:** Laura Elisa León, Vida Valero, Rosaura Grether, Erasmo Sáenz, María Teresa de la Selva, Gabriela Contreras y Mario Mandujano **Coordinación y redacción:** Alejandro Arteaga, Jesús Francisco Conde de Arriaga **Jefe de diseño:** Francisco López López **Diseño gráfico y formación:** Ma de Lourdes Pérez Granados.

La memoria blanca
Charlas con José Ramón Ripoll

Mariana Bernárdez

Charlas con José Ramón Ripoll[1]

27 de noviembre de 2006. Primer encuentro con José Ramón Ripoll. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Centro Cultural Universitario. Motivo: aparición del número 30 de RevistAtlántica de poesía *dedicado a las generaciones de poetas mexicanos nacidos a partir de los cincuenta; pero miento, porque ya bien conocíamos el territorio del "seguro azar", pues años atrás me había mandado el primer número que abría con un texto de María Zambrano, de quien yo elaboraba una investigación de grado.*

Diría entonces que hemos sostenido una larga conversación con sus espaciados silencios y que en ello hemos celebrado la vida y el quehacer poético "como un recuerdo que aún no ha sucedido" [2] *como él bien describe. El lector atento observará la repetición de los temas porque la fidelidad a lo dicho ha imperado sobre la forzosidad de la glosa y su sistematización, y porque se está ante la modulación musical de un pensamiento que ha encontrado en la poesía su cauce natural.*

Lo primero que vino a mí tras leer Piedra rota *fue "expresión ceñida", "tensión en el lenguaje", supongo que fue una manera de apuntar la forma tan trabajada de los poemas que sitúa en el límite de una experiencia, recayendo su peso en una imagen central como modo de bordear una insinuación, una sospecha.*

Cuando empecé a escribir poesía era más explícito y narrativo; al paso del tiempo he comprendido que la poesía es una aproximación a la esencia del ser, esa

[1] Entrevista sostenida en Casa Lamm el 20 de octubre de 2015 con motivo de su libro *Piedra rota* (España, Tusquets, 2013. Los versos y poemas que se citan a continuación son de su autoría).

[2] José Ramón Ripoll, "(*Flores abandonadas*)", en *op. cit*. p. 33.

aproximación casi mística es paralela a la del lenguaje; y es a través suyo que se alcanza su expresión. De alguna manera, ello es inconsciente, pero lo que sí me propongo conscientemente es huir de lo explícito, de contar cualquier historia nimia ocurrida en la vida, de la figuración por sí misma sin otro propósito que representar aquello que creemos que es real. Por el contrario, trato de dar cuerpo a un pensamiento abstracto emanado de la poesía, lo que no quiere decir que sea más hermético o que persiga ser menos comunicativo, pero es en ese merodeo, a través de la sustancia de las palabras, donde realmente me encuentro a mí mismo y, por tanto, mi lugar en la poesía.

(*Ceniza*)[3]
Huecas son las palabras que te nombran,
inútil movimiento que desea capturarte
como un instante repetido.
Sólo has venido a la orilla del tiempo
a mancharme los pies con la ceniza
de una hoguera extinguida
en el fondo del mar.

*Esto plantea el juego de la periferia y centro, donde la voz del poeta se ubicaría en el umbral, ¿se trata de ver hasta dónde alcanza la mirada en vuelo de pájaro trasnochado? Dices en el poema "(*Piedra escondida*)": "Eres opaca y sin embargo/ de tu profunda cicatriz/ surge un destello […]".*[4]

Se trata de una imagen familiar y que uso cada vez que hablo de poesía: la luz en lo oscuro, "la cal negra". Creo que la labor del poeta es atravesar ese umbral al que te refieres y dar fe del fenómeno desconocido que allí se produce, que es el vislumbramiento de la realidad desde un ángulo y una palabra diferente, desde una mirada fragmentaria y complementaria, porque creo que, a estas alturas, está vetado hablar de un único modo de contemplar el mundo. La palabra ahonda en beneficio de la duda, en tanto y cuanto es variable, frágil, deficiente, insegura, pero al mismo tiempo, poseedora de un poder de transformación del espacio, que se halla tras el umbral y que nos invita a un encuentro entre la materia y el espíritu. La realidad con mayúscula no puede expresarse en su totalidad; aunque los místicos a través de la experiencia extática se acerquen a su destello, pero ni siquiera sabemos si es así o no.

Materia tuya es el tema del fragmento*, eso que ha pasado y que se constata en la huella ¿Cuál es la relación con el título de tu poemario* Piedra rota *más allá del epígrafe de T.S. Elliot?*

[3] José Ramón Ripoll, "(*Cenizas*)", en *op. cit*. p. 25.
[4] *Ibid*., p. 35.

La piedra es fundacional, en su centro se encuentra la verdad, por lo menos la verdad del caminante que la lleva en su mano y que afirma en ese gesto que no hay una verdad absoluta sino muchas relativas. La llama subjetiva de esta verdad ilumina la del otro. Recordemos a Octavio Paz cuando habla de Cernuda y su propia verdad, no como un halo destinado a su imposición, sino como el territorio moral de su propia poética. En el fondo de la piedra está escrita "una verdad", porque es como "El Libro", donde suenan todas las músicas posibles y se entrecruzan todos los mundos posibles. Esa es la imagen que he querido expresar, la de una piedra que está rota porque está desgastada, que se ha desprendido de la roca o del arrecife, de la misma forma como el caminante ha sido separado de lo que aparentemente le pertenece en la playa que recorre: el cielo, el firmamento, las estrellas, el sol… Se establece así una complicidad entre el peregrino y la piedra, que no similitud, porque la piedra tiene vida independiente y trata de revelarse, pero después del Encuentro y del Reconocimiento —que son las dos primeras partes del poemario—, inevitablemente sucede el Abandono —tercera parte—, es decir, la piedra se esconde, sumiendo al caminante en una especie de desolación absoluta porque es consciente de cuánto está escrito en su centro.

