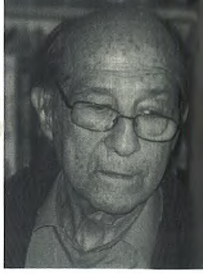
Jaume Pont y Josep M. Sala-Valldaura

José Corredor-Matheos
(Barcelona, junio 2008)

En el pensamiento poético español no faltan, aunque no sobren, autores con la lúcida y ambiciosa voluntad de escudriñar las muchas relaciones entre poesía, filosofía y religión. Las letras hispanas del siglo XIX carecieron de figuras comparables a Schelling, Novalis o Baudelaire, y hubo que esperar hasta Juan Ramón Jiménez para que arraigara en la reflexión y la práctica de los versos lo que habían hecho crecer el romanticismo y el simbolismo de otras literaturas. Cien años después, las ramas del árbol de la poesía española son muchas más y la savia de las poéticas nutre frutos o voces de muy diferente gusto y timbre. Con todo, la obra de José Corredor-Matheos, ese catalán de La Mancha, ha sido y es una *rara avis* posada allí donde la copa roza el suelo y donde la cepa inicia la más alta ascensión.

En su singularidad, Corredor-Matheos atalaya las calles de la Barcelona artística y literaria desde hace casi sesenta años, testigo amable y protagonista entusiasta de su plural circulación. Nadie como él podría explicar el latido de la creación de la capital catalana: desde Guinovart, Espriu o Jesús Lizano, a los que admira como lector y crítico de arte curioso, hasta aquellos autores que han gozado de una mayor atención académica. Corredor-Matheos conoce los vehículos y las esquinas de esta ciudad del arte y de la poesía. En cuanto a su propia obra, late al compás de sus paseos urbanos pero también de sus recuerdos en otras llanuras, y anda con el ritmo del peatón que vuelve a casa pero también con la respiración de quien peregrina por las tierras que no se alcanzan. Una *rara avis*, que bucea y procura interpretar el lenguaje del pez, que escucha el de la lluvia, al fin y al cabo –pez, pájaro, árbol…– nada ajenos a la condición humana que es y sabe en su ignorar.

Valga esta entrevista como puerta de entrada e invitación a la lectura de la poesía de José Corredor-Matheos.



José Corredor-Matheos nació en Alcázar de San Juan en 1929 y se trasladó con su familia a Cataluña en 1936. Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona, ejerció la dirección editorial de diversos proyectos en Éxito, Espasa-Calpe y Edicions 62, así como la crítica de arte en *Revista, Destino, Triunfo* y *Cambio 16*. Fue asimismo jefe de redacción de *Cuadernos de Arquitectura*. Es autor de numerosos libros y monografías sobre arte, cerámica, diseño industrial e historia del juguete. Como poeta, ha obtenido el premio Boscán de 1961 por *Poema para un nuevo libro*, el Nacional de Poesía de 2005 por *El don de la ignorancia* y el Ciudad de Barcelona de 2008 por *Un pez que va por el jardín*; y como traductor, le fue concedido el Premio Nacional de Traducción entre lenguas españolas de 1984 por *Poesía catalana contemporánea*.

–*¿Hay en tu* vocación *poética alguna razón familiar?, ¿hubo alguna influencia del entorno o de ciertas lecturas?*

–En mi dedicación a la poesía no existe ninguna razón familiar. Me refiero a que el interés me viniera de manera directa por una u otra rama de la familia. Sabía que un hermano de mi madre, Pepe Matheos, escribía versos, pero no publicó nada y no he conocido nada de él. Murió cuando yo era niño y no tuve ocasión tampoco de hablar con él de poesía. Puede tener interés, al menos para mí, que cuando ya era adolescente supe que una bisabuela mía, que firmaba Dolores Alcoba de Matheos –el Matheos era por su esposo–, había publicado poemas e incluso le habían concedido en dos ocasiones Palma de Oro en el "Concurso Internacional de la Real Academia de Tolosa". De ella sí me han llegado tres largos poemas, que conservo: dos de ellos, los premiados y publicados, y otro que tengo manuscrito, escrito con una letra preciosa y dedicado a "S.S.M.M. Los Reyes de España". Tengo también algunas obras suyas teatrales publicadas, seguramente a su costa, porque consta la Imprenta de Santiago J. Otero, de San Roque (Cádiz), que es de donde eran mis abuelos y bisabuelos maternos. Pero no tengo recuerdo alguno de que esta referencia tuviera nada que ver en mis comienzos como supuesto poeta, ni, acaso, que los conociera en la adolescencia, cuando unas hermanas gemelas de mi madre, que conservaban estos documentos y me los entregaron, me hablaron de ellos, supongo que, precisamente, cuando se enteraron que pretendía ser poeta.

–*En* Deja volar la pluma en el paisaje *recuerdas que escribiste tu primer poema durante las vacaciones navideñas de 1944. ¿Te acuerdas de cómo entendías la poesía entonces?*

–Mi primer poema, sin contar algunos que hice en la clase de literatura, como ejercicio, lo escribí efectivamente en el invierno de 1943-1944. Lo que había leído, por

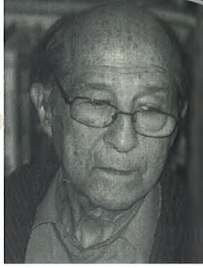
lo que recuerdo, eran los poetas que empecé a dar en el bachillerato, ese mismo curso. Ese primer poema estaba escrito bajo los efectos de la impresión que me produjo la lectura de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, como puede apreciarse. Lo escribí como en un arrebato y me dio la sensación de creerme poeta. Pero la pasión desceñida, el arrebato romántico, no era lo que me atraía, y varios poemas que escribí en 1945 se parecen, curiosamente, al espíritu y la manera de los que escribiría a partir de 1970: con clara preocupación espiritual y sin barroquismo, supongo que por la influencia de Juan Ramón.

–Así, ¿cuándo tuviste conciencia de la poesía como "construcción de una obra integral", más allá del mero ejercicio privado?

–Mi primer libro lo publiqué en 1953. Pero la idea de "construir" una obra "integral" debió de ir formándose hacia 1951-1952, en un proceso en que se daba una atracción por la poesía que se iba haciendo progresivamente fuerte y una lectura muy intensa de poetas españoles y algunos extranjeros. Y no escribía ya por aquellos años como al margen del vivir. A partir de 1947, cuando empecé a practicar el atletismo, subía al estadio de Montjuïc a las siete de la mañana, por un atajo entre barracas, y tenía unas sensaciones que me parecían poéticas (conservo algunos poemas que reflejaban aquellos momentos). Luego, cuando salía a la carretera, cerca ya del estadio, la serenidad que me producía la ordenada naturaleza del parque y las estatuas clasicistas instaladas en época que prolongaba el *Noucentisme*, me producían gran sensación de armonía. Enlazaba con las enseñanzas recibidas en Vilanova i la Geltrú durante la guerra, cuando, por influencia de ese *Noucentisme* y para apartar a los niños de la religión católica, según creo haberme percatado después, nos hablaban mucho de la Antigüedad grecorromana, sus dioses y su arte. Todo aquello me atraía extraordinariamente, porque, a los doce años, había empezado a conocer a los poetas y otros escritores griegos y romanos, en adaptaciones para niños y adolescentes de la maravillosa Colección Araluce.

–¿Subyacen en tu poesía algunas razones identitarias que la enraícen en tu tierra manchega? Alcázar de San Juan o Vilanova i la Geltrú, Barcelona... ¿existe un vestigio proustiano en tu memoria que relacione tu obra, sus horizontes reales y sus paisajes simbólicos, con algún espacio sagrado del origen?

–No voy a insistir en la decisiva importancia de la primera infancia. Freud consideraba que, a los siete años, la personalidad ya estaba básicamente formada, por



lo que aquellos años fueron, sin duda, decisivos para mí. Viví en Alcázar hasta los seis años y medio, hasta enero de 1936, cuando la familia se trasladó a Vilanova. De Alcázar conservo recuerdos sueltos, pero muy vivos, que se han ido fortaleciendo con las frecuentes estancias que he hecho en lo que considero mi pueblo (Barcelona es mi ciudad). Desde los primeros años cincuenta, en que empecé a ir solo, dormía, sigo durmiendo cuando no voy invitado, con ocasión de actos organizados por la casa municipal de Cultura o por la Escuela de Escritores –que fundó allí la creadora de la Escuela de Escritores de Barcelona–, en la habitación donde me han dicho que nací.

