

Confirmar una certeza que lo seguirá siendo: es difícil escribir en cualquier idioma, en todo lugar geográfico o en las varias posiciones que hay. La dificultad es la misma, sea con un lápiz, un dedo en la arena, una laptop, o una Bic azul. Un sentimiento romántico aun sin caducar sugiere que la escritura poética podría encontrar espacios de realidad más propicios que otros. Allí las musas se sentirían mejor (como felices, hasta completas), o bien vendrían con menos dificultades: sin necesidad de llamarlas ni tener que decirles que vengan. En ese contexto ideal aparecerían elementos privilegiadores: la casa natal, el olor de algunos árboles, los ecos de la infancia reflejados en el color del cielo, vecinos mejores, la humedad de ciertas lluvias selectas que llegan siempre igual, sonidos en las calles sólo semejantes a lo que una vez fueron, algunos vientos en su nitidez o polvareda, etcétera, y demasiado más no siempre necesario. Ascesis y onomástica: se trata de nombrar todo de nuevo.

De alguna forma, la aparición de palabras en su mejor orden —cuando la poesía se siente lo más parecido a sí misma— podría quedar favorecida por una realidad virtualizable (en tanto espuria mezcla de virtual y virtuosa), que siempre estaría esperando agazapada, incluso antes de

haberlo estado. La poesía existe primero como promesa de sí misma. De lo que uno puede ser cuando ya no está en sí mismo. Quizás para muchos esto sea absolutamente cierto y la excusa de los elementos propiciatorios tenga valor real aplicable a la vida literaria. Allá ellos. Gabriel García Márquez acotó intentando aportar precisión al enigma: “El lugar donde se escribe es uno de los misterios insolubles de la creación literaria”. Alguien, en otro tiempo y en distinto lugar de cuyo nombre podría acordarme, me dijo que en su “nuevo” país (el posterior, pues el primero le vino de nacimiento) le resultaba imposible escribir porque los aromas y los sabores eran diferentes. ¿Será posible?

En mi caso, el contexto, tanto geográfico, sentimental, como culinario, resulta neutral. La página en blanco (diana del solitario) es la sola región por habitar. Única causa de crisis. Cláusula y efecto. En su tentativo espacio, es lo primero que se ve: el quieto



itinerario de una quimera en desuso donde resaltan sentimientos con revelado instantáneo, imágenes que se saltan el cuarto oscuro, polaroides y kodachromes que amplían el escenario emocional retratado por el lenguaje. Mar de circunstancias, océano del ser a su antojo; blanco que es el único blanco. Es el vacío espléndido el que fomenta tan grande riesgo y no todo aquello que está fuera de él, sean los tactos, los perfumes planetarios, o lo que tenga para decir con sus resultados el paisaje. Eso poco importa, y cada vez menos. Es la página, exenta de propiciamientos, ella, la orilla invisible, salvadora, a la cual llegar y construir un refugio donde quedarse. Hogar exclusivo, casa del tono y del sonido. Uno escribe para escucharse. La poesía es un pensamiento que para hablar consigo mismo, canta.

Alejado de la catarsis de la confesión, del avatar con apariencia de hecho y reproche, entro al paleolítico futuro de la imaginación vestido con ropas de seda para lucir pasado mañana. Me veo en el espejo hacia delante, y el espejo a la vista es transparente. Allí, en el ahora adelantado como respuesta al pretérito (imperfecto) en fase de borramiento, surge un tiempo en condicional: el que proviene de la realidad que bien no sé si por casualidad o causalidad pasó a ser referente del que todavía soy, incluso como futuro incierto del mismo ser que antes fue otro (casi el mismo, pero a medias diferente). Se trata, no menos, de acertar con la posición de la mirada y de saber mirar lo que siempre emerge idéntico ¿Dirá la verdad el Eclesiastés cuando sentenció que no hay nada nuevo bajo el sol? Recurro a Alejandro Dumas para sintetizar una historia similar:

Tal como aquel hombre solitario que entra a una iglesia porque no tiene otro sitio a donde ir, entro en el lenguaje para orar y esperar que el milagro de sentirme más cerca mío cuando soy yo se cumpla. Y hasta ahora, con explicables excepciones, el milagro se ha cumplido. Escribo para reconocermé mejor que en el espejo. Para sentir que sigo siendo mi poeta favorito. Es la lisonja del cazador que ha disparado a lo alto porque sabe que las bestias andan a ras de tierra. Es el escopetazo sin causa, tiro por la culata, razón de cetrería lírica por cazar. La poesía, casa de una caza, sortilegio sin instrucciones de uso. Es la conciencia feliz de quien a destiempo celebra su equivocación favorita, su nado atemporal contra la corriente, oyendo, tal como me pasa casi a diario, la partitura de un río fulminante y marrón llamado Brazos, el cual nació traducido. En mi versión, Texas es un río largo, autopista líquida, que va a dar a la mar, aunque sea difícil amar la falta de maravilla. La realidad aprendió a vivir en la tercera orilla.

La pregunta, entonces, ¿para quién escribo?, queda al instante borrada por la otra, obstinada y seguramente sin resolución: ¿para qué escribo? La única respuesta sería sería: porque no puedo dejar de hacerlo. En esa tautología atravesada por un sortilegio sin narrar y por su herida de muchas cosas a la misma vez, soy víctima de una seducción. Narciso nada para no tener que mirarse. En la soledad de su natación, el regreso será siempre hacia un lugar con palabras: donde la visión es una y unánime. Después de todo, el lector es un imaginario parcial, una derivación que

YO NO DECIDÍ ESCRIBIR EN ESPAÑOL, PERO ESTE IDIOMA (O LA SOMBRA ANACARADA DEL ARCIPRESTE ENTRANDO POR LA VENTANA) ME HA SEGUIDO; COMO FUTURIDAD, ANACRONISMO Y VOLUNTAD DE AUTENTICIDAD.

“Mi imaginación enfrentada a la realidad se parece a un hombre que, visitando las ruinas de un monumento destruido, tiene que pasar por los escombros, seguir los pasadizos, agacharse en las poternas, para reconstruir más o menos el aspecto original del edificio en la época que estaba lleno de vida, cuando la alegría lo llenaba de cantos y risas o cuando el dolor era un eco para los sollozos”.

evita ser definida. Mejor no hacerlo. Escribir poesía, aquí en Texas como en Andorra y Marruecos, o en Birmania, por qué no también allí, es redondear la síntesis del ser; la irremediable caducidad que roza a pleno lo absoluto, para que éste vuelva a realizarse nuevo otra vez, nuevamente irreconocible.

Escribo, pues, como salida de emergencia metafísica o llegada a deshoras a una meta física. Cuando quiere,

el cuerpo es jinete del alma. Si viene, siempre estoy. Sigo su galope. Poco importa a esta altura quiénes puedan descifrar mis exagerados descubrimientos, o la ronda inmóvil de una soledad perturbada por alaridos silenciosos: qué importa si los lectores son únicamente tres o dos mil, o no es ninguno quien lee y ya no hay allí nadie para invitar al lenguaje. Cambiamos de propietarios, hasta de avatares que nos abandonan. La vida va en contra del mundo de percepciones que a contramano la atraviesan. Dice la canción: “sólo se trata de vivir”. Y en el lenguaje que se ha quedado a vivir en la diáspora, ¿cómo hacerlo para hacerlo, en la poesía, posible?

Una cuestión me ha hecho caso. Vivo aparte en este país que me ha dado residencia (en Estados Unidos me des-uno) y aquí escribo, como antes en otros lugares también lo hacía. Salgo a la calle, entro a un bar, al supermercado, pago impuestos, llamo a un número telefónico de siete dígitos, *wrong number*, responde una computadora, miro por la ventana cuando la lluvia dejó de ser lo único posible (hay mundo allá fuera), preparo camarones al ajillo, pasta con alcaparras, le pregunto a los sabores, oigo ruidos idénticos, respiro, me rasco la espalda, y tomo agua como toda la gente. A veces veo caer la nieve. Otras veces también.