Sin embargo, se trata de una desolación esperanzada que responde más a una dialéctica negativa, propia de ciertas místicas orientales, que a una actitud nihilista, y que podría interpretarse como una influencia del poeta Carlos Edmundo de Ory, que fue para mí un maestro vital. Diría que queda la "memoria blanca", donde el mundo se vacía para ser nombrado, donde se conoce lo presente por su signo. A pesar de la destrucción siempre queda un remanente, algo fragmentario, una grieta, un hueco, un rayo, un fuego, una llama, una estrella…, no sé si eso deriva de mi necesidad de confiar en algo que me permita continuar escribiendo o si es así porque sí, sin más explicaciones; lo cierto es que sostengo esa esperanza.

(*Nombre y luz*) [5]
Vuelve al lugar de tu materia,
al silencio perpetuo de la noche encendida.
Vuelve a la cumbre de tu nombre y bórrame,
como si entre tú y yo no hubiera espacio
porque ya éramos lo mismo antes de ahora.
Borra mi huella de tu cuerpo inerte,
y de tu centro dame la palabra
para nombrar la luz sin que me ciegue.

[5] *Ibid*., p. 39.

El peso de la experiencia del sentir, su gravitación es tan contundente que no cabe argumentación alguna, a pesar de lo irracional que pueda ser el referir dicha experiencia…

Como dicen los sufíes, "pruébalo"; no se trata de creer o no creer, o de una especulación, sino de una vivencia aguda: "la fugaz llamarada del instante".[6] El mundo como lo percibimos es una mediación, ¿hay algo atrás?, ¿qué hay entre mi ojo que mira y lo que se da a mirar?, ¿una especie de reverberación?, diría que he intuido a Platón más que conocerlo en profundidad.

Siguiendo a Platón, ¿echa a los poetas de la ciudad regida por Las Leyes*, normada por la mesura, para que den nombre a lo que yace en lo oscuro? ¿Quién da el nombre siempre es el poeta?*

En el fondo Platón es un moralista que busca la verdad absoluta de las cosas, y no concibe que el poeta hable de las otras verdades que, en su opinión, pervierten la correcta noción del mundo, y que fomentan la imitación y el delirio, la belleza de las palabras. Y esa es la misión de la poesía: la reiteración y el esfuerzo continuo en el nombrar. Cuando no hay nombre no hay nada. En el momento en que nombras y vuelves a nombrar una y otra vez, se nombra por primera vez, porque en ese tenaz ejercicio se capta la realidad huidiza de las cosas. Por eso siempre en mi poesía hay esa constante referencia al nombre y a la palabra, nombro el nombre con insistencia: "Eres el nombre antiguo/ de la forma sin límite,/ el orden y la brújula/ de estas palabras ciegas".[7]

Sin embargo, no creo que mis textos incurran en una meta-poesía o meta-lingüística. Lo que me interesa es destacar las herramientas con las que trabajo, no analizarlas en el laboratorio del poema, y una de ellas es el nombre de las cosas. Decía Borges, el nombre es arquetipo de la cosa, aludiendo al *Cratilo* de Platón: "Si (como el griego afirma en el Cratilo)/ el nombre es arquetipo de la cosa,/ en las letras de *rosa* está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*…"[8]

El libro plantea una escala musical y comienza con un preludio.

Hay veces que me viene a la cabeza una célula sonora, que no sé a dónde me va a llevar, la desarrollo poco a poco, y a como lo hago, surge el libro como si fuera una sinfonía o una sonata. En este caso, se trata de una sonata para un instrumento solo. Me quedo en la música de cámara, que quizá sea más fácil que la sinfónica o que la ópera; busco conjugar elementos típicos y los poemas surgen en torno a un tema musical. En principio pensé llamarlo *Variaciones* porque el libro abre con un poema que intitulé "(*Preludio*)" y que de origen se llamaba "(*Tema principal*)", los restantes eran variaciones sobre este texto:

---

[6] José Ramón Ripoll, "(*Fuego y memoria*)", en *op. cit*., p. 43.
[7] José Ramón Ripoll, "(*Luz extraña*)", en *op. cit*., p. 56.
[8] Jorge Luis Borges, "El Golem".

(*Preludio*)[9]
[…]
¿Te ofreces por azar al caminante
o eres tú, piedra rota, el principal motivo de su rumbo?
¿En ti habita su nombre y escritura?
¿Eres el ámbito de su propia conciencia
o el vuelo entre sus manos?
¿El silencio y el canto de quien te escucha? […]

Luego pensé que había un hilo argumental sutil basado, no en la narración de la experiencia biográfica de un yo poético, sino en la historia de ese caminante que está solo en la playa y va en búsqueda de la nada hasta quedar frente al silencio, por eso uno de los últimos poemas se llama "(*Sin lenguaje*)", en un claro tributo a Paul Celan.