Los siguientes seis años y medio que viví en Vilanova –de enero, como he dicho, de 1936 a agosto de 1942–, lo que supone que pasé allí la guerra, son muy importantes también. El paisaje de La Mancha me impresiona mucho y puede haber influido en mi visión de la realidad y en mi poesía. Tan desnudo, tan esencial. Como un mar. El mar propiamente dicho es fundamental para mí, y cuando vuelvo a Cataluña y entro por la costa –con el AVE me han quitado ese placer– experimento un choque muy intenso. Muchos poemas de diferentes momentos lo reflejan.

–El mar o el mito de la infancia…

–Acerca del mar, me contó mi madre que, en una estancia en Barcelona durante el primer verano de mi vida, la niñera o criada que me llevaba en brazos tuvo tal impresión al ver el mar por primera vez que mi madre creyó que me iba a dejar caer. Así que vivo casi de milagro. El paisaje manchego es otro mar. Tengo también un gran y vivísimo recuerdo de los viñedos de La Mancha, donde me veo a veces, asustado por la presencia de tantos insectos, entre aquellas cepas, que me parecían tan grandes…

Todo tiene un sentido sagrado. El ser humano es un animal simbólico, y el arte desde el Renacimiento se ha ido empobreciendo, por perder esa visión profunda de lo real. Un vestigio concreto de la magdalena proustiana, en mi poesía, no lo sé ver. Varios, seguramente sí, claro. Supongo que todos nosotros.

–¿Y qué puedes decirnos de tu dedicación a la crítica de arte, que parece haber sido simultánea a la práctica poética? ¿Qué debe una a otra?

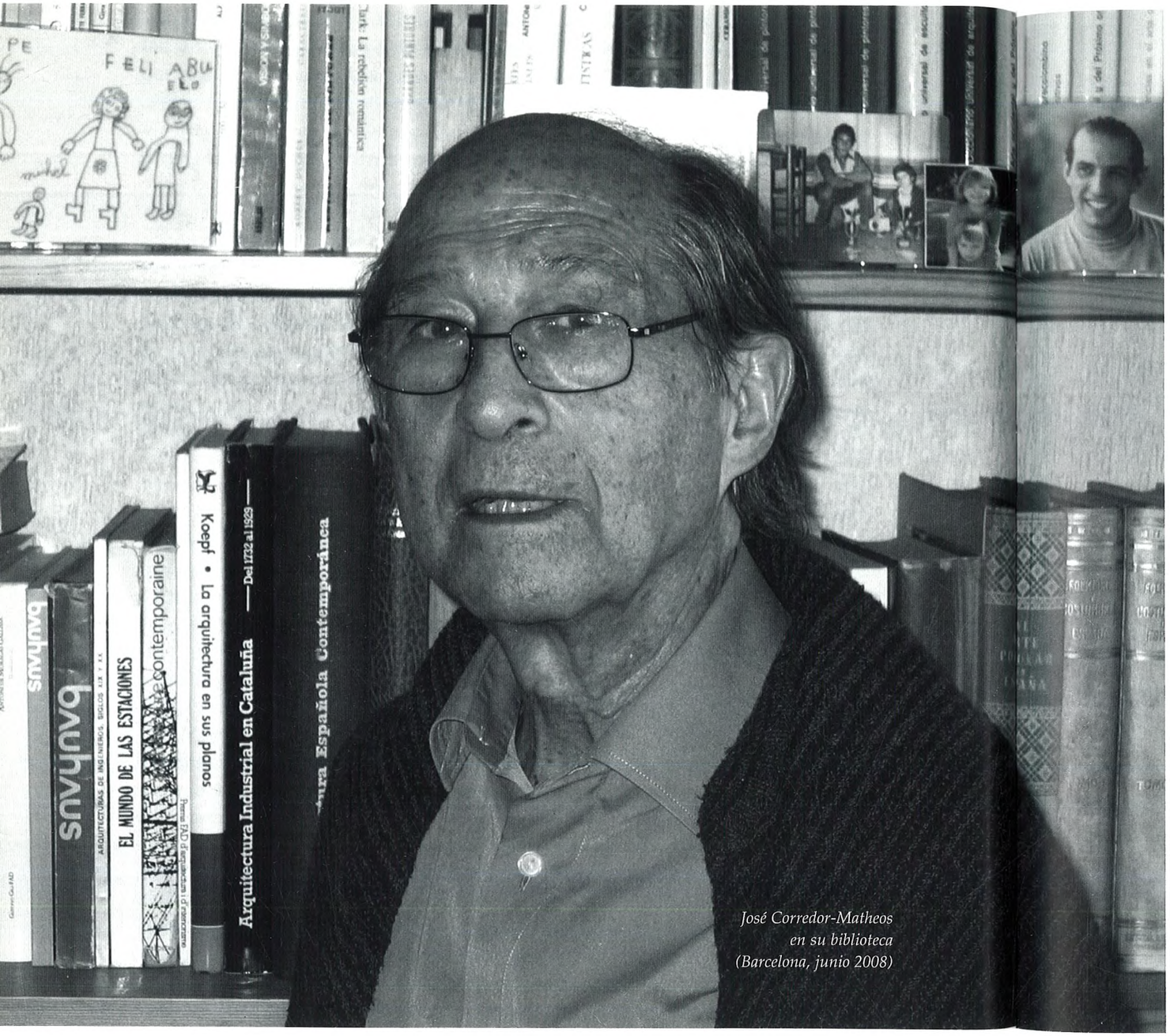
–Creo que el estudio de las artes plásticas –he trabajado también sobre arquitectura y bastante sobre diseño industrial– me ha ayudado a ver la poesía: cómo surge y se desarrolla, de qué fuentes mana. Porque todas las artes tienen mucho, lo esen-

cial, en común. Hay, naturalmente, grandes diferencias, y el estudio de las semejanzas y las diferencias me han ayudado mucho. Como poeta me siento cerca del pintor, más aún que como crítico, que es un punto de vista más externo, aunque totalmente externo no debe, no puede serlo. Podemos decir que mis dedicaciones a la poesía y a la crítica de arte han sido bastante simultáneas y han discurrido paralelas. Empecé a dedicarme a la crítica de arte cuando iba a cumplir los 32 años. Creo que a mi labor en la crítica le debe mucho a la poesía, al igual que ésta le debe mucho también, seguramente más, al arte.

–Es probable que lo que acabas de decir, esa estrecha relación con el mundo del arte, sea fundamental para explicar tu poética. Más particularmente: la construcción esencialista del poema, ¿guarda alguna relación con la mirada arquitectónica? Y la desnudez de tus poemas, impregnada de matices esenciales de luz, color e impresiones, ¿la tiene con la pintura?

–De todos modos creo que mi relación con el mundo del arte puede ser importante, pero no fundamental, ni menos esencial, para mi poesía. La arquitectura, con su sentido constructivo, habrá sido también significativa. Pero la construcción, en la pintura y la escultura, es casi tan importante como en la arquitectura y el diseño, aunque no es tan evidente, tan manifiesta. De todos modos, en poesía, como en arte en general, la construcción no es algo que se debe buscar directamente, sino que ha de venir con la gestación y el desarrollo de la obra desde sus primeros momentos. La construcción no ha de ser fría, del todo deliberada. Si pienso en la Acrópolis de Atenas y en el San Georgio o la Villa Rotonda de Palladio no es así. Esa armonía no se consigue persiguiéndola: puedes habértela merecido, pero te viene por la gracia. El impulso espiritual que guiaba a Palladio lo sostenía todo y lo construía todo. Un escenario como el del Teatro Olímpico de Vicenza es de una armonía sublime, y qué maravillosamente está construido. Pero esa construcción es como el encofrado, que ha de desaparecer.

