

Orden y temblor en la escritura de Jordi Doce

Tomás Sánchez Santiago

¿Cómo hacerse cargo de una escritura viva y en marcha, creciendo siempre hacia el temblor, un último temblor contra sí misma? ¿Cómo parar en el aire la escritura, directamente filtrada de la vida, de Jordi Doce? Detenerla en el aire, sopesarla y dejarla marcada para colonizarla críticamente deja cierta temeridad aún irresuelta: la temeridad que asiste a quien está en ese mismo paño y no acaba de asegurarse de saber desvelar bien el dibujo en el tapiz general, ya tan valioso, del escritor. Procuraré, entonces, hablar como lo que soy: un lector frecuente y convencido de Jordi Doce, de todo cuanto de él va cayendo en mis manos desde hace ya bastante tiempo, cuando ambos nos quisimos conocer en León en torno a una inevitable conversación amistosa sobre entretelas de poesía.

Este será, pues, el relato de una experiencia lectora, ahora laminada por la necesidad de un orden mental y de un orden verbal que acierte a exponerla. Mi lectura se ha ido esclareciendo a través de los años, a medida que nuevas piezas —poemas, ensayos, traducciones, diarios, prólogos... al margen de ese otro coto privado de conversaciones vivas— han ido aclarando lo dicho de antes por el poeta, como si él entregara su escritura en cargas parciales que van ajustando una visión del mundo que llega en jirones volados pero que contiene, cada vez, una totalidad. Como dice el propio poeta en el incisivo estudio que precede a *Lost City* (me resulta chocante llamar simplemente «prólogos» a estos textos nada epidérmicos de Jordi Doce), «*cada fragmento* [de escritura] parece replicar a escala reducida el comportamiento y la naturaleza de la totalidad». Trataremos aquí de sobrevolar por algunos fundamen-

tos de esta convincente escritura, en mi opinión una de las más fiables para seguir comprobando cómo la palabra poética puede aguantar en el aire, tal una bombilla temblorosa, en medio del ruido y la espuma siniestra del mundo, de este mundo.

—I—

Cualquiera que haya entrado en el espacio poético de Jordi Doce (Gijón, 1967) habrá comprobado sin esfuerzo una doble correlación que actúa ya como factor seguro de filiación: de una parte, una despejada correspondencia entre su propia poesía y la de autores ingleses que han nutrido preferentemente su sensibilidad tonal y verbal; de otra, una íntima vinculación especular, ya de orden interno, entre los referentes exteriores que configuran el poema y el propio alzado de este, un alzado que acaba formando parte natural del escenario poético expuesto; «Jardín volante», entre tantos otros ejemplos, es un poema de *Lección de permanencia* donde ocurre este ensamblaje entre la experiencia y el poema, que al aludir a ella la acaba por completar haciéndola lenguaje, ese lenguaje. Trata este poema de la visión revuelta de un enjambre de pájaros que bulle en un jardín hasta desaparecer y deja «una quietud de sombras disecadas, / un pecio renegrido por la ausencia / que sólo la marea del poema / será capaz de revivir». Así termina el poema, remitiéndose a sí mismo, dando cuenta de esa fe en la poesía como válida forma redentora de la experiencia ahora transformada en lenguaje, un lenguaje que no trata de fijar lo inaprensible —pájaros en huida— sino de conservar una lealtad a la ley fluyente de la vida, ese río rumoroso que siempre está escapando.

Por tanto, en la concepción poética de Jordi Doce el poema no es solo un resultado «manufacturado», el que aprecia ya el lector, sino también el fenómeno magmático que es el propio proceso que lo crea: la inicial incandescencia que es la llegada —pero ¿de dónde?— de una fuerza irresistible y errática que puede con todo; el escamoteo de los censos sociales, empezando por el del tiempo ahora sustituido por otro «tiempo dentro del tiempo»; el juego de relaciones abiertas con las palabras, destiladas en un baile ciego de aceptaciones y repelencias que llega a escapar, incluso, a las suposiciones del poeta. Apelaré a otro ejemplo. «Reconocimien-

to» es un poema del libro *Gran angular* que parece tratar de este asunto; el escritor asturiano se refiere a esa suerte de impulso inicial creativo, tan próximo a lo erótico («*lo que súbito sobreviene / con destello de luna y hierro viejo*»), para concluir con versos iluminadores de cuanto aquí se está diciendo: «Nos reconoce y lo reconocemos / hierro tenaz, puente de luz, tiempo sin tiempo que nos hurta / al vuelo reiterado de la sangre».