*Hay una propuesta de acercar una orilla musical a otra conformada por la relación de poesía y filosofía, ¿ello con la idea de generar un pensamiento metafórico? Escribes en "(*En ella*)": "En ella, contemplar sólo la llama/ de ese velar" y más adelante en "(*Desnuda piedra*)": "Nadie lo ha de saber/ pues esa grieta es la hendidura/ que ha quebrado mi ser/ en luz y niebla".*[10]

El libro en sí es una pregunta completa, entera, y un secreto a la vez, que se sostiene desde el principio hasta el final, y como tal no responde ni asevera algo, sino que se trata de una pregunta que en su amplificarse provoca que el pensamiento se profundice. Lo que queda en el cernidor es una duda, por eso el último poema se llama "(*Nada aparente*)", porque nada aparece, la "nada" aparece…

Aunque lo que está es evidente, siempre se habla de lo que se ha ido, se bordea la huella, se persigue la sombra fugitiva: hay que hablar de ese anhelo continuo, de esa ausencia, lo cual es una paradoja que para expresarse requiere de que el lenguaje sea tensionado… Hay una propuesta consciente para aprehender la ausencia, para meterse en su mundo, y es que siendo un fenómeno natural, obliga a no dividir el fondo, de la forma, y a no resolver la contradicción, cuestión que se evidencia por ejemplo en el poema "(*Doble paisaje*)":

(*Doble paisaje*)[11]
Doble es el mundo y su paisaje
doble la realidad que vibra ahora,
aquí y allá,
bajo la infame trampa del recuerdo

[9] José Ramón Ripoll, "(*Preludio*)", *op. cit*. p. 13.
[10] José Ramón Ripoll, "(*En ella*)" y "(*Desnuda piedra*)", *op. cit*. p. 79 y p. 81.
[11] *Ibid*., p. 87.

y la aparente sucesión del tiempo,
doble el azar y la memoria,
doble este mar que ahora contemplo y hiere
todo lo que pronuncio,
doble y contrario pero unísono,
en este acorde disonante
de tu nombre y el mío.

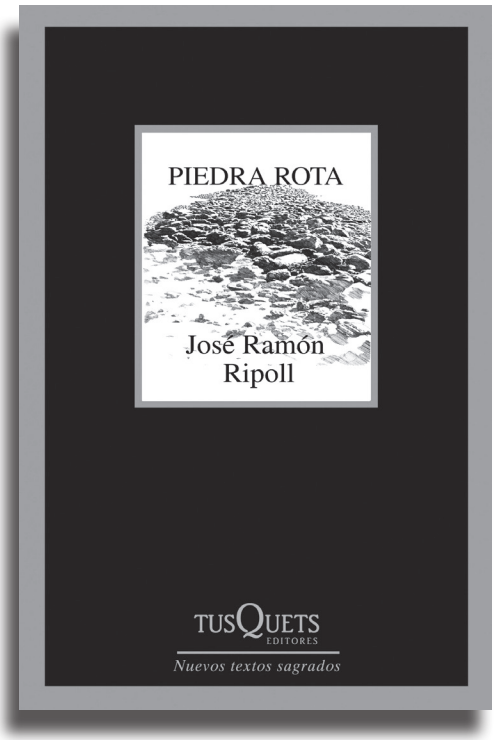
El viaje en su doble proyección, tanto inmóvil como móvil, hacia afuera y hacia adentro, como movimiento antitético es una recurrencia a lo largo de Piedra rota*.*

El viaje existe porque el caminante no para de andar, esa es su misión: caminar continuamente por la playa, caminar para confirmarse y confirmar la situación de su estado. El caminar como viaje es la meta. A veces el viaje hacia adentro se contrapuntea con el de afuera. Los poemas dan cuenta de lo que ocurre en el trayecto de un paseante que porta consigo una piedra en la mano. El libro acompaña esa escritura que se abre a tres estructuras: la literaria, la musical y la gráfica. Se comienza con poemas cortos que van *in crescendo* hasta llegar a uno central "(*Espiga*)" que es muy largo y da cuenta del crecimiento interior, es decir, la espiga va desarrollándose por dentro y termina por crear un territorio que domina, pero que pocas veces pensamos. Es curioso, este poema no es de litoral, sino de tierra adentro, de campo de trilla, de otra geografía. Diría, paisaje nocturno, inédito, como el descrito en "(*Piedra ciega*)": "Vuela la piedra oscura/ más allá de la noche,/ silba/ y en su cantar/ se escribe el pensamiento/ ahora de mi existir,/ signo desde esta orilla/ que mira inmóvil/ el ámbito del vuelo".[12] Después se da el descenso en la coloratura musical y los poemas se van acortando en su métrica.

El poema como un proceso de autoconocimiento y autoexploración a través del viaje, ¿es hendidura?, ¿una concepción muy particular de conciencia?

Las imágenes poéticas no surgen espontáneamente, pertenecen a una memoria individual, familiar y colectiva. Una de las labores del poeta es rastrear esos rincones y pasadizos quizás no recorridos por nadie, esos divanes de la memoria donde se acumulan ecos, voces, huellas y sonidos que nos pertenecen porque están ahí, cubiertos por el manto del olvido, y nos prefiguran. Es en ese rastreo, en ese levantamiento del velo donde brota el poema, surgen las palabras, las metáforas, los nombres dormidos. La imagen acecha y es acechada a la vez: yo busco las imágenes y las imágenes me buscan porque se trata de un proceso amoroso donde todo conlleva a una búsqueda y a una huida simultáneas:

[12] *Ibid*., p. 72.



[…][13]
Línea de tinta seca
donde lo escrito estaba ya,
susurro, hueco, lágrimas,
caligrafía tallada por las olas,
canto,
canto rodado,
signos y muecas de otras lenguas
que en vano creía la mía,
nombrándome,
nombrándome,
hasta que hoy me llamaras
dentro de ti
para sellar mis labios.

Haces siempre el gesto de sostener la piedra en tu mano, la sopesas, lo cual me remite a una gran tradición literaria. ¿El gesto conlleva a afirmar una carga arquetípica y emocional? Hay ciertas culturas donde mesar la piedra es expresión de grave dolor, pero aquí permite la exploración de la memoria y sustentar una travesía particular.