De pronto se me ocurre que el arte griego –no, por supuesto, el romano– y Palladio, junto a algunos del Movimiento Moderno, sí habrán pesado en mi ansia de esencialidad en poesía. La pintura habrá influido por mi interés por el paisaje y la naturaleza, y por la presencia del color. De todos modos, no soy exactamente colorista en poesía, y en pintura me gustan mucho los tonos armoniosos y que la obra en su conjunto esté como velada, y de ella, más que los colores, emane un resplandor.



José Corredor-Matheos en su biblioteca (Barcelona, junio 2008)

–Quizás lo que pasa es que has sentido y sientes tales conexiones como algo unitario, como vasos comunicantes entre lenguajes distintos.

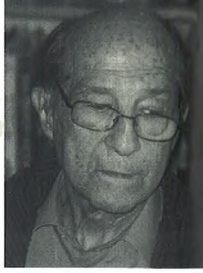
–Sí, creo que hay, más aún que vasos comunicantes, unas relaciones profundas entre las cosas, y que lo que importa al poeta y al artista en general son esas relaciones. La física moderna te dice también que, más que cosas concretas, discretas, lo que hay son relaciones entre no se sabe qué. Algunos físicos modernos, los mejores, dicen cosas bellísimas y profundas. Las relaciones entre la poesía y la física actual –de la que, naturalmente, sólo puedo enterarme de lo más superficial– me interesan mucho y he escrito un ensayo sobre este tema.

–Aunque usemos la palabra "relaciones" desde otro punto de vista, ¿estableciste contactos de grupo en Barcelona? Y si los hubo, ¿con qué poetas e intelectuales mantuviste vínculos amistosos o discipulares?

–Cuando empiezas y conoces a otros poetas estableces amistad y sientes afinidades con unos más que con otros. Propiamente a grupos creo que no pertenecí, pero, a veces, de gentes que no tenían conciencia de ello se ha considerado luego que formaban un grupo. Están también los que incluso hacen declaraciones programáticas. Todo eso siempre me ha horripilado, aunque pueda haber sido históricamente importante. La historia es una cosa, y los valores poéticos y artísticos, otra.

En los primeros años cincuenta me reuní durante algunos años con José María Rodríguez Méndez, José Manuel Cardona, Miguel de la Villa –poeta, éste, muy bueno, al que habría que recuperar–. Pero, por otro lado, veía y era, y soy, muy amigo de Jesús Lizano, que también venía a veces a las reuniones del "grupo" que acabo de citar, y de Enrique Badosa. Con Lizano y un poeta que empezó muy bien, Delfín Escoda, formábamos un trío muy unido. Es decir, no me identificaba con nadie, pero me veía a menudo con diversos poetas. Otro con el que tenía trato era Lorenzo Gomis, que me publicó mis primeros artículos en la revista *Ateneo*, de Madrid, para la cual coordinaba las colaboraciones en Barcelona. Tuve mucha relación también con Rafael Santos Torroella, de la generación anterior a la mía, que me ayudó mucho en mis comienzos como poeta.

Mi padre había muerto cuando yo iba a cumplir catorce años y tuve que ponerme a trabajar a los quince años, y la carrera tuve que hacerla al



tiempo que trabajaba. Por la tarde iba a clase, y en el Instituto Nacional de Previsión, donde trabajaba, me dejaban que llegara un poco más tarde para que pudiera asistir a las primeras clases. En la Universidad o en el Club Universitario, de todos modos, me relacionaba con algunos de los poetas que he citado. Con lo que después se conocería como Escuela de Barcelona no tuve entonces relación alguna –con el tiempo sí tendría cierta buena relación con José Agustín Goytisolo–. Claro que ellos aparecían como grupo cerrado y tenían en general una actitud distante.

Discípulo creo que no lo fui de manera directa de nadie, o lo fui de varios sin conciencia de ello, al menos al principio. Luego traté bastante a Gerardo Diego, que me había influido mucho antes, cuando tenía quince y dieciséis años, y leí y releí su *Segunda antología de mis versos*. Sería decisiva para mí otra antología, que él preparó: *Mis contemporáneos*, que me regaló en la primera edición una tía mía.

–Se ha hablado mucho de la conciencia generacional en las poéticas de los cincuenta, de sus grupos activos y sus iniciativas. ¿La tuviste entonces, esa "conciencia generacional", o la tienes ahora?

–A finales de los cuarenta hice llegar a Alfonso Costafreda, que acababa de ganar el Premio Boscán, unos poemas míos, a través de un amigo común. Él, en respuesta, me recomendó, en unas líneas, algunos poetas mayores. Luego, avanzados los años cincuenta, lo traté bastante y nos hicimos amigos. Nos veíamos en Madrid, en un hotel muy sencillo, adonde iba, solo o con su mujer, que era sueca. Cuando empecé a ir a Madrid con cierta frecuencia, debido a mi cargo de director de los Suplementos de la Enciclopedia Espasa, que llevaba desde la redacción de Barcelona, empecé a frecuentar la tertulia de primeras horas de la tarde del Gijón, presidida por Gerardo Diego, adonde me llevó Ramón de Garciasol, al que traté mucho, que trabajaba también en Espasa.

Sensación de pertenecer a una generación creo que no la tenía entonces. Sí de que convivía con una serie de poetas, varios mayores que yo y que me trataban con mucha cordialidad, Santos Torroella sobre todo. De generación se empezó a hablar cuando se formalizó el grupo que después ha quedado como la generación del 50. Todo eso ocurrió cuando empezó a privar la "poesía social", de carácter radicalmente realista. No me sentía afín, ni próximo, al grupo ni a la tendencia, porque, aunque hice poemas de carácter cívico o social, e incluso político, al mismo tiempo hacia otros que no eran en absoluto realistas y algunos tenían una orientación, digamos, mística. Me sentía distinto. Como además estuve un tiempo bastante metido en el mundo del teatro y más tarde lo estaría en el del arte, me mantuve, en cuanto a relación social, más cerca del arte que de la poesía.

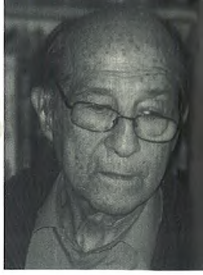
–Ese sentirte distinto es una afirmación…

–El denominador común de los poetas encajados en el canon del 50 no es, a mi juicio, como se ha creído, el realismo, porque algunos no han sido nunca o principalmente realistas, aunque sí es un rasgo común a la mayoría. En aquellos momentos era comprensible la existencia del realismo, como arma contra la dictadura, aunque peligrosa en cuanto a los resultados poéticos, y siempre que no se considerara como la única vía posible de la poesía, como llegó a afirmarse con tierna ingenuidad. De todos modos, más que sentirme, pertenezco a la generación del 50. Vivimos la guerra de niños, luego los difíciles años de la posguerra –que no fueron igual de difíciles para todos, por cierto– y compartimos, aunque fuera en la distancia, lecturas, películas, músicas, descubrimientos, problemas y una atmósfera colectiva. Pero, dentro de una misma época, hay vivencias distintas, entornos familiares y sociales, trayectorias y dedicaciones que no tienen nada en común. A pesar de todo, contra lo que pensaba Ortega, creo que el concepto de generación tiene sentido, aunque sus límites puedan ser discutibles y no requiera la existencia de unos rasgos necesariamente comunes. En una misma generación, caben sensibilidades, intereses y necesidades interiores diferentes.

–¿Cuál ha sido tu encaje como poeta en castellano en la sociedad literaria catalana y en sus centros intelectuales?

–Mi encaje en Cataluña como poeta en castellano, tanto en los ambientes literarios como en sus centros oficiales o privados, ha sido siempre bueno y muy positivo para mí. A veces tienes noticia de alguien a quien parece molestarle que escribas en castellano, pero son excepciones y no suelen provenir de los mismos poetas en catalán, con quienes los que escribimos en castellano tenemos excelentes relaciones. En cuanto a mí no puedo quejarme, sino todo lo contrario. En lecturas u otros acontecimientos organizados por núcleos relacionados con la literatura catalana se cuenta a menudo conmigo, pero en ocasiones como representante único. Lo agradezco entonces, en lo que a mí se refiere, pero me duele y me hace sentirme incómodo. Soy consciente de que las persecuciones que ha sufrido el catalán deben hacernos comprender ciertas cosas, y creo necesario reparar tantas injusticias pasadas. Es hora de encontrar el punto justo.