En cuanto al otro polo de insistencia de Jordi Doce —su profundo interés por la poesía en lengua inglesa (Blake, Auden, Eliot, Hill, Hughes, Tomlinson...)—, ocupan un lugar primordial los grandes románticos y los poetas posteriores que en mayor o menor medida reaccionaron contra ellos, Eliot a la cabeza, hasta llegar al momento actual. Nadie como el escritor asturiano se ha ocupado últimamente de desvelar, con tanta frecuencia y feliz profundidad, rastros y relaciones en la poesía inglesa mediante aportaciones de una densidad y una envergadura nada frecuentes por aquí, donde lo que abundan son pellizcos de corteza panorámica cuando no estudios de mecánica universitaria —ese reseo material de tesis—, textos que responden a intereses de escalafón —y cómo se nota— pero no a la necesidad de entregar, ya hecha diferida verdad interior, una experiencia poética ajena.

Ocurre que cuando es un poeta quien se adentra así en un bosque verbal ajeno, lleva junto a la valija teórica de sus inmersiones algunos otros estímulos palpitantes que él ha experimentado también. Son sus efectos personales: el temblor y la duda, la experiencia de una intuición de origen inexplicable, la pulsión del abandono o la invitación a hacer pasear a la inteligencia por donde aún queman las brasas del lenguaje candente del poema. Contar con esa munición de primer orden es algo muy presente en el quehacer poético de Jordi Doce. Su afilado pensamiento crítico nunca suelta de la mano a ese niño que es el poeta, un niño ganado por un feliz aturdimiento, a veces incluso gozosamente patoso; un niño que se convierte en guía —¡sí: Vallejo encaminando a Valéry!— aunque ambos sepan que van a extraviarse en la confusión de un mercado de palabras olorosas como frutas que asaltan el aire: las palabras del poema.

En *Curvas de nivel*, volumen donde Jordi Doce ha reunido artículos de pelaje literario junto a algún otro de proyección social,

uno lee, por ejemplo, «El baile del poeta». ¿Y de qué trata ese texto? Trata de la naturaleza escurridiza del poema (que «*siempre dice otra cosa*»), de la inadvertencia como territorio natural del poeta frente a la asunción social del novelista, de propuestas de Paz, de Eliot, de Benn, de Redgrove sobre algo parecido a una ideología poética... y, de pronto, he aquí que surge incrustado un pasaje que remite sin aviso a otra frecuencia: a la experiencia zozobranante de quien habla, un (otro) poeta asustado o remiso ante el solar ardiente del poema por hacer. Se lee en el artículo: «¿Cómo sabe un poeta, en efecto, que no está evadiéndose de la confrontación real? ¿Se evade cuando dedica semanas de trabajo a traducir la poesía del propio Hughes? ¿Escurre el bulto cuando escribe una reseña o un ensayo voluntariosamente literario? /.../ tal vez esté tan acostumbrado a picotear granos imaginarios que no sabría reconocer un gallo aunque se lo pusieran delante /.../».

Todo eso está no está dicho por cuenta del crítico sino del poeta, que decide remojarse en las mismas aguas de aquellos a quienes ha convocado en la otra frecuencia del texto. Sí, Jordi Doce siempre acaba por agarrarse a la mano de aquel niño para recordar que él habla desde dentro, desde el temblor y la desazón que conoce quien va a esa cita intestina con la lengua del poema («*esta cita con la hoja en blanco / como quien se cita con uno mismo / en un futuro del que nada sabes*») y se deja envolver por el asombro en la casa alegre o dolorosamente saqueada de las palabras.

—II—

Existe una palabra de resonancia aún muy comprometida, y más si cabe cuando se asocia a la poesía: la palabra es «modernidad». Hablar de Jordi Doce para delimitar tanto su escritura como su posición ante ella es invocar irremediablemente a su favor esta palabra. En realidad, el adjetivo «moderno» se ha utilizado para cualificar a individuos que, considerados desde finales del XIX hasta hoy, nada tienen que ver entre sí. Es decir, el propio concepto de «modernidad», alborotado por sucesivas modificaciones veloces, ha ido exigiendo hasta hoy mismo perfiles diferentes a lo que podríamos definir, no sin cierta ironía, como «el sujeto moderno». Y, sin embargo, se aprecia una obsesiva inspección para

fijar el perímetro de ese concepto y, de paso, el modelo del artista moderno. Del poeta moderno. Hablemos, entonces, de lo moderno, ese atributo que puede aplicarse, una vez delimitado, al espíritu y al quehacer poéticos de Jordi Doce.