Naturalmente que he sido consciente de la tradición de la piedra. Durante la elaboración del libro me llegaban lecturas, versos sueltos e imágenes que me impulsaban a unirme a una especie de rito mineral: "Lo que dice la piedra / sólo la noche puede descifrarlo", escribía José Emilio Pacheco. O más rotundamente, Octavio Paz, a quien cito en el poemario: "Lo que no es piedra es luz". En este caso he intentado estrechar esa misma piedra entre mis manos, apretarla hasta fundirme en ella; pienso que también es la prisión de quien "azarosamente" la escoge entre todas las que el mar deposita en la orilla. Cárcel y libertad a la par. Lo que subyace en este encuentro, más allá de su simbología, es algo cotidiano: suelo pasear por la playa cuando estoy en Cádiz, podría ser cualquier playa del mundo, pero en mi caso es un paisaje concreto con el que me identifico. No sé cómo ese gesto de agacharme y recoger una piedra, de estrecharla para sentir sus rozaduras, su canto, su lisura o su rota materia me provocó el poema inicial. Durante el largo proceso de reescritura y estructuración del poemario, el caminar se convirtió en un ejercicio más poético que físico. Era como si en la reiteración del movimiento, de la contemplación del mar y de las piedras encontrara la palabra o el silencio preciso para cerrar un texto.

El re-escribir se basa en la idea de que el poema es un espejo donde te reflejas y que el problema sobreviene cuando ello no ocurre. ¿El oficio de bruñir el poema es inevitable?

A lo mejor debería escribir algo nuevo y olvidarme de lo escrito, quizá debería continuar escribiendo poemas que reflejen su tiempo preciso o que simplemente

[13] *Ibid*., p. 82.

reflejen el rostro de quien escribe ese momento, pero a veces soy tan obstinado que aspiro a un presente continuo, donde no sólo se represente el ahora sino el antes también, y si se puede el mañana, lo cual es una contradicción, además de ser un trabajo muy engorroso. Es como vivir en la casa de los espejos: la palabra es un reflejo y es necesario pulir su materia para que la realidad evocada se manifieste en toda su dimensión. Recuerdo un cuento oriental donde un sultán, que ha oído hablar de los griegos y los chinos, llamó a ambos grupos para que pintaran dos casas. Los chinos consiguieron todo tipo de pintura y adornos y colorearon las paredes, los techos y la fachada con paciencia y minuciosidad. Los griegos, por su parte, prefirieron pulir los muros hasta dejarlos brillantes como la superficie de un espejo. Cuando el sultán inspeccionó el trabajo, admiró la perfección de los chinos, pero otorgó el premio a los griegos, pues los colores de la otra casa quedaron reflejados en ésta, con toda clase de sombras y matices.

Inevitable pensar en la "metáfora de la visión", donde la visión versa no sobre la pura luz ni la pura oscuridad, sino en la sombra que se proyecta en el dintel. Por eso llama mi atención la concepción del poema como reflejo.

El poema es un reflejo agigantado, y en ese sentido, el poeta más que inventiva posee una gran ansia por reflejar. Hay poetas que confunden ese reflejo con la imitación de la superficie. Al respecto, en una conversación que mantuve con Tomás Segovia, y que se recogió en un libro homenaje editado en México por Ediciones Sin Nombre, le pregunté si él se consideraba partícipe de la posmodernidad, y él me decía algo en lo que creo que llevaba razón: "En absoluto, yo no soy posmoderno, porque la posmodernidad exalta la superficie. Lo que representa la postmodernidad es la irrupción del cinismo en el arte, en la política y en la literatura. La ruptura de los vanguardistas fue agresiva, pero los postmodernos actúan de mala fe. Por ejemplo, Andy Warhol es la versión artística de George Bush, y yo los considero mis enemigos".[14] Me acuerdo que acababa la pregunta afirmando que para él, la fidelidad a su tiempo implicaba la protesta contra su época. Yo no puedo estar más de acuerdo con él. La protesta es precisamente levantar la alfombra y ver lo que hay debajo. Es recorrer el laberinto, perderse en él e intuir las múltiples formaciones de lo real, a pesar del extravío:

> […][15]
> Como piedra te tuve
> la frágil silueta que en la nada se esfuma
> dibujando la rosa deshijada, un principio
> de eternidad sonora, un tenue laberinto
> que me insinúa en su forma la constancia y la fuga.

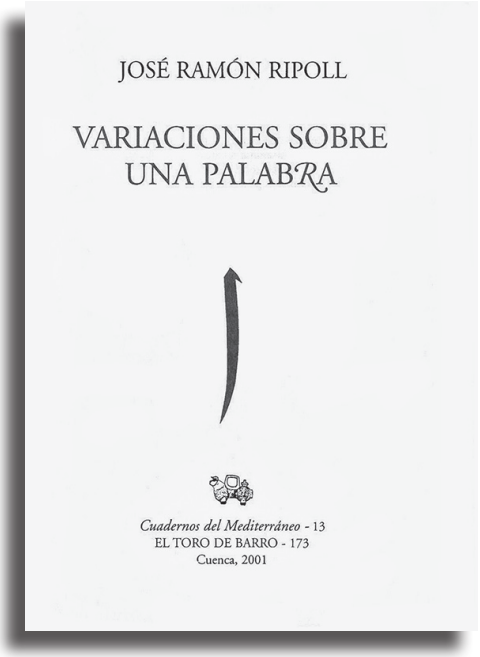
[14] José Ramón Ripoll, "Marginalidad y exilio: conversación con Tomás Segovia", entrevista también publicada en *Periódico de poesía, http://bit.ly/1Ye94xn,* consulta realizada el 2 de enero del 2016.