A comienzos de los años cincuenta empecé a leer con intensidad la poesía catalana, y recuerdo la impresión que me produjo la lectura de *Cementiri de Sinera*, que más tarde traduciría al castellano. Creo que es el mejor libro de Espriu y ha influi-



do en mi propia poesía. En 1953 conocí a Foix, Carles Riba, Clementina Arderiu, su esposa, Marià Manent, Tomàs Garcés, Joan Teixidor, Joan Perucho y algún otro en el Congreso Internacional de Poesía de Salamanca, concretamente en la plaza Mayor de esta ciudad. Yo me había colado en el Congreso, porque mi primer libro acababa de salir o estaba a punto de hacerlo, pero Rafael Santos Torroella con quien trabajaba en la editorial Éxito y era el principal organizador, me dijo que fuera, que me pagara el viaje y durmiera en una pensión, pero que podría desayunar, comer, cenar y asistir a todos los actos. Y así ocurrió. Yo iba a cumplir, o estaba a punto de hacerlo, veintitrés años, y aquello significó mucho para mí.

–No faltan poetas de tu arco cronológico que sienten o han sentido cierta marginación generacional, debido a la construcción de un cuadro canónico en el que algunos, entre ellos tú, aparecíais fuera del marco o situados como meros comparsas sin previo aviso. ¿Lo has sufrido como una herida –al igual que tu amigo Ángel Crespo, pongamos por caso–, o te ha preocupado más bien poco la operación mediática, pública, de cierta poética hegemónica?

–Veía que se hablaba de una generación en la que estaban unos poetas concretos: algunos a quienes admiraba y admiro mucho, otros que no me interesaban o, incluso, ni siquiera me parecían verdaderos poetas. No me hacía sufrir, aunque –es humano, demasiado humano– en algunos momentos, habré sentido alguna que otra punzada, porque me sentía fuera del mundo de la poesía. Pero en los años cincuenta estuve muy metido en el mundo del teatro, y a partir de los primeros sesenta en el del arte, y todo ello, al mismo tiempo que me apartaba del ambiente de la poesía, me hacía olvidar esos problemas. Por otra parte compruebas que, en el pasado, siempre ha habido grupos de presión e intereses creados. Todo esto resulta natural. No sabría, no puedo saber, por más que puedas hacerte ilusiones, cuál es el verdadero valor de mi poesía. Cada uno de nosotros, a un nivel profundo, en el que se escribe la poesía, está completamente solo y esas comparaciones no tienen verdadero sentido.

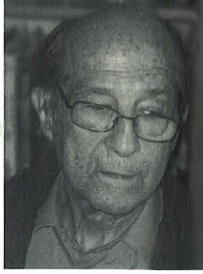
–Algunos de los rasgos que han caracterizado el discurso poético de la llamada "poesía de los cincuenta" según dicha construcción hegemónica (narratividad, coloquialismo, realismo de tono menor, ironía, etc.) tienen poco que ver con poetas como tú o como el Valente posterior a los setenta, Ángel Crespo, Antonio Gamoneda… En tu poesía hay una tendencia a la intensión *del discurso, al relieve simbólico del discurso y su consecuente despliegue de sugerencias, mucho más que a la* extensión *narrativa de la realidad, al discurso explícitamente social o moral. ¿A qué lo atribuyes? ¿Eres consciente de todo ello?*

–En el grupo hasta ahora canónico, como he dicho, hay varios poetas a quienes admiro, incluso mucho. De algunos de ellos y de otros me siento especialmente afín. La poesía es diversa, y el ser humano mismo puede ser muy distinto. No creo que deba incluirse, por supuesto, sólo a poetas de una única línea. Algunos otros, además de los citados, no se ajustan a los rasgos que, supuestamente, han marcado al grupo del cincuenta. En cuanto al realismo, por ejemplo, depende del grado y medida en que pese. Creo que mi poesía no es propiamente realista, ni narrativa, ni coloquial. Lo ha sido en cierto momento del pasado, pero la alternaba con otra línea que no lo era. Mi poesía no había madurado, probablemente porque yo mismo, no había madurado interiormente.

No creo en la ironía en la lírica. Sí, en el humor. A veces puede haberse confundido mi humor con ironía. En mi opinión, la ironía crea una distancia entre el poeta y el objeto de su poesía, que impide la fusión, la unión que ha de producirse entre todos los factores en juego. Creo que, en esos posibles rasgos que decís ver en mi poesía –tendencia a la *intensión* y relieve simbólico del discurso y su consecuente despliegue de sugerencias-, han influido básicamente dos cosas: una inclinación natural a lo despojado y esencial –el deporte que escogí fue el atletismo, mi alimentación trata de ser natural, me gusta muchísimo la naturaleza– y están la influencia del yoga y mi interés por el budismo zen y el taoísmo, todo lo cual participa de ese rasgo. Todo puede deberse, en parte, a algún tipo de obsesión. De un modo u otro, mi poesía responde a una actitud personal y determinada manera de ver el mundo.

–En "Sobre lo que no es poesía" (1989) dijiste que "la poesía empieza donde la comunicación y la información acaban: donde todo acaba", a la búsqueda de una realidad inefable que está en la base de toda indagación poética. También hablas ahí de que "la poesía no es experiencia" si ésta no se transforma en nosotros, ni "tampoco es imaginación" cuando ésta lo oculta todo y se convierte en centro absoluto sin contacto con la realidad que la circunda. Ni es sólo música, ni es sólo ritmo... Vienes a decir que todos estos espacios no son sino umbrales del espacio esencial de la poesía, pero no son el espacio en sí. Según tu premisa, el espacio en sí sería "un vacío. No un enigma que hay que descifrar".

–La poesía culmina con el descubrimiento del vacío que hay en el fondo de todo, incluido, por lo tanto, el poema. Hay que ir quitando capas de nuestro conocimiento de lo real, siempre erróneo. En ese fondo que podemos llamar vacío, lo que queda de la experiencia es un aroma o una música inaudible. La poesía no es experiencia, sino que el origen de la poesía tiene que ver con las cenizas, el aroma,



el armónico rumor que queda cuando la experiencia ha sido olvidada. Rilke lo expresa muy bien en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

La poesía viene envuelta en música, revelada en música, pero no podemos decir que *sea* música. Ni es, entre todas las otras cosas en juego, palabras. Sino que está en los resquicios entre las palabras, en los silencios, el silencio, en el vacío último. Es tan difícil hablar de lo que es inefable... Es decir, se puede hablar de aquello que la envuelve, de todo lo relacionado con cómo se manifiesta. Sí, todas las cosas relacionadas externamente con la poesía constituyen un umbral, pero no son el espacio en sí. Por supuesto, creo que ese vacío último no es un enigma a descifrar. No hay enigma alguno.

–Es decir, ¿entiendes, pues, que no hay respuesta en la poesía, sino indagación, búsqueda, enigma latente... sin posibilidad de final? ¿Sigues por la misma senda o reformularías algo?

–La poesía no constituye una respuesta, ni seguramente una pregunta, sino un signo de admiración. La poesía nace del asombro y de la extrañeza. Pero, acaso, extrañeza no es palabra adecuada, porque supondría comparar con otra cosa, ya conocida, y en el momento de escribir la poesía, y de leerla, el poema no puede compararse con nada, porque nada hay entonces aparte de él (si la extrañeza no está en el origen de la poesía, el principio de cierto poema mío se basa en un error). Y no hay indagación o búsqueda: sólo, tal como lo veo, una atención despierta por parte del poeta, una apertura y una aventura que se abre, en la que no eres protagonista. No hay protagonista, sólo identidad de todo con todo. Y ya no hay principio ni final: igual que el tiempo desaparece en un presente único, el espacio desaparece. Nos hallamos en un *topos* desconocido. Kafka escribió: "Yo estoy en alguna otra parte".

–La desnudez retórica, el ascetismo expresivo de muchos de tus poemas parece estar en sintonía con los planteamientos de la poética del silencio. ¿Hasta qué punto lo consideras así?, ¿qué te aleja de la poética del silencio y qué te acerca a ella? ¿Cabe distinguir la práctica esencialista del minimalismo?