Si convenimos en partir de Baudelaire y sus alrededores —Dickens, Poe, Whitman— para ir fijando el peso específico de los albores de la modernidad y sus correspondencias con el arte, vemos que, conforme a la circunstancia, el artista moderno ha sido sucesivamente un *maudit*, un furioso, un excluido, un *engagé*, un angustiado ontológico, un defensor de lo trivial, un perplejo... El simbolismo, las vanguardias, las literaturas del compromiso, el existencialismo, la cosmética «pop» y sus extensiones, la post-modernidad..., todos esos movimientos han ido delineando los retratos de lo que hubo de ser en cada circunstancia el artista prototipo de la modernidad; el espejo, en fin, donde mirarse. Aunque es en último término una cadena de pensadores y creadores —Mallarmé, Valéry, Walter Benjamin, Eliot, Octavio Paz o Deleuze— quienes han validado en el tiempo el verdadero espíritu de eso que ahora llamaremos «un poeta moderno». Siguiendo su estela, diríamos que un artista deudor de *su* modernidad ha de saber manejar, como herramientas naturales, ciertos juegos de opósitos: la inmersión y la distancia; la intuición y la meditación; la aceptación del entorno inmediato y la tendencia a la abstracción. Y todo ello sin el riesgo traumático de disociar su capacidad de percepción en dos lados irreconciliables, uno para Jekyll y otro para Hyde, sino como comportamiento elástico que circulara en el magma de su mundo interior movedizo, y de donde habrá de brotar la expresión destilada que ha de ponerlo de nuevo en relación con el mundo. Naturaleza y alquimia se superponen. Fue precisamente Valéry quien alguna vez habló de que la tarea del creador verbal es como la del perfumista que logra restablecer el aroma natural de una flor; él busca también restituir con palabras lo que le interesa sustraer a la disipación natural de las realidades.

Este es el punto de partida, creo yo, del poeta moderno. La conciencia de unos límites pero también la conciencia de una capacidad. Ese es también el detonante de Jordi Doce en su relación con la escritura. El autor distingue sin crispación entre *dominio* y *conocimiento*, conceptos que no conviene identificar. En otras pa-

labras, se trata de saber dejarse llevar por una resonancia que llega para hacerse verbal y, a la vez, ser capaz de dirigir al poema más allá de sí mismo, hacia los repliegues exteriores de la reflexión, sin que el poema deje de serlo: o sea, convertir en una sola operación «producir» e «interpretar». Juan Ramón definió así las dos misiones del poeta: «instinto y vigilancia»; tomar conciencia de ello es ya alejarse definitivamente de la poderosa mentalidad romántica, cuando el «yo» era una entidad monolítica y sin expansión, que se consumía en sí misma o, en todo caso, en un diálogo con la Naturaleza, único interlocutor ante el que aquel «yo» estaba dispuesto a autoaniquilarse. Sin embargo, el artista moderno supo enseguida que ni la Naturaleza ni la Historia eran fuerzas a las que él debiera enfrentarse con su discurso. A aquella la evita —sustituida inicialmente por la metrópoli y su gustoso caos— o, más adelante, la interioriza como realidad analógica. Y cuando la poesía pierde por fin el aura de la altisonancia, entonces la presencia del mundo natural en el poema funciona rebajada como marco de representación de la vida cotidiana; así, la pérdida de lo épico y de lo solemne en el poema encuentra cabal correspondencia en un tipo de escenario donde la grandiosidad también se ha sustituido por una naturaleza amortiguada y a la baja.

Es el caso de la poesía de Jordi Doce, donde abundan escenarios que exponen, quieta y sin promesa de intervención, una naturaleza o domesticada o desestimada en la silenciosa ferocidad del abandono; es decir, menudea esa naturaleza *prêt-à-porter* de jardines, parques, estanques o parterres, inmediata al espíritu urbano y manejable como un espacio plástico subsidiario; de otra parte, numerosas aperturas de sus poemas son enunciaciones nominales, casi acotaciones teatrales donde indicios de un escenario hostil o incómodo preludian la sustancia argumental —si es que la hubiera— del poema: «La indolencia del aire en la azotea / y la tibia aspereza de los geranios»; «Cielo de hondones turbulentos / y el viento que varea los olmos»; «El coche en sombra bajo el tendejón / y flecos de maleza parda junto a las ruedas». Así se abren muchos poemas de Jordi Doce.