[15] José Ramón Ripoll, "(*La constancia y la fuga*)", *op. cit*. p. 93.

Supongo que podría agregar que se trata de la forma en cómo se quiere estar-morar- generar una estancia; hay quien asume una posición aristotélica, y otros, platónica.

Una realidad ilusionada no tiene cabida en ninguna de esas escuelas, lo cual comporta una dimensión política distinta. La posmodernidad tiene un discurso monolítico donde tiene cabida una visión, es una especie de pensamiento único sin variantes. La apuesta es que haya variantes, creo que la poesía es subversiva en tanto atraviesa el velo de las apariencias y contempla el mundo desde distintos ángulos: desde la eterna oposición y la duda, y supongo que por eso a los políticos no les gustan los poetas.

Eso confirmaría que eres cercano al concepto de aletheia *donde hay que desvelar la realidad para encontrar la verdad.*



Así es. En contraposición, hemos asistido en España a una vuelta al realismo durante las últimas dos décadas. Algunos actores de dicha retrogradación se autodenominaron poetas de la experiencia, porque trataban de describir poéticamente la vida dentro del marco de la inmediatez. A partir de un puñado de anécdotas pretendían elaborar una poética, bajo el pretexto de lograr una rápida comunicación con el lector. Creo que la realidad como la vivió Santa Teresa de Ávila o San Juan de la Cruz versa sobre una experiencia todavía mayor, o diría que ésa es la gran experiencia verdadera, que se fundamenta en la percepción radical de la intensidad y la duración. La experiencia surge del merodeo continuo sobre las palabras para llegar al punto cero, a un centro inesperado, que no sé si es real, pero que abre, a su vez, un sinfín de posibilidades. En el proceso poético, se citan las imágenes que acuden en tropel. La labor del poeta es seleccionarlas, tamizarlas, unirlas, otorgarles logicidad y locución, convertirlas en palabras, pero no creo que él sea responsable al cien por ciento de lo que ellas hacen. Es como quien organiza una cena en su casa, se encarga de convocar a los invitados, pero no es responsable de la conversación ni de los conflictos que ocurran en torno a la mesa. Por supuesto que no creo en la poesía visionaria ni soy un místico romántico. En definitiva sé que el poema es un juego verbal, pero cuando Pessoa en aquella noche triunfal de 1914 escribe los treinta y tantos poemas que conforman el libro de su heterónimo Alberto Caeiro, hay que entender que su figura es la de un vaso comunicante entre todas y cada una de las cosas, porque él es "el guardador de rebaños".

(*Canto obstinado*)[16]
Canto que hieres a la noche
como cuchillo ardiente
allá en lo oscuro.
Canto que ocultas en tu son
la herida
supurante de estrellas apagadas
y de palabras muertas.
Canto que oxidas la memoria
en el intento vano de la profanación.
Canto que sangras y en tu sangre cantas.
Canto, canto obstinado.

En 2006 quedamos de charlar largamente y uno de los tantos temas era tu encuentro con Zambrano, a quien conociste al poco tiempo de que ella llegara a Madrid después de sus años de exilio, ella hablaba de la razón poética como una razón musical. Has señalado en varias ocasiones que te hubiera gustado componer música más que escribir poesía, aunque también sea una forma musical.

Te voy a contar esta experiencia que fue preciosa. Corría el año de 1981, y el entonces consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, que era amigo mío, me nombró asesor. Por una serie de circunstancias se empezó levemente a hablar en España, vía Valente, de María Zambrano que vivía en Ginebra. Yo había leído algo de ella y me encandiló su manera poética de pensar, aunque a algunos filósofos no les guste, por el mero hecho de carecer de un sistema epistemológico cerrado. En varias entrevistas manifestaba querer volver a su país después de un largo exilio, pero tenía un problema económico, y de hacerlo, ponía como condición el tener un trabajo que le permitiese vivir dignamente. Así que le propuse al consejero que hiciéramos algo con ella. Se me ocurrió hablar con los rectores de las varias universidades andaluzas con el fin de que se le nombrara como profesora extraordinaria, para que pudiera impartir cursos y seminarios por los diferentes claustros.

Sin más, le llamé por teléfono y se lo planteé; saltaba de alegría, mientras emocionada me confiaba que no quería homenajes ni festejos, pero sí el reconocimiento de su trabajo intelectual y que quería volver a su tierra para continuar desarrollándolo, ya que no había podido en su momento y por causas políticas, hacerlo.

Al cabo del tiempo resultó que aquella propuesta no llegó a puerto alguno. Uno de los rectores argumentó que no era posible por dos cuestiones: primero porque esa figura de profesor extraordinario itinerante no existía en la universidad española, y segundo, porque Zambrano no tenía el título de doctor, y era imprescindible

[16] *Ibid*., p. 153.

para dar clases; incluso no tenía en su poder la titulación de la licenciatura, no la había recogido a causa de la guerra civil y la estampida general; luego apareció en los archivos de la Complutense, y con motivo de la concesión del Premio Cervantes, fueron los propios Reyes quienes se la llevaron a su casa en Madrid.