– No sé qué relación puedo tener con la poética del silencio, pero lo que sí puedo decir es que mis poemas de este tipo los empiezo a escribir en 1970, y con lo que guardaban relación era con mi interés por el budismo zen y el taoísmo y con la necesidad que siempre he sentido de desnudez. Por la razón que he expuesto de

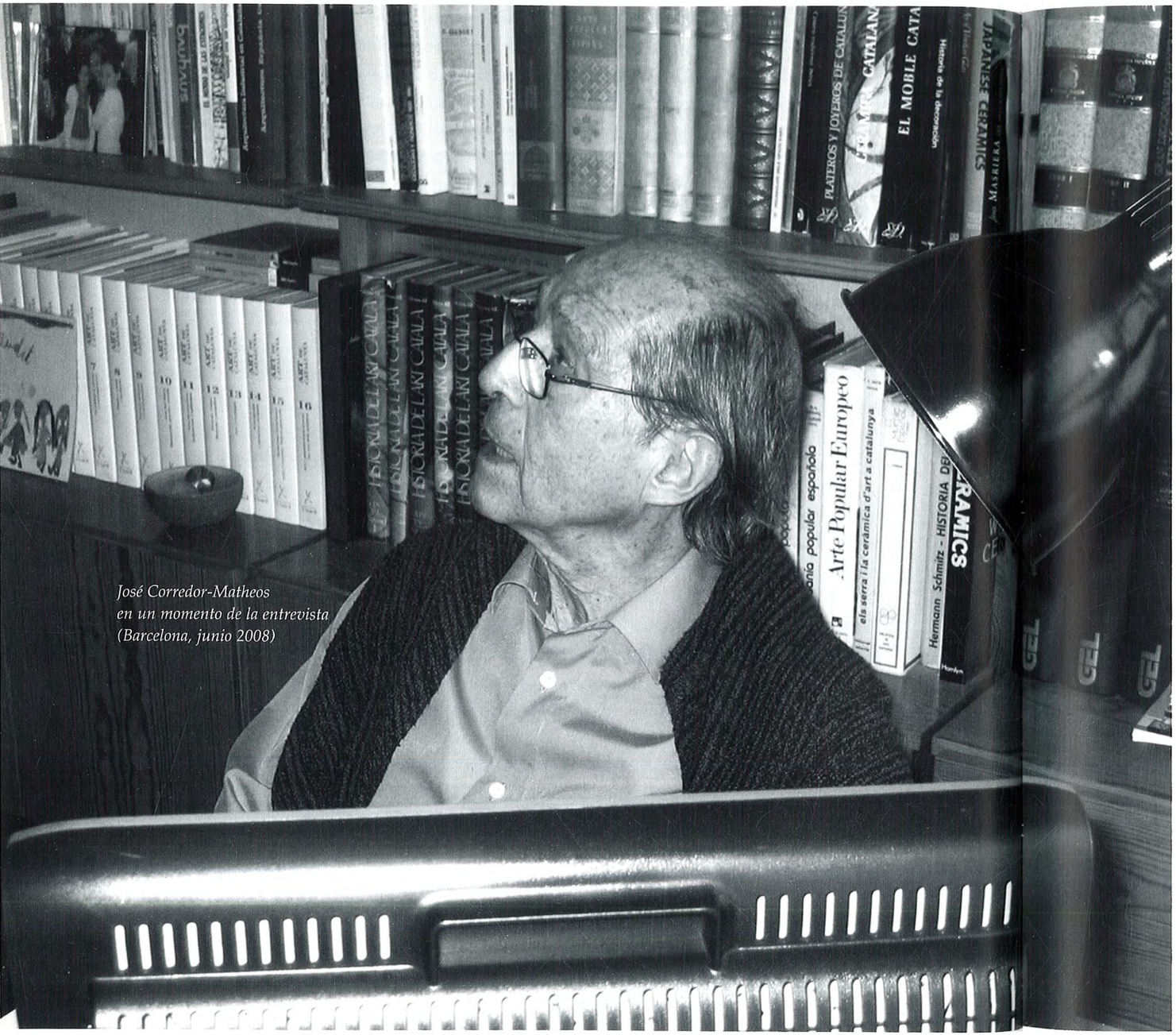
que no creo que la poesía se pueda predeterminar, en mi opinión, la poética del silencio se materializará cuando no nazca por pretensión de hacerla, sino respondiendo a una necesidad y siguiendo un impulso interior.

En cuanto al minimalismo pienso de manera parecida. Empezó en arquitectura, diseño y escultura, y luego se ha extendido a la poesía y algún otro campo. Con el afán de minimizar se ha llegado a cosas que no *son*. Algunos quieren beber agua destilada, que no es potable. Se hacen a veces, no cosas, sino esquemas de esas cosas. Minimalismo es hacer aquello de que se trate con el mínimo de material y de forma, forzando la naturalidad y la estricta funcionalidad. El esencialismo no lo entiendo como una corriente, porque no puede ser pretendido, ni programado. Pero como concepto creo que ha de ser, insisto, resultado de un impulso interior realmente sentido. Es una renunciación que nada tiene que ver con la verdadera pobreza a la que se refiere magistralmente Meister Eckhart.

–En otros poetas (pensemos en Valente), el peso de la mística española, tanto la ortodoxa de San Juan de la Cruz como la heterodoxa de Miguel de Molinos, resulta determinante; también el budismo, aunque mucho menos que en tu caso. Esta vertiente espiritualista de tu obra no parece obedecer a una elección literaria, sino de raíz ideológica, como resultante de una forma de entender la vida, el mundo y el papel de la poesía. ¿En qué medida te sientes continuador de tan amplia línea mística española y en qué grado te consideras deudor de la tradición espiritual extremoriental? En tu interior, ¿entran alguna vez en contradicción?

–Por supuesto, no se trata de una elección literaria. Creo que en la poesía no es posible la elección. Elige algo dentro de ti. Y la elección del budismo zen y el taoísmo guarda íntima, necesaria relación con mi atracción personal por estos métodos –métodos, más que doctrinas–. Pero en realidad me interesan todos los métodos que pueden llevarte, si eres fiel y constante, por el camino de la realización espiritual. Del cristianismo me interesan muchísimo también, claro, por el método y por sus frutos, San Juan de la Cruz, Eckhart, Angelo Silesio y otros. Y hay pasajes del *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna que me saben a zen. Sentí hace tiempo una gran inclinación por Miguel de Molinos, pero, de pronto, creí ver que le falta amor. Me parece duro, inflexible. ¿Cómo puede ser verdad todo eso que dice sentir si no siente amor? Su castellano me sigue gustando mucho, pero ya no me atrae. Quizá me equivoco. Me gustaría que fuese así.

La mística española o la renana, claro está, tienen una altura máxima y me interesan, me alimentan, tanto como el budismo zen, que, por cierto, no es exactamente una mística. Puedo sentirme igualmente cerca de Ibn Arabi y los extremo-



José Corredor-Matheos en un momento de la entrevista (Barcelona, junio 2008)

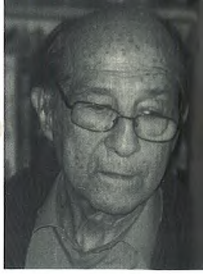
rientales, y estos últimos lo dan todo con mayor sencillez y despojado de toda retórica, sin dogmas, además. Por lo tanto me considero deudor de una tradición que es única y de la cual son ramas esas diversas versiones a las que os referíais y a las que me he referido (recordemos el símbolo de la rueda y de cómo los radios acaban encontrándose en el centro).

–A propósito de lo que dices del budismo zen, tan importante en tu obra: en tus poemas parece emanar de una forma de conocimiento interior, tan profunda como arraigada al mundo. En pura palabra filosófica y religiosa, tu mirada es una forma de religación con el entorno y, al mismo tiempo, una forma también de desprendimiento. ¿Cuándo, cómo y por qué en tu vida, en tu poesía, esa religación budista?