Pero tanto aquellos espacios casi plásticos como estos otros escenarios ariscos de desmontes descarnados o de graveras calcinadas son en la poesía de Doce algo más que un contorno fotográfi-

co; son la proyección segregada de la conciencia que los dicta. De ahí que a menudo la inoculación de lo exterior en el yo poético se convierta en réplica sostenida, como ocurre en el poema «Invernal», de *Gran angular*, donde el invierno, que «lo hace todo más simple, / con su buril de frío y de carencias», provoca esa ósmosis («el color de la tarde / se iguala al pensamiento») que termina por subjetivizar aquello que parecía en principio la mera descripción de una realidad exterior («Declina con las horas / la luz, las calles se despueblan»), nada que no hubiera mostrado aquel Simbolismo de correspondencias entre el mundo y el espíritu del poeta; solo que la excavación que una y otra vez hace Jordi Doce en esa posibilidad de fusionar lo vivido y lo creado —y ambos fenómenos siempre en entreverado curso activo y simultáneo— arroja sin remedio al poema desde su compás inicial, desde su estado embrionario invertebrado, a la intemperie de ese presente general —incierto e incompleto— que es el curso del vivir. En otras palabras: convertir al poema en un simulacro de lo vivo no excluye presentarlo como *otra* realidad, intransferible y cierta, pero tan voluble y tan asistida por la fragilidad como cualquier acontecimiento de la vida que podemos contemplar con conciencia de expectación pero que no terminamos de dominar porque no somos los únicos agentes que intervenimos en él. Esa nueva limitación, añadida a la propia limitación que comporta lo dicho en el poema, es lo que acaba por convertir a este en objeto relativo, fragmentario, incompleto, combustible quizás en el viaje a la incertidumbre que es, en suma, su puesta en marcha, su lectura.

Así las cosas, el poeta con conciencia —con «instinto y vigilancia» juanramonianas— que es Jordi Doce sabe que, cuando escribe, antes que nada está asistiendo, como creador y a la vez como espectador de su creación, a una representación. Ha asimilado bien que su «yo» se derrama más allá de sí. Él es él y, además, otro que está con él, otro que es —también— él. Desde el monólogo dramático de Browning, que tanto rendimiento ha tenido en la poesía española del siglo XX, el proceso de escribir un poema parte de un desalojo inicial, el desalojo del «yo» del epicentro de lo expresado. Jordi Doce lo ha dicho alguna vez así: «Escribir, en definitiva, es impugnar la noción de un yo monolítico que no cambia con el tiempo». Y es que, desalojado el «yo», el poema es

un espacio vacío; plantado allí, el «yo» del poeta se rinde a una voz que le conmina a irse para dejar sitio a las palabras. «Vayan abandonando la sala», parece oírse como cuando el ujier avisa de que la visita ha terminado —aunque en este caso es justamente cuando empieza...—. Pero ante esa presunta fulminación de su identidad, el poeta moderno no destilará angustia; al contrario, hay naturalidad y oficio en esa expropiación y en esa autoinspección. Vaciado y atención extrema son las dos operaciones que caracterizarán, con su contundente mutualidad, la tarea de Jordi Doce, quien a mi juicio podría encarnar entre nosotros sin riesgo —junto a otros nombres, naturalmente— al poeta consciente de su modernidad, tomado por fin este concepto, tras el argumentario anterior, en su vertiente auténtica, es decir, sin que «moderno» y «moda» sugieran un emparentamiento falaz, desde luego improcedente para quien ha escrito en su libro *Perros en la playa*:

«El más peligroso canto de sirenas se esconde hoy, para un escritor, en las páginas de los periódicos y su exigencia programática de “actualidad”: el realismo reducido al tiempo presente y a la pura sucesión de unos hechos contrastados. Frente a esta amenaza, el único mástil al que podemos atarnos es al de nosotros mismos: nuestra soledad, nuestro orgullo, nuestra invisibilidad.»