Cuando llega a España, había un círculo de poetas e intelectuales que la protegían. Por el año 90 empecé a gestar la idea de *RevistAtlántica de poesía*, de clara vocación iberoamericana. La llamé y me citó en su domicilio. Vivía en un piso grande y medio destartalado, cerca de la Academia de la Lengua, con uno de sus primos, ¿Rafael o Mariano? El primer destello fueron sus manos, muy huesudas, nudosas y arrugadas, propias de una persona de mucha edad, pero de una agudeza extraordinaria. Le pedí una colaboración para el primer número y me regaló generosamente un texto pequeñito sobre el nacimiento de la poesía,[17] su lugar originario y su descenso a los infiernos, que abrió la revista y desde entonces se convirtió en su divisa. Cuando salió el primer número, en el año 91, Zambrano acababa de morir. Siempre recuerdo la distinción que hace entre el filósofo y el poeta, si no mal recuerdo está en *Filosofía y poesía*, parafraseo: el filósofo quiere seguir al loco en el camino para ir anotando cada uno de sus comportamientos, movimientos y pasos; y el poeta quiere estar en el lugar del destino para observar el rostro del loco cuando llegue al lugar. La poesía —dice— persigue la multiplicidad desdeñada y aún la menospreciada heterogeneidad, y no le preocupa demasiado la esencia y la unidad de las cosas, como al filósofo. El poeta se acerca a lo uno desde el amor a lo diverso.

Creo también que la poesía es música. Escribo poesía porque soy un músico frustrado, lo he manifestado muchas veces. Me hubiera encantado componer. La música me hizo sentirme, sin saberlo, muy en la línea de Zambrano, ella consideraba que la poesía estaba más cerca del género musical que del literario. Recuerdo haber leído con verdadero apasionamiento *Claros del bosque*, la música está presente en sus textos donde resalta la melodía, el ritmo, las cadencias interiores, los timbres escondidos... He trabajado en la radio y he realizado muchos programas de literatura y de música, pero creo que fui uno de los pocos radiofonistas que se atrevió a lanzar sus escritos a las ondas, a pesar de que no eran en absoluto radiofónicos y de que ya imperaba esa política de "sencillez y simpleza" que inexorablemente conduce a la vulgarización del lenguaje. Zambrano trata en ese libro de alcanzar la luz y la claridad, por medio, de la manifestación del silencio. Borra lo que sobra para que surjan las palabras reales de un modo espontáneo. Me gustaría leerte el poema con el que cierra *Piedra rota* y que tiene que ver con esa cala:

[17] María Zambrano. "Todavía el nacimiento de la poesía", en *Revista Atlántica*. *Poesía*, Núms. 1 y 2, 1991, p. 11.

(*Nada aparece*)[18]
Nada aparece:
ninguna forma ni apariencia
ningún borrón de tinta,
ninguna mancha,
nada,
ninguna grieta en el dolor,
ningún espasmo que recuerde tu vuelo,
tu hendidura en la noche
como la huella del desgarro,,
nada en la noche,
ninguna mano escribe
mi extravío.

Otro encuentro: Centro de creación literaria Xavier Villaurrutia[19]

Después de la charla sobre Piedra rota *hubo un segundo encuentro en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia, memorable, porque asistimos a la constatación de la voz poética cuando se entona para cimbrar el mundo. Entre el público se encontraban personas queridas para ambos: Aline Petterson, Coral Bracho, Fernando Fernández, José María Micó, Pascual Borzelli, Héctor Orestes Aguilar… y aunque poco señale lo que extraigo del momento, no puedo evitar hacerlo como parte de mostrar un quehacer poético cumplido a cabalidad.*

Cuando leí los poemas de Piedra rota *me impresionó la expresión tan bruñida y ceñida que estaba buscando en este doble movimiento de escribir y a la par borrar, alcanzar una desnudez del lenguaje para mostrar la intensidad de lo que se está viviendo, misterio, reverberación… ¿Estética de la tensión?*

Voy a decir más o menos lo que es *Piedra rota*, no soy un poeta que cuente historias, creo que eso ya lo he dicho, porque me parece que las historias están bien cuando se enmarcan en otro género literario, aunque haya poetas que lo hagan de modo maravilloso. Así que escribo libros y no un conjunto de poemas, y cada libro configura un argumento no lineal, con una coherencia interna, que tiene como punto de arranque una célula sonora que nace primeramente en poemas abstractos, casi impresionistas, de pinceladas muy suaves, diría acuarelas desdibujadas en un lienzo muy blanco.

Poco a poco, *Piedra rota* fue tomando cuerpo desde ese instinto plástico y sonoro

[18] José Ramón Ripoll, "(*Nada aparece*)", *op. cit*. p. 163.
[19] Lectura de poemas y charla con Mariana Bernárdez, 3 de noviembre de 2015.

a la vez, fundamentado por un sutil filamento argumental: un caminante —al que no me gusta referirme como un personaje poético, o un yo poético, o un sujeto poético, porque en el fondo yo me reconozco en él— pasea por la orilla del mar y azarosamente estrecha una piedra entre sus manos, que no es la más bella entre todas, ni brilla en especial, sino que es una piedra vulgar, rota, que ha sido arrancada de la roca o del arrecife por la fuerza de mar, de la misma manera que él ha sido desgajado de su propia naturaleza, de su espacio y universo. Al apretarla siente una extraña analogía con su rotura. No se establece un diálogo, pero sí una complicidad, en el sentido de que encuentra en ella su razón, un esbozo de su secreto, de su nombre, de su escritura, de su verbo; no me gustaría usar la palabra destino, pero diría que en el interior de la piedra se concentra el eco originario y los signos del por-vivir, si se me permite la expresión. Existe una relación dramática en el sentido teatral: la piedra calla y el que habla siempre es el caminante, en un intento polifónico nacido de una sola voz.

El libro se desarrolla en tres episodios: "Encuentro", "Reconocimiento y "Abandono". El primero evoca la sorpresa del caminante al encontrarse con la piedra y establecer un vínculo consciente con ella, tal vez existente ya de atrás, pero nuevo desde ese momento. En la parte central, la conciencia pasa a primer plano y, como indica su epígrafe, surge un reconocimiento. El caminante comienza a saber cuánto de él se esconde en la sustancia mineral, pero como sucede en las mejores terapias, la piedra-maestro-analista-espejo está llamada a desaparecer, una vez intuidas las claves del propio movimiento. Por supuesto que en este proceso ocurre una historia de amor que, en la parte más desoladora e importante, alcanza tintes un tanto dramáticos.