–De las doctrinas orientales me llegó primero el hinduismo, a través del *Bhagavad-Gita*, que cayó en mis manos hacia 1955. Muy seguidamente empecé a interesarme por el yoga y, ya a comienzos de los sesenta llegué al budismo y después al taoísmo. Siempre, desde el principio, ante todo como acción personal, que acabaría influyendo en mi poesía, ya en 1970. Lecturas, meditaciones, algunos cursos de budismo tibetano –que por sus prácticas y sus métodos me resulta un tanto alejado de nosotros, los occidentales–, conversaciones, intercambio de conocimientos con amigos, todo eso me ha permitido adentrarme. Aunque no haya avanzado prácticamente nada.

–Lo efímero y la trascendencia, el no-saber y el conocimiento inacabable, el asombro ante la insignificancia aparente y la dimensión metafísica de lo contemplado se unen y constituyen una honda lección moral, ideológica y estética. ¿Hasta dónde alcanza tu proceso de identificación con el mundo?, ¿hay una suerte de panteísmo real o deseado?

–Creo que, como han hecho notar algunos poetas, en el momento de la creación eres uno con lo real. Te fundes con todo. No se trata de panteísmo. Panteísmo es creer que todo es Dios, pero lo que dicen muchas religiones, sobre todo las que podríamos llamar más elaboradas o evolucionadas –qué difícil es usar las palabras adecuadas– no se refiere a que todo sea Dios, sino que todo es manifestación suya, y podemos entender que es, como nosotros mismos, manifestación del único Ser. Sí, la naturaleza,



como lo real primigenio, pero también toda la realidad en su conjunto, y fundirme con ella, quizá más que en ella, y no separar lo real de lo imaginario, lo superficial de lo profundo, lo físico de lo metafísico, lo sagrado de lo profano.

Cuando se habla de Dios me gustaría aclarar, cosa muy difícil, de qué se está hablando. Además de que no creo que se puede hablar de lo que no se puede aprehender conceptualmente, a no ser que sea poéticamente. Me gusta mucho una frase del místico alemán Ángelo Silesio que escribió que: "Hay que llegar hasta ese desierto que está más allá de Dios". Dios, en la medida de que se suele hablar, es todavía un concepto. Hay que llegar hasta donde no se puede concebir nada ni, por lo tanto, pasarlo por el lenguaje. ¿Cómo se puede dar nombre a lo que es inconcebible e inefable? En el budismo y el taoísmo no se habla de Dios. Pero ¿hay diferencia, en lo esencial? Vivimos en la caverna platónica, lo sabemos, y ¿de qué sirve hablar, y hasta nombrar, lo que no podemos ni imaginar? Tratemos de acercarnos, o intuir, a esos niveles como podamos, apurando nuestras potencias y posibilidades, pero no pongamos nombres y no nos matemos por cuestiones de lenguaje.

–En el prólogo a la antología Deja volar la pluma en el paisaje *escribes: "De lo que se trata es de alcanzar el vacío. Aquel al que llegan los místicos y que nos transmiten sus experiencias, en ocasiones de manera transparente, con la conciencia de la imposibilidad de transmitir algo que es inefable, aunque acaso en el verdadero intento se halla su consecución. El poeta se ha asomado al abismo y ha entrevisto: no necesitas ver. Y en los casos más altos ha 'dado a la caza alcance'". ¿Cómo se hace compatible ese vacío con la fusión con elementos naturales como el pájaro o el árbol?, ¿no hay plenitud en la identificación con ellos, en disolverse en ellos?*

–Es lo mismo. Creo que se trata de ver el vacío en los seres y las cosas, y descubrir que ese vacío es único, y que es el vacío del Ser. El pájaro o el árbol participan de Él, y su vacío es el del Ser. Y lo que creo es que se puede hablar del pájaro y del árbol sintiendo su vacío sin dejar de ver el pájaro y el árbol, y sentir que su vacío es el mío. Y, esto, hacerme feliz. Identificarnos con ellos, disolvernos con ellos, es desaparecer y descubrir que somos lo mismo, el mismo vacío, el mismo Ser. Juan Ramón, Emily Dickinson, Hopkins, Eliot, Williams Carlos Williams y muchos otros lo han visto, lo ven.

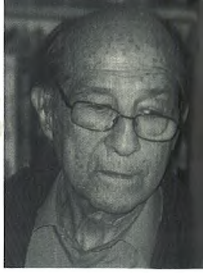
–"Confía en ti mismo, para que se levante el viento" es un verso de Jardín de arena *que nos lleva a preguntarte hasta qué punto el don de la ignorancia te ha llevado a confundirte, a unirte con la naturaleza.*

– Quiero hacerme la ilusión de que, en algunos momentos y en algunos versos, he sentido esa fusión, esa comunión. Para eso, si es que lo he conseguido, me he vuelto totalmente ignorante. Con la naturaleza me parece más fácil, por decirlo así, que con ámbitos, situaciones y objetos realizados por el hombre. El ser humano tiene una capacidad de transformar las cosas que no tienen los animales: para bien y para mal. De elevarse y trascenderse o de hundirse. Un hundirse que no equivale a ir para atrás animalizándose –ojalá lo consiguiéramos en algún sentido: Ibn Arabi recomendaba que buceáramos, que ahondáramos en nuestra animalidad–, sino hundiéndose en el caos.

El ser humano es capaz de lo mejor y de lo peor, y dejarse arrastrar por lo peor, por lo negativo, es tan fácil... Esto está de moda, y lo ves en todo, porque estamos al final de un mundo, de una civilización. Toynbee lo supo ver con claridad. Hasta hace poco decía que era moderadamente apocalíptico, porque el humor o la ironía me salvaban de acusaciones de derrotismo, pero ahora me voy a quitar el "moderadamente", porque el clamor está creciendo. Por otra parte soy optimista, y creo que para que la cosa se arregle, para que el mundo se regenere –para decirlo un poco enfáticamente–, tiene que llegarse a la catarsis. Estamos cerca, para entendernos. Aunque quizá no es cosa de días.

–Hay una instancia solidaria en términos sociales, morales y políticos que desaparece en Carta a Li-Po. *¿Fuiste consciente de tal cambio o de tal desaparición?*

–Los momentos en que escribí poemas, digamos, solidarios, eran especialmente críticos. Por otra parte no creo que me haya apartado de tratar de hurgar en la condición humana, pero no puedo evitar hacerlo sin perder la visión desde otro ángulo u otro plano. De ello fui consciente, soy consciente, pero no se debe a un acto de la voluntad, deliberado, porque creo que la poesía no reproduce ese modo, sino siguiendo un impulso que viene de más adentro, desde donde lo real se ve de otro modo, quisiera creer que más profundamente, y que lo llegara a conseguir. Creo que se tiene que escribir con absoluta libertad –es decir, con la libertad posible–, y no me cierro a que, en momentos que fueran social o políticamente críticos, escribiera de nuevo poemas en este sentido. Lo que consideraba absurdo hace décadas era que no se pudiera hacer otra cosa, que no se pudiera "hablar de árboles". En aquella época, como ya he dicho, junto a aquellos poemas hice otros con aire místico –por cierto que alguno se ha interpretado como poema amoroso a lo profano–.



–Si nos ceñimos a la etapa que Carta a Li-Po *abre junto con* Y tu poema empieza, *la naturaleza se convierte en espejo del yo, en un dédalo de sensaciones y percepciones que abrazan ser y existir, mirada y visión interior, vida y poesía. El don de la ignorancia parece florecer en estos parajes. ¿Qué luces y qué sombras encuentras?, ¿qué conocimiento regala este don de la ignorancia?*

–Como estas sensaciones son tan difíciles de expresar, lo mismo podemos decir, a mi juicio, que la naturaleza se convierte en un espejo del yo, o al revés. Y sí, claro, las sensaciones lo abrazan todo. La ignorancia es necesaria, porque si no creas un vacío dentro de ti el poema no puede surgir. Lo que está lleno no se puede llenar. María Zambrano se ha referido a ello. Me temo que hablar de ignorancia y haberlo puesto como título de un libro mío puede parecer pretencioso. No creo que sea así. Ignorante lo soy en más de un sentido. En poesía me parece que es necesaria la humildad. No sabes nada, sencillamente no eres, estás tan abierto que desapareces. Entonces pueden salir los primeros versos de un poema.