Lo admirable es que, ya desde sus inicios, el poeta asturiano no tiene intención alguna de hacer con la poesía prácticas de satisfacción verbal, como si ya entonces tuviese esa certeza de que escribir poesía tiene que ver con un cuestionamiento que deja al poema («voz y duda») irremediamente a la deriva, siempre trunco y sin culminación, mordido dulcemente por el abandono. Y es que, hasta donde uno conoce, la protoescritura de Jordi Doce parte ya de este desmarque decisivo: la no identificación entre modernidad y actualidad. Eran los años 80 y el joven veinteañero, en compañía de otros escritores cómplices que constituirán el grupo «Nómadas» y crearán la revista «Solaria» —hablo de Marcos Canteli, José M^a Castrillón, Alfonso Fernández García, Hermes González, Fernando Menéndez y Jaime Priede—, esquiva aquel modo de escritura impuesta por entonces con irradiación facilona entre la poesía juvenil —la denominada «poesía de la experiencia»—

y prefiere penetrar en otro modo de decir mediante un lenguaje sopesado que no busca sitio en el coro poético dominante. Para Doce, ya desde el principio, no hay intención de hacer crónica a cuenta del exterior al que el poema se refiere, que —ya lo hemos advertido más arriba— no es simplemente un escenario por donde se pasea un «yo» que acaba por absorberlo para hincharse ante el lector, imponiendo su soberanía sentimental; más bien, el exterior representado en el poema funciona como ese texto correlativo, ese espacio analógico que se frota contra el poeta y que este reconstruye mediante un lenguaje de fricción para neutralizar «afuera» y «adentro». Solo desde ahí, desde esa homologación verbal, puede entrar ya en acción el «yo», convertido a su vez en palabras y recuperado por fin sin afán de imponerse sobre lo demás en el tejido abierto del poema. En no pocas ocasiones, como sabe el lector de estos poemas, el escenario que abre Jordi Doce termina por remitir al propio proceso poético, tal como si este fuese una experiencia más que participa junto al mundo exterior que ahí se alza.

Hablemos de esto a partir de una experiencia personal. Recuerdo la lectura que hice por vez primera de «El paseo», en *Lección de permanencia*, el libro que me estimuló para acercarme más al mundo poético de su autor. «El paseo» impone ya un *tempo* reflexivo —su ritmo de versos demorados, de naturaleza endecasílabo, así lo delata— donde se expone aquella congruencia que hemos hecho notar entre el hecho de vivir y el fenómeno de la escritura. Porque, ¿de qué trata el poema? El poeta, mientras oscurece la tarde otoñiza, se ve impulsado a salir a pasear por esa llamada centrífuga que nos saca a cualquiera, sin más, de casa. Todos hemos sentido esa necesidad inconcreta alguna vez, ¿no es así? Y eso parece: quien habla en el poema se pone una chaqueta, abandona el hogar, baja las escaleras, sale a la calle... y pasea. Gestos de lo cotidiano, casi incoloros. Solo que, a poco que rasquemos, caemos en la cuenta de que en el poema no se habla solamente de eso. Si superponemos a los indicios de una actividad itinerante —un paseo— los de otra actividad —la del poeta que entra en el proceso de creación—, comprendemos que hay dos planos interpolados que se van quitando el paso a medida que el poema sucede y avanza... hacia la oscuridad general de la tarde (eso es: la tarde se oscurece a medida que el objeto del poema, que es él mismo,

se aclara). Ese juego de ambigüedades ya está avisado en el verso inicial («Arrecia en mí la vida con las primeras sombras»), donde no se acaba de saber si esas «primeras sombras» son solamente un dato temporal —lo son, naturalmente: el poema mantiene una secuencia gradual que va de la atardecida a la noche total— o van referidas a la propia experiencia vital del sujeto poético; en correspondencia con esto, el verso final de «El paseo» («Arrecia en mí la vida y me confirma») parece concluir cómo ese sujeto, trasunto del poeta, acepta algo tras terminar con su simbólico itinerario, con su paseo. ¿Y qué acepta? ¿En qué lo «*confirma*» la vida? Tras leer el poema, concluí yo que el poeta persiste en mantener una actitud ante el poema. No de otra cosa habla «El paseo» sino de la naturaleza del acto creativo. Porque, bien mirado, quien sale expulsado «con urgencia inequívoca» hacia el exterior, o sea, fuera de sí, «al desconcierto», es alguien que va a iniciar un itinerario creativo sin deliberación ni plan de viaje: un poeta. Y por eso, se transforma («con la chaqueta puesta»), baja una escalera (desde siempre, la escalera es símbolo de un acceso planificado al conocimiento que aquí se abandona a favor del azar del *flâneur*) y renuncia a esos signos de distanciamiento domiciliario y de retracción (setos, jardín, visillos) que no pueden ser sino señales de quien ha racionalizado su relación con el mundo marcando un territorio. ¿Y dónde llega nuestro paseante? Al azar, al instinto, al riesgo, a esa decisión explícita que al final se sabe: «Llegado a la raíz del laberinto —yo mismo— / no dudo en elegir la voz de los sentidos». Esta declaración a favor de lo sensible es ya exclusivamente de raíz poética. En el proceso de creación, el poeta toma partido por el temblor, «*el temblor que recorre, insidioso, mi sangre*». Sí, pero... unos versos antes hay toda una declaración sostenida sobre un cuestionamiento: el de la propia identidad. Sucede ahí, en ese otro papel de quien se contempla a sí mismo en el reflejo de su propio rostro en el agua donde no hay complacencia en la propia duplicación sino extrañeza: «mi rostro no es mi rostro / sino el de alguien, mudo, / que al mirarse me piensa. / Estoy entre dos centros, soy el tránsito / entre el gesto que es y el gesto que percibo». Esa certeza de poseer una identidad corrediza y múltiple («En ese hueco están mis muchos rostros») incapaz de monopolizar a un «yo» estable, como Jordi Doce ha dicho otras veces cuando ha hablado de este