La piedra, una vez cumplido su papel, vuelve a su carácter errático y se esconde debajo de la arena, de las algas y regresa al mar. El caminante, a pesar de quedar absolutamente solo y extraño, está un poco más hallado en ese camino; se siente cómplice del silencio y con un lenguaje nuevo por descubrir, un lenguaje que no es el habitual o cotidiano, un lenguaje sin lenguaje, una especie de palabra sin habla, una poesía sin idioma poético, en un claro homenaje a Paul Celán, donde las palabras no remiten a un espacio ya vivido sino por vivir, nuevo, hiriente, marca ardiente que se graba en la piel.

Los extremos donde nos medimos son la luz y la oscuridad, el centro y la periferia, esa insinuación está presente a lo largo de tus poemas…, inevitable no rastrear en ello a Edmond Jabès y su "experiencia del desierto". Cuando lo comentamos me dijiste que lo habías conocido. Sé que no has tenido la experiencia del desierto pero sí la de la playa y el horizonte del mar.

Aunque *Piedra rota* se desarrolle en una playa, concretamente en la de Cádiz, por la que paseo la mitad del año, aunque podría ser cualquier playa del mundo, tengo que decir que también hay algunas imágenes y sensaciones del desierto. En 1981, tuve la fortuna de formar parte de una expedición de escritores y periodistas

al desierto del Sahara, donde permanecimos quince días, con un fin absolutamente propagandístico por parte de los organizadores, pero también denunciante: se trataba de mostrar lo que estaba ocurriendo con el pueblo saharaui en su continua resistencia contra el vecino Marruecos. Lo importante fue la experiencia del desierto, de la bóveda celeste, de la excelencia de las estrellas, de la arena, la comparación del yo frente a la magnitud, sin olvidar el drama humano que ocurría alrededor de nosotros. Yo escribí un poema titulado "El desierto", que está inserto en el libro *Hoy es niebla* (Visor, 2002).

Regresando a Edmond Jabès, lo conocí por una casualidad. La relación se dio a través de José Ángel Valente, poeta que admiro profundamente, aunque no tuve mucha relación con él, pues era un poco soberbio, todo hay que decirlo. Valente organizó unas jornadas en Madrid, sobre "Los Marranos", los judíos españoles, e invitó a Jabès a participar. Como se trataba de una tradición muy guardada y a la que pertenezco, aunque no soy practicante de nada, acudí a ver lo que se cocía allí. Cuando abrió la boca, Jabès, este escritor egipcio-judeo-francés, me pareció una persona maravillosa, y desde ese momento se convirtió en una especie de maestro para mí. Esa noche fui a la recepción que le ofreció la Embajada Francesa pero había tantas personas que no pude charlar debidamente con él, pero hay casualidades en la vida, que yo no las llamaría de esa manera.

Al poco tiempo me habló Jacobo Siruela para comentarme: "Hay una entrevista preciosa de Edmond Jabès sobre el tema del desierto que no puedo publicar porque no me da permiso mi editorial; se ha editado en inglés en una revista americana con un tiraje de más de diez mil ejemplares, pero a la mejor tú puedes hacer un esfuerzo". Me la envió, la leí, y resultó que antes había sido incluida en un libro de entrevistas a escritores, en París, firmadas por Jason Weiss. El libro había sido publicado por la Universidad de Iowa, donde había estado dos veces, y donde conocí a Aline Petterson en el International Writing Program de 1984. Escribí al Servicio de Publicaciones, quienes le mandaron mi carta al autor, que vivía en Nueva York y era crítico de jazz. Jason me envió el permiso con toda generosidad, tratándome con absoluta confianza y recordándome las veladas literarias que habíamos celebrado frente al Mediterráneo en la casa de Cadaqués, de nuestro común amigo, el poeta argentino Tomás Guido Lavalle. Soy bastante despistado y cuando le escribí no relacioné al autor con la persona que había conocido. ¿Son casualidades?

Publiqué la entrevista en *RevistAtlántica de poesía* y fue muy importante porque mucha gente en España lo conoció en este ámbito, incluso antes de que se publicaran sus libros en Siruela; supo de su relación con el desierto, que era una especie de ritual: cómo cuando se hastiaba del ritmo trepidante de la ciudad de El Cairo se retiraba al desierto a contemplar el firmamento, y es cuando descubre la presencia del silencio, oye el silencio del desierto. Hay una similitud entre el silencio del desierto y el rumor del mar, ese rumor es el que a mí me ha tensado el lenguaje.

¿Hay una relación especial entre el rumor del mar y tu concepción de la música? Me comentaste que un principio habías pensado titular el poemario Variaciones*, incluso el poema que abre se intitula "(*Preludio*)" y el resto de los poemas son registros de esta célula sonora primaria que va creciendo hasta llegar al poema "(*Espiga*)".*

Efectivamente así quería llamarle en un principio, *Variaciones sobre un mismo tema*, pero desde el punto de vista musical me pareció pretencioso e inexacto, porque no se trata de un tema principal, es decir, no esbozo una melodía sino que recopilo diferentes materiales temáticos y a partir de ellos surge una serie de modulaciones que amplían y modifican el espectro tonal y cromático. Cada tema sugiere varios desarrollos y enfoques, a modo de que un verso o idea se repite en el siguiente fragmento poético. El poemario toma su título de un verso de Eliot que lo encabeza a modo de epígrafe "Alzad plegarias a la piedra rota", y un gran amigo ya fallecido, el poeta Carlos Edmundo de Ory, me animó a seguir por ese camino.