Así como en la vida diaria, las luces y las sombras parecen en general nítidas, porque nos hemos montado la visión de la realidad para aclararnos un poco, la verdad es que vamos a ciegas, que creemos pisar un suelo que no existe, que nosotros mismos no somos más que una madeja de sensaciones. Y que ni siquiera se trata de una sola madeja, un solo yo, sino muchos ("Jo sóc molts", escribió J. V. Foix, y han insistido mucho los budistas). En el momento de escribir el poema, el poeta desaparece. No se trata, por lo tanto, de que se haga un vacío dentro de ti, sino que no hay un *tú*, y eso es lo que se llena con una presencia que es un vacío, una nada. La ignorancia, por lo tanto, es necesaria, porque supone olvidarlo todo, como si nunca hubieras sabido algo. Me estoy refiriendo, naturalmente, a la verdadera poesía, la más profunda, que el poeta no podrá saber, o no saber del todo, si ha llegado a alcanzarla o no.

–Piensas, por tanto, que debe existir un sustrato ideológico intenso, una creencia del mundo como visión, una interpretación de la realidad más atenta al instante que a la elegía. ¿Qué papel tiene el tiempo?, ¿se esconde tras esa ignorancia una cierta crítica a nuestro modo de vivir?

–Un sustrato ideológico, exactamente, no creo. Como persona civil, como ciudadano, como el yo que circula por la vida diaria, es lógico que tenga muchas ideas y que, con ellas, haya creado un sistema para consumo propio. Pero en el momento de escribir el poema no he de tener ideas ni nada, y menos una ideología. Ya en la

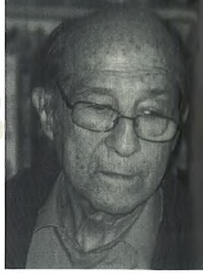
vida diaria empiezo a creer que las ideas que puedas tener de las cosas más diversas sólo tienen un valor funcional, práctico. Vivo como si creyera.

El teorema de Gödel, según el cual, para considerar las cuestiones que te plantea un sistema tiene que verlas desde fuera del sistema, confirma todo esto. Wittgenstein escribió también en el *Tractatus* que "El sentido del mundo debe estar fuera del mundo". El tiempo desaparece. En la poesía, que ahonda en el vacío, el tiempo solo puede ser un presente que es un no-tiempo. Esta sensación, que tienen todos los poetas, como han dejado escrito muchos, se tiene a menudo en la vida diaria, en momentos de especial intensidad. En el amor, en las cenas con amigos –las comidas están resultando demasiado funcionales, y la noche tiene mayor apertura que el día–, en momentos de una felicidad muy intensa o de momentos críticos en que todo se condensa en un agujero negro o muy brillante.

En cuanto a la segunda parte de vuestra pregunta, crítica no creo que deba surgir en el momento de escribir, porque impediría la concentración de atención y la entrega total a la aventura del presente que es la poesía. Por esta razón creo que la ironía no juega generalmente un papel, en la mejor poesía. Sí en el epigrama, por supuesto, que es un subgénero menor. Criticar supone distanciarse, y en la poesía la identificación ha de ser total. La crítica de nuestro vivir social y diario puede apreciarse implícitamente después, cuando consideres el poema con una perspectiva del vivir diario. El arte en general ofrece una opción de vivir distinta, de un carácter diferente y en un plano de realidad distinto. Pero desde dentro de la poesía lírica, en mi opinión, no debe criticarse intencionadamente el mundo diario. Cierta crítica puede apreciarse después, por confrontación entre lo que dice y lo que ves en la realidad diaria. El hecho de que la poesía dé una visión del mundo distinta de aquella que consideramos real, hecha desde otro plano de realidad, da como resultado una opción que, naturalmente, se opone a la diaria. Lo que ocurre es que no existe voluntad de crítica. Expresas tu visión, y esta visión se enfrenta a la otra, a otras visiones posibles.

–En esta última parte de tu obra poética, se observa como el poema acoge estallidos súbitos, marcas de lo efímero o del instante que funcionan como auténticos micropoemas pese a su vinculación con el resto de los versos. ¿Eres consciente de ello?

–Soy consciente de algo que supongo que es a lo que os referís. Creo que son momentos en que el poema alcanza su objetivo. Un objetivo que no has marcado, ni imaginado, sino que se crea en el curso del poema mismo. Quizá sí podría considerarse como micropoemas dentro del poema, y la verdad es que lo he observado en poemas de otros poetas.



–¿Se puede hablar, de acuerdo con esa inclinación por el fragmento poético, de la lección de Matsuo Basho y el haiku, de los poetas del budismo zen o de los chinos de la dinastía Tang?

–No sé, creo que no exactamente. La poesía se concentra a veces en unas pocas palabras, y en mi caso habrá, sin duda, frutos de mi interés por la poesía extremo-oriental. Quizá me equivoco, pero creo que no se trate de fragmentos. Sí puede dar la impresión, por diversas razones. Lo fragmentario es lo propio de la visión del ser humano, algo que se ha acentuado extraordinariamente en nuestra época. Pero ese fragmento puede contener la totalidad. Es el grano de arena, que puedes ver como el cosmos y que, en verdad, lo encierra. Los hombres no somos capaces de soportar mucha verdad, como nos recuerda Eliot, y por eso sólo podemos acceder en vislumbres de la totalidad a través de fragmentos. Que no son en verdad fragmentos, sino chispazos, que lo encierran todo.

–La correlación entre poesía, religión (o mejor, instancia moral) y filosofía parece una divisa mayor de conocimiento, ¿no crees?

– Sí, creo que la poesía y lo que hay en el fondo de la religión y de la filosofía –es decir, el amor o la inclinación a acceder a la sabiduría– son una misma cosa, como quedaba explícito hasta los presocráticos y en otras civilizaciones. No puedo, por ejemplo, separar la estética de la ética, ni la poesía del interés por la sabiduría. Fundir todo eso, hacer verdadera poesía, en ese nivel, es muy difícil, y el poeta mismo no puede saber a ciencia cierta cuando lo consigue ni si lo consigue. Ansía conseguirlo. Pero creo que es mejor no hacerlo. De todos modos tenemos sed de conocimiento, pero es de algo que está tan alto que ni siquiera sabemos lo que es. El verdadero conocimiento sólo puede ser eso, algo que movilizará todas nuestras potencias. El ser humano apunta a algo que está más allá de él mismo. Por eso cuando se dice de algo que es "muy humano", valorándolo mucho, como si fuera lo máximo, creo que se parte de un error, que comienza con el humanismo renacentista. La maldad y la estupidez –donde tiene sus raíces la maldad, todo lo más negativo– son humanas, demasiado humanas. Y no es eso lo que, en lo más profundo, nos mueve.

–En tu poesía, parece que el amor desborda la mera relación interpersonal y la visión antropocéntrica para proyectarse hacia una dimensión cosmogónica y panteísta, que abraza todo el entorno, los seres animados y los seres inanimados. ¿Tiene todo ello alguna relación con la filosofía presocrática o con el animismo?

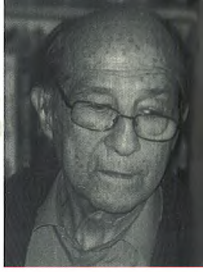
–Posiblemente sea así. También puede ser porque, en poesía, el amor en concreto cobra importancia cuando empieza o se halla en peligro. Se canta lo que se pierde, como decía Machado, que de eso sabía mucho. El amor es lo que mueve el mundo, el cosmos, y al individuo. Y nace de la división. Platón se refiere a ello. En un tiempo mítico, Todo era Uno, y, en el fondo, sigue siéndolo, pero lo difícil es apreciarlo. Las cosas que están separadas tienden a unirse. Claro que, en los tiempos de crisis de civilización en que nos hallamos, todo se divide y subdivide cada vez más. Pero estoy convencido de que estas dos fuerzas contrapuestas, unión-desunión, son parte del Juego. A la entropía cósmica se contrapone una fuerza que multiplica la complejidad. El amor es la esencia, el fundamento de ese Juego. No hay cosas distintas. Lo que las hace parecer distintas es la división, y esta división es fruto de una percepción errónea. Y creo que la poesía, en su nivel más alto, ha de reflejar esta realidad, esa que a los hombres nos cuesta tanto soportar.