problema, es lo que «confirma» a fin de cuentas a quien escribe «El paseo» para insistir una vez más, mediante la analogía entre un paseo al buen tuntún y la aventura de escribir un poema, en que el territorio de la poesía consiste en la incertidumbre; y, en consonancia con ello, el estado del poeta solo puede ser el de una zozobra ontológica que invita a conceder al vocablo «permanencia», clave en este libro y en toda la poesía del autor asturiano, un sentido bien distinto de cualquier tentación asociada a Parménides, pues no hay aquí afirmación guilleniana en lo rotundo del ser sino, bien al contrario, persistencia en seguir asumiendo esa disociación obligada mientras brota el poema de una oscuridad no del todo controlada («esta red de calles en penumbra») y «Camino, me contemplo caminar / ... / y vuelvo a ser el fruto / de una disociación: el gozo de vivir, / la seca lucidez que me consume».

He aquí la verdadera y admirable *Lección de permanencia* de Jordi Doce. Si me he demorado en este poema es solo para tomarlo como ejemplo de esa resolución suya de creer en la poesía como emanación y reflexión entretreídas en un mismo lenguaje levantado sobre la honestidad y la pericia, algo de lo que da fe de continuo esta escritura. Edmund Wilson dijo de Paul Valéry —a quien tanto traemos a colación cuando hablamos de la actitud poética de Doce— que le absorbía el conflicto entre la parte de la existencia tendente a la abstracción, representada por Monsieur Teste, y esa otra parte de las sensaciones cotidianas. Pues bien: mantener en alto esos dos polos de percepción como ingredientes naturales y conflictivos del poema es lo que, hasta ahora, ha dado a la poesía del asturiano una estatura en la que la voluntad de azar y la necesidad de conciencia han encontrado un feliz estado de convergencia poética, expuesto en registros diversos a través de su escritura.

Y es que, a fin de cuentas, volviendo a aquel grupo de poetas astures del que formaba parte Jordi Doce hace más de veinte años, ellos abren un espacio a la concepción del poema concebido, sobre todo lo demás, como objeto de lenguaje. Hasta hoy mismo, aquellos «Nómadas» han entregado frutos poéticos coherentes con unos principios que, según expuso Alfonso Fernández García lúcidamente en el prólogo a una reveladora antología sobre todos ellos (*Cuaderno Laberinto*, KRK, 1997), descansaban en dos convicciones: la conciencia que todos tenían de los límites del lenguaje

y la distancia crítica que un creador debía imponerse para con su obra. «La comunicación poética vive en el filo de lo inacabado», se lee en dicho prólogo. Y cualquiera de los poetas podría suscribir hasta hoy con reflexiones o versos propios esta enunciación a favor del poema como obra irresuelta, como mera tentativa: tajada de un cuerpo mayor al que el poema nunca pertenecerá del todo.