Quisiera leer algunos fragmentos de un escrito que intitulé "Alrededor de *Piedra rota*", y que bien pueden aclarar algunas cosas referidas:

> La piedra rota es un símbolo de desgajamiento, en el sentido de que permanece siendo, tras haberse desprendido de un pedazo de materia o de espíritu. Quizás el trozo que le falta es el del caminante, el propio corazón del caminante que, poco a poco, va acostumbrándose al tacto y da forma a su ser conforme aprieta a la piedra con sus manos. La piedra sabe quién es él, pero él debe averiguarlo en ese continuo contacto, una especie de reconocimiento, de identificación con su materia, porque intuye que en el interior de ese guijarro se encuentra su escritura, su verdadera lengua, el libro, el nombre, una palabra que ilumine la noche con más potencia que todas las estrellas. ¿Es la piedra solar? Tal vez un poco. Delante de aquel círculo de basalto, también roto por la parte de atrás, como si el tiempo le hubiese arrancado la porción que le pertenece —en el Museo Nacional de Antropología de México— se me agolparon todas las intuiciones que hasta entonces me llevaron a escribir estos poemas. La deidad que se encuentra en el centro del disco, aunque ha generado muchas polémicas, es el dios Sol, Tonatiuh. O quizás el dios del corazón del universo, Huitzilopochtli. Sin embargo, la idea que más me inquietó es que esa figura podría tratarse del Sol nocturno. Sol en la noche o luna. Luz oculta o dormida. Fuego en agua y en sombras aguardando el día o la mirada del hombre que camina, se enfrenta a la absoluta oscuridad y descubre sus rayos. La piedra rota es eso, pero sin dios alguno, sin representación y sin imagen. Es sólo piedra, pequeña piedra, como decía León Felipe. He pensado últimamente en citar sus versos —"Como tú,/ piedra pequeña…", pero el poeta zamorano se refiere a un guijarro encontrado en las veredas, y en mi caso, la piedra señala el mar y el cielo, vuela, rebota, alcanza y muestra toda la potencialidad del ser, pero también del no ser, pues no sabe a ciencia cierta si es o no es. En la parte final, la piedra se esconde bajo la arena, abandonando al caminante y dando forma a la tierra que pisa, entonces sí podría citar "Como tú,/ que en días de tormenta,/ como tú,/ te hundes/ en la tierra,/ como tú…"

Este viaje se proyecta en dos movimientos que esencialmente son antitéticos: la parte inmóvil que te lleva al centro del ser y que se proyecta en la sombra; y luego la parte móvil que se dibuja en el tránsito. Esto implica que el caminante está obligado a caminar, no puede parar; además, el estar caminando es lo que hace que desarrolle el pensamiento. Se da así una forma de autoconocimiento en la oposición.

De alguna manera, esto responde a la idea del camino como meta y no como fin, tanto en el aspecto cotidiano, como en el metafísico y el místico en todas sus manifestaciones, como puede ser el cabalístico, el sufí, el cristiano…, el fin es el camino: no se trata de llegar a alguna parte sino de recorrerlo ya que en la mayoría de los casos no por mucho caminar descubres quién eres, si lo pudieras hacer descubrirías la divinidad en ti mismo, y eso llevaría a la paradoja universal, que en vida es imposible, en la muerte, quién sabe.

*Poemas como "(*Doble paisaje*)" delatan tus lecturas de Platón, al que dices no haber leído bien, pero yo creo que sí, incluso esbozas la posibilidad de un vínculo, entre dos mundos aparentemente imposibles de ligarse, a través de la dualidad piedra-caminante, siguiendo la idea de Simone Weil de que aquello que vincula también separa.*

Eso es un poco complicado, te diría que hasta en la vida en pareja nos vamos haciendo cada vez más independientes, en la medida en que nos hacemos dependientes, lo que es una contradicción absoluta, pero las cosas no son blancas ni negras, ni frías ni calientes, hay una especie de atracción y rechazo, se trata de una dialéctica donde se encuentra la esencia de la vida y que también se plantea en la relación amorosa. Amoroso también es el vínculo entre el poema y el poeta. Como decía María Zambrano, el poema se hace música, no creo que sea sólo un placer diletante y abstracto, también hay en ella un pensamiento, al igual que en la poesía donde las palabras al volverse notas, pierden su significado cotidiano, se transforman, esa sonoridad configura una poética; y el rumor, una musicalidad.

En un principio pensé que *Piedra rota* era un solo poema sin solución de continuidad, donde cada fragmento correspondía a un ángulo de visión de la realidad circular o incluso a ciertas apreciaciones sonoras de un hecho general, incluso numeré los poemas en romano, para que el título no les diera autoridad categórica. Caballero Bonald, a quien ya he mencionado, me convenció de lo contrario y entonces preferí que cada título fuera entre paréntesis y entrecomillado, a modo de simple indicación o sugerencia, porque de lo que se trata es de despojarse, de escribir sin lenguaje, y volvemos a Celan.

(*Sin lenguaje*)[20]

Paul Celan

Sin lenguaje también,
sin lengua,
sin palabra que otorga nombre al sol
o a la lluvia,
sin signos que den fe
de que pisamos un instante esta playa,
sin el silencio cómplice y proscrito
que conformó tiempo y memoria
—cuerpo mío y tuyo—,
sin el eco del mar:
alma tras alma
sin lengua,
sin lenguaje.

[20] José Ramón Ripoll, "(*Sin lenguaje*)", *op. cit*. p. 155.