Los presocráticos, para terminar de contestar vuestra pregunta, constituyen una etapa final, porque a ellos les sucede ya la modernidad, entendida en un sentido quizá excesivamente amplia. Antes de los presocráticos está la sabiduría antigua, con una visión más global y profunda de la realidad, en que todo estaba vivo, y todo era, en el fondo, un mismo Ser, creencia que se ha conservado más tiempo en Oriente –ahora, todo se tambalea– y, de manera más fragmentaria en las sociedades mal llamadas primitivas de otros continentes.

–Nos preguntamos cuál es tu taller personal de escritura poética, si está siempre instalado en un espacio conocido, en el mismo lugar, o si tienes algún método creacional al que te sientas unido. ¿Cómo creas un poema?, ¿cuáles son los "tempos" del proceso?

–Escribo cuando me viene eso que no sabría definir -deseos, necesidad, gusto- por hacerlo. Puede ser en cualquier sitio: paseando, muy a menudo, en mi estudio o en mi casa, en el tren o en un avión. Una vez empecé un poema en el despacho del gestor adonde habíamos ido mi mujer y yo a hacer la declaración de Hacienda. Lo he contado algunas veces. El gestor se puso a hablar por teléfono, Feli a mirar aquellos papeles, y por el balcón veía unas ramas con hojas de un verde fresco y luminoso. ¿Qué iba a hacer?

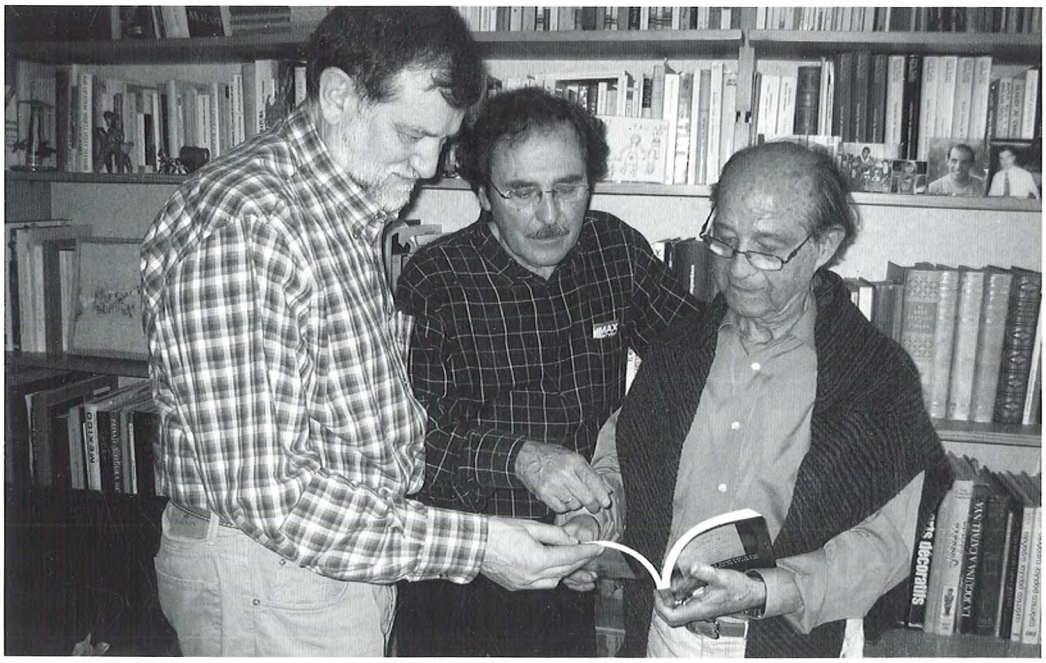
Por lo tanto no tengo taller. Después de los primeros versos, que pueden ser el núcleo o el poema prácticamente completo, viene el trabajo, laborioso, estoy por decir que duro, que, al mismo tiempo, es gozoso, de continuar el poema, trabajándolo. Para ello creo necesario recuperar el hilo y la conciencia, el estado anímico de la concepción inicial. No es un trabajo en frío, salvo si se trata de mera



corrección formal, aunque un estado y otro pueden entremezclarse. Y este trabajo del desarrollo, supresiones y posibles añadidos, lo hago en ordenador. He de tener cuidado, claro, y si borro mucho he de ir haciendo impresiones del proceso, por si luego me arrepiento de haber eliminado ciertas cosas.

–¿Y cómo entiendes las formas o patrones poéticos? Es evidente que el haiku, el soneto o el endecasílabo (a veces con una pausa interversal que lo separa en un heptasílabo y un tetrasílabo) son algo más que soportes formales. Suponemos que, por un lado, responden a la asunción de una doble tradición poética, pero, por otro, ¿remiten a exigencias expresivas inseparables de los contenidos?

–Me siento formar parte, por supuesto, de la tradición occidental. Pero me interesa aclarar, o volver a aclarar, que dentro de la poesía occidental, concretamente española y occidental en general, está todo lo esencial y más importante que podemos ver tanto en las poesías orientales como en las de todas las culturas. El ser humano es el mismo siempre, no ha habido mutación biológica alguna. La poesía es la misma siempre, porque el ser humano es el mismo también. Lo que varían son las capas más externas. Por esto son capaces de emocionarnos los poemas más



José Corredor-Matheos con sus entrevistadores (Barcelona, junio 2008)

antiguos de las civilizaciones más diversas. En estas capas más externas quedan los condicionamientos del tiempo en que han sido escritos los poemas, junto a los rasgos propios de cada época.

La poesía se escribe desde fuera del tiempo y del espacio en que vive el poeta. En el poema se podrán apreciar rasgos del tiempo y el espacio en que se ha escrito, pero lo que nos emociona realmente es ese núcleo profundo, que pertenece al *homo perennis*, mientras sea lo que ahora realmente es. Y el lector u oyente de poesía la lee o escucha de verdad cuando abre ese espacio profundo.

Hace tiempo –creo que desde mi libro *Carta a Li-Po*– escribo sobre todo con versos de siete y cuatro sílabas, y a veces de cinco. No sé exactamente el porqué. Supongo que, al hacer versos cortos y necesitar que expresen adecuadamente sensaciones desnudas, eran las medidas que me iban mejor. No fue deliberado. Esto está dentro de la tradición española y guarda relación con la poesía popular, anónima, que me gusta muchísimo. Sí, efectivamente, remiten a exigencias expresivas inseparables de los contenidos.

El haiku es otra cosa. Lo practiqué a fines de los ochenta y parte de los noventa. A veces puedes hacerlo como un reto, pero la verdad es que a veces me ha salido sin pretenderlo ni saberlo. En *El don de la ignorancia* hay uno. Una vez me preguntaron si había vuelto a hacer haikus y contesté que no, y que en ese libro no había ninguno. Y me hicieron ver que sí había uno, pero que no cumplía todas las reglas. Porque cuando he hecho haikus me gustaba hacer haikus, siguiendo las reglas tradicionales, lo mismo que cuando hago un soneto. Algo que se llame haiku y no guarde relación con él puede ser un *haika* o *haike*, como diría Unamuno, que comentó que, si sus novelas no eran novelas, bueno, que serían *nivolas*.

–Final y coda, Pepe: con permiso de Hölderlin, ¿para qué sirven los poetas en tiempos de penuria?

–La situación en este mundo globalizado y en crisis, que parece agravarse cada hora que pasa, nos puede llevar a preguntarnos qué valor y sentido puede tener en estos momentos la poesía. En mi opinión, todas las noticias que nos llegan estos días a través de los medios de comunicación, tan alarmantes, afectan a las capas más externas de nuestra identidad como seres humanos conscientes, a aquellas que conciernen a la historia. Lo urgente ahora, en ese plano, es cuestionar los planteamientos sociales, económicos y culturales que nos han traído a la presente situación. Y seguir, rectificando o abandonando el camino seguido hasta ahora. La poesía, nuestra vida interior, la percepción de que hay otros niveles de conciencia y de una plena realización siguen abiertos, y la actual situación ha de incitarnos, en mi opinión, a tratar de ver con claridad y actuar de manera consecuente.