Tampoco Jordi Doce entenderá la creación poética como persecución de un resultado presentado finalmente como unidad verbal compacta, integral; más bien el propio recorrido del pensamiento, hecho ritmo y palabra en pequeñas masas armónicas de estructuras verbales, se impone sobre un posible efecto terminal cuyo impacto podría acabar por cegar el poema. En este itinerario corporal y mental, pendiente del trayecto y no del destino, el lector «acompaña» a la voz poética como testigo y como cooperante; a su vez, como antes se ha dicho, la voz poética se puede desdoblar en otra presencia, un cono de sombra que la conduce a un espacio exterior no del todo desconocido, un espacio donde la realidad puede aceptar aquello que en principio sobrepasaría sus límites previstos: «El que duerme sale a la noche / y es el dueño de cuanto ignora», se lee en un poema de *Otras lunas*, libro donde el poeta busca una inmersión en ese lado comatoso de lo real sumergido.

Por otra parte, el poema entendido como material fragmentario es un eje constante, activo *un peu partout* en posteriores poemas y en manifestaciones reflexivas del autor sobre qué sea lo poético, algo sobre lo que tanto —y con tanto tino— menudea: «Un poema moderno, es, por definición, un poema truncado. Hay una parte elidida, una sección invisible, y es allí donde vivimos». Uno lee esto en *Perros en la playa*, obra de aliento imprescindible para quien busque acercarse a la poesía como si comiese una fruta de dentro a afuera, sin quedarse nada más en la flama retórica, y donde se concentra una heterogénea escritura personal que saca a flote a la vez lo espontáneo y lo profundo. Así concebido, como texto parcial, el poema es un curso de doble lengua, una entidad que reúne lo manifestado y lo eludido en un mismo plano: expresión y omisión, luz mental que sale de la sombra y sombra proyectada por la luz que no acaba de entregarse. Y es justamente esa sombra, «sección invisible» que no se deposita en la verbalidad, la que encierra el último sentido de lo dicho, que el poeta no ha hecho

palabra. Ello tentaría a algo inaudito: poner en cuestión la soberanía de lo nombrado como único punto de existencia del poema. Aunque Jordi Doce termina siempre por aceptar una preeminencia de lo verbal, manifestado como único territorio del poema: «La mano escribe para no morir. / O dice el mundo en sílabas contadas / para decir: aquí termina el mundo, / fuera impera la noche / y el frío de la noche, / quietud de lo que nunca vive o muere / pues nunca tuvo nombre.» se lee en los versos que cierran el libro *Otras lunas*. De modo que, en efecto, en la poesía son los nombres los que garantizan la existencia del mundo del poema, el único mundo del poeta. Los nombres y su imantación hechizante, que lleva a Jordi Doce a insistir de esta manera hermosa en uno de los fogonazos de *Perros en la playa*: «Nunca como en un poema se percibe que las cosas se parecen a sus nombres. De ahí pudiera deducirse, tal vez, que en libertad las palabras tienden a caminar hacia aquello que nombran.».

Toda una reivindicación onomástica. *Eppure...*

— III —

... y sin embargo, bastaría saber que se pulsan materiales suspensos para ser consciente de la incertidumbre que nutre en primera instancia al poema como entidad verbal límite; así, lo que al fin el poema desea comunicar — sea ello lo que sea; lo conozca o lo ignore el poeta siempre — ha de permanecer siendo deseo, siempre celado y a salvo de la mortalidad de las palabras. El sentido total del poema no da la cara (la cara verbal): y si la diera, la perdería. Sin el hecho de nombrar no hay poesía; pero el poema escamotea su sentido en algún lugar más allá de sus menciones verbales. Los nombres del poema y el alcance del texto... cada cual por su lado. Es así. ¿Dónde, entonces, ir a buscar el sentido en el poema?

Vienen a la memoria aquellos versos de Celan: «Da a tu palabra también el sentido: / dándole la sombra». Esta ratificación del gran poeta europeo a favor de esa sombra, de esa negación que es lo opaco o lo omitido, parece sobrevolar sobre Jordi Doce como una asimilación primordial: la de quien se fía y desconfía a la vez de las palabras como portadoras de un lenguaje que simplemente se manifiesta — «se expresa a sí mismo», dice él —, pues antes de él

había temblor y después, incertidumbre. Nada que se pueda tasar con palabras.

En todo caso, quien en verdad pierde la cara en el poema es el sujeto poético, diluido en la apariencia y la melodía del poema. He ahí otro de los rasgos que configuran esta poesía. En el aludido artículo de *Curvas de nivel*, el titulado «El baile del poeta», Jordi Doce exponía inquietudes a propósito de la identidad del poeta, quien es, por oposición al novelista, «un don nadie» que «no existe: su personalidad son sus palabras», alguien, en fin, lleno de «insignificancia»; bien pensado, este vocablo —(in)significancia— nos lleva de inmediato a ese terreno movedizo y en absoluto unívoco de la naturaleza de la palabra poética, pues tampoco el poema, sigue diciendo Doce en esa misma estela de Celan, se sujeta a lo que se podría prever, «siempre dice otra cosa, nunca está donde se le espera. Lo mismo escapa de la expectación previa del creador que de la interpretación posterior del lector».