Soy el mismo que escribe, quien apuesta a un acto anacrónico: escribir poesía y seguir haciéndolo cuando la palabra en los grandes mercados de la ideología sufre su peor crisis, desventurada metamorfosis. Agoniza para ser más bella. Pero —vaya triunfo— no sé hacer otra cosa. Las alternativas fracasaron: intenté cambiar la dieta, los horarios, correr diez millas diarias, casarme, dejar de caminar, tener hijos, cambiar de casa y de bicicleta, de mujer otra vez, de perfume francés, dormir la siesta, comer menos naranjas, y muchas otras cosas que también fueron más. Pero la poesía seguía regresando, incluso sin lectores, editores, y sin preguntar. Nunca hubo un innecesario para qué, ni menos un por qué. ¿Por qué? Hoy la isla es definitiva y ya no quiero dejar de ser mi casi feliz (a menudo) Robinson Crusoe. La isla a solas es además archipiélago: sur y este de un mundo que se mantiene distinto mientras no empiecen las definiciones.

Por lo tanto (y todo lo ya dicho que no es tanto), qué importa ahora poder responder o no a las preguntas que el profesor Stephen Hart (Universidad de Londres) me hizo mucho tiempo atrás: ¿Existe un futuro para la creación literaria en español en los Estados Unidos,

USA? Y: ¿hasta qué punto la manera de escribir de los hispanos está condicionada por las expectativas creadas, realismo mágico, pandillas, barrio, ruralismo de Nuevo México y Texas? No sé, dudo para no tener que saber y decirlo. Apenas me atrevería a decir que la amenaza multicultural y el maldito crisol acechan, por más que Robinson se niega a abandonar su isla castellana. Allí morirá antes que la muerte: que ella y que el idioma con sus diptongos, diéresis y susurros. Hay esperanza.

Yo no decidí escribir en español, pero este idioma (o la sombra anacarada del Arcipreste entrando por la ventana) me ha seguido; como futuridad, anacronismo y voluntad de autenticidad. Lo ha hecho por mí. Manera también de recuperar la infancia marginada, aunque no perdida, y liberar la lengua de su prisión utilitaria, de toda gratificación instantánea. Alejado como estoy del ámbito nativo del español (oyéndolo menos), puedo reconstruirlo, ayudar a devolverle su originaria privacidad. Eso quiero. Me animo. Agrego prosodias, lapsos de sintaxis. Cuánta altisonancia recíproca. No hay litotes, pero sí hipotiposis y, desgraciada o afortunadamente, mucha epímona ignara para oír en ese potaje y mondongo sonoro la presencia anhelada, el principio de las esferas cósmicas aplicadas a las formas terrenales. Rasgos lingüísticos que me conciernen.

Recuerdo a otros antes en situación similar. Petrarca se apropió del italiano en una provincia francesa. Robert Browning y Ezra Pound provocaron cortocircuitos en el idioma inglés viviendo en Italia. Algunos, para no seguir nombrando, hicieron algo parecido: José Martí en Nueva York. William Henry Hudson (*The Purple Land that England Lost: Travels and Adventures in the Banda Oriental, South America*) en la Argentina. Puede entenderse. El lenguaje se desdobra. Mejor dicho, se encripta. Sólo tiene valor literario. Mientras que el nuevo idioma cumple las tareas de la cotidianidad, el viejo despunta exorcizado, con olor a recién haberse iniciado. En el habla se encuentra con algo gramatical y telúrico universal que reside ahí, donde lo inverosímil ha dejado de ser insignificante. Hay alegría en el vocabulario, la que llega tras haber perdido la inquietud por el silencio básico y hasta entonces innombrable. No en vano la poesía es el sencillo ritual de la búsqueda de objetivo; de la nada brota el tiempo aun por habitar, tiempo que no es una pérdida de tiempo, que no se pierde en el tiempo. En su afán atemporal, la imaginación (una imaginación

que puede estar presente todo el tiempo, y también desde hace rato) sale de juerga, derrocha trabajo y requisitos para continuar activa.

En tiempos de *zapping*, de proliferante surfing cibernético y con procesos mentales ayudados por programas de software y de pantallas de computadora que fungen a la manera de páginas coloridas de un libro, los materiales del mundo deben ser captados y demostrados con mayor rapidez que las variables consideradas, en tanto que las diferencias entre las borrosas diferencias nunca llegan a ser consideradas en completa forma (tampoco sus formas). A pesar de todo este arsenal de nuevos dispositivos y parafernalia tecnológica recién inaugurada, la poesía continúa siendo leída de manera convencional, teniendo la participación del lector en el desciframiento de los envíos del texto, igual pasividad que cien años atrás, dejando en claro con esto que los posibles métodos para interrogar al embellecimiento que introduce la poesía no pueden medirse en términos de instrucciones a seguir, aunque tampoco pueden apurarse. En su cadencia hay una integridad emocional y formal que rescata la fe en la realidad y descubre a su vez conexiones insospechadas debajo del entramado retórico. El mejor uso de la lengua llega precisamente con ella, para no dejar de seguir llegando.

Max Nordau, en su libro *Degeneración*, de 1894, atacó las formas del arte moderno. Lo llamó insano. Particularmente aquel que no permitía la figuración de los temas. Así pues, desde hace más de un siglo se le sigue pidiendo al poeta lo mismo: que prescindiera del lenguaje figurativo, de la alusión y de la dicción elevada. Que describa al mundo tal cual es, con la mayor fidelidad y la mínima elaboración. En síntesis, se le exige claridad de expresión y simpleza de organización, además de una parsimoniosa lealtad a los sentimientos cotidianos y a las observaciones de los hechos ocurridos. Eso mismo: la sinceridad de la experiencia, y el lenguaje como ejemplo fotográfico.

Dadas estas características de contexto, la poesía, para garantizar su espacio ya de por sí acotado, debe ser inmediata y fácil, y evitar presentar a las cosas en su estado de ignorancia y excepción. A partir de esta visión con afán didáctico, la cual ha insistido en hacernos creer que el lenguaje ordinario tiene mayor importancia de la que en verdad tiene, se concretó el rechazo de todo discurso lírico que requiera más de una interpretación. Para tener derecho de interacción social, la palabra

poética debe respetar una lista de exigencias, entre ellas responder a la transparencia de la inteligencia, presentada ésta con un estilo vernáculo, sin adornos, y sin omitir la credibilidad de una vida (una, aunque debe haber otras) marcada por acontecimientos casuales y contingentes. Esto es, la realidad es tenida como accidente o circunstancia.

Cuatro años antes de la publicación del hoy tan poco revisitado libro de Nordau, la tarde del 27 de febrero de 1890, Mallarmé dio una conferencia sobre su amigo el poeta Auguste Villiers del'Isle-Adam, muerto un año antes, la cual comenzaba diciendo: "Nadie, que yo recuerde, estuvo más envuelto en los pliegues visibles de la ilusión, que desciende a nosotros, con su gesto abierto que quería decir, 'Aquí estoy', con una unidad más vehemente o sobrenaturales, que los adolescentes, que nada saben, en este momento en la juventud, porque lo que parpadea en él fue el destino del hombre, no el suyo, sino posiblemente el del hombre mismo". Un amigo de Mallarmé, el pintor Edgar Degas, sentado en la primera fila, dijo apesadumbrado a los pocos minutos de iniciada la charla: "No entiendo, no entiendo". Se levantó y se fue. La modernidad trajo la frustración de las expectativas, la cual comenzaba en la impotencia de la razón para trabajar a destajo, y encontrar los atajos de la interpretación.

El lenguaje poético nunca resulta inocente; en la producción de sus efectos sufre un proceso de sofisticación y aplanamiento de las expectativas. Las embellecidas condiciones de las frases, alteradas a su vez por los saltos de cesura y de rompimiento de las expectativas sintácticas, se resisten a ser reproducidas, aunque finalmente ceden su porvenir a las apariciones legítimas de las frases. De sus enigmas no resulta posible escapar. Cualquier intento de escapatoria sólo servirá para situarnos más cerca de la entrada. Lo que hace, y deja hacer, el lenguaje es infinito, convirtiéndose (y siendo ya antes de ser) en la única trascendencia a la cual tenemos acceso; no es una fe cuya existencia podemos aceptar o negar. Existe; está allí como problema que nunca quedará exhausto. Su caso tiene afinidades con la historia del niño judío que andaba por el pueblo pregonando: "tengo una respuesta excelente, ¿no hay nadie que tenga una pregunta?" El lenguaje poético responde a preguntas que todavía no tiene. Como corolario, su aparente inocencia resulta inaccesible, pero su sabiduría visual logra que la percepción cambie de aspiraciones. Después de todo, lo inefable es siempre ilegible.

En la película *Sleeper* (El dormilón, 1973), de Woody Allen, uno de los protagonistas recita un poema pésimo, el cual, sin embargo, es celebrado. Es el mundo del futuro, año 2173. ¿Llegará a ser algo parecido el nuestro, teniendo en cuenta que con este milenio, tal parece, finalmente el futuro ha llegado? Dijo William Wordsworth hace 200 años que el futuro llegaría en el año 2000. Ya estamos en 2009 y, sin embargo, nada. Todo igual, o casi. Los acontecimientos mienten. Difícilmente vayamos a ver el futuro tan pronto, aunque sin dudas el presente continúa llegando cargado de expectativas. Y si viene, en caso de que venga, ¿será el futuro tal como ya lo es en las ciencias, esto es, una señal del cumplimiento planeado de la sorpresa y de aquello que imaginábamos aunque no habíamos pensado ver cumplido?

En tanto intermediaría de ese cumplimiento, la poesía conversa con lo indecible que todavía queda por decir y que conserva actualizado el futuro de profecía del lenguaje. Con su capacidad para imaginar significados ausentes o negativos, la poesía acepta soluciones anacrónicas, en cuanto recurre a un exceso de formas y a una restricción de contenidos, algo en directa contradicción con la época actual, donde la información debe dar pautas directas y resolver los devaneos de la realidad con una sarta de razones obvias, con instrucciones que salen al paso, previstas de antemano.

En la poesía china se considera un fracaso que el poeta no pueda transmitir una visión objetiva del mundo a partir de su estado de ánimo; ¿puede ser un estado de ánimo objetivo? Escribo poesía para intentar entender los estados de ánimo del lenguaje. Por lo tanto, ¿es mi poesía un cuento chino? La veo, cuando la imagino, como una gran muralla con un agujero en medio por donde la visión puede colarse y estar más cerca de lo que la separa. El acto no podría ser más simple, y sin embargo alguien mira a través de los ojos del lenguaje para que el objeto no quede indiferente a la contemplación; la poesía es pues un acceso a lo desacostumbrado y nada lo es más que el estado de ánimo del propio poeta; lenguaje y poeta son mutuamente la mirada del otro, y el poema es lo que está en medio.

En un verso emblemático posible de ser considerado síntesis de la estética modernista en la plenitud de sus logros y fracasos, confiesa Rubén Darío: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”. En esa asimetría entre lo que está y lo que todavía no puede alcanzarse como cumplimiento de un plan estipulado oscila toda

la poesía moderna. La voz que al ser habla emocionada no necesariamente existe con un destino a cuestas. La poesía, como la propia existencia humana en el poema de Wallace Stevens, “es un río que fluye a ninguna