Lo que llama en último término la atención al lector pendiente de Jordi Doce es esta suturación convincente de su escritura, una escritura concienzuda que acepta su pertenencia a esa naturaleza quebradiza de lo imposible de culminar. Es lo que él denominaba «lección de permanencia». Escriba en el tenor que escriba el autor, lo dicho orbita siempre en torno al fenómeno poético así concebido, aunque se presente con ropajes de carnet —*Hormigas blancas, Perros en la playa*— o de ensayo —*Imán y desafío: presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*— o en la impagable labor de traducción —nunca mercenaria ni de oportunismo comercial, siempre avalada por un verdadero interés poético hacia los autores traducidos— que afianza su propia ideología poética, tan respaldada en la tradición inglesa. Y es que Jordi Doce parece creer desde muy pronto en un programa interior suyo que no ha hecho sino extenderse como un haz de insistencias irradiadas hasta ahora mismo, tal como si aquel cuestionamiento de conciencia inicial que le obliga a entender la poesía como un fenómeno de indagación no hubiese encontrado aún una desembocadura complaciente. Para él persiste ese asunto de excavación ontológica. Como decía Philippe Sollers a propósito de Mallarmé: «El “pienso luego existo” se convierte, por así decir, en “escribo, luego pienso en la pregunta ¿quién soy?”».

Trate de lo que trate, el poeta está valorándolo todo desde esta clave. En un texto suyo, alusivo a los artículos reunidos en *Curvas de nivel*, leemos que «constituyen un esfuerzo deliberado por salir en busca de asuntos y relatar el fruto de mis pesquisas. Otra cosa es que al final descubriera que era yo el buscado (o el encontrado) por el asunto».

Termino como empecé. Un poeta consciente no debería renunciar a hablar en presente pero tampoco debería intervenir con sus palabras en los lenguajes agitados de la actualidad, entendiendo por actualidad esa dictadura del *ahora* que solo acepta la inmediatez como único material válido. Hablar de Jordi Doce es hablar de una escritura entregada bajo la premisa de que la poesía (aun hablando de un *aquí*; aun hablando de un *ahora*, vectores que fundan la mayoría de sus poemas) ofrece esa luz de profundidad única para asegurar de otro modo la existencia, y ello aunque la lengua del poema sea líquida o harapienta o vaya por despeñaderos no sabidos hacia lo indecible, hacia las afueras del escuadrón falaz de escrituras serviles: «*El poema es una excepción*», se lee en *Hormigas blancas*. Esa sería la insistencia casi obsesiva para el autor de *Lección de permanencia*: la búsqueda de otra noción para los transcurso —el *aquí*, el *ahora*— por el mero hecho de hacerlos lenguaje, lenguaje poético, territorio verbal donde concursan por igual evidencia y contradicción, fe en el hecho de nombrar y necesidad de una incertidumbre.

Dicho de otro modo, Jordi Doce asume sin estridencias que al nombrar se empieza a destruir a sí mismo aquello que se alza. Creo que a partir de aquí puede trazarse un eje suficiente ancho como para sostener ese viaje hacia la lucidez que es leer a un poeta de la modernidad que sabe que debe estrujar el lenguaje con consciencia y con riesgo. En un pasaje a propósito de Blake y que precede a una antología del poeta inglés —una antología titulada, por cierto, *Ver un mundo en un grano de poesía...* otra vez esa apuesta por la totalidad en la lengua sigilosa del poema—, el escritor asturiano vuelve a la carga con palabras esclarecedoras que parecen dirigidas a sí mismo, a su compromiso cabal e inquieto que no le hace olvidar aquel otro impulso distintivo y desconcertante que, a fin de arañar los sedimentos de la existencia, obliga solo al poeta

a sumergirse a pleno pulmón hasta lo hondo de los nombres. Él (se) lo dice así:

«Pero a menudo nos preguntamos, con extraña y hasta incómoda insistencia, si no basta con ser un gran poeta: es decir, si no basta con escribir poemas donde la paradoja irresoluble de la existencia se muestre sin disfraces ni compromisos, con esa intensidad que es por sí sola un atributo de la belleza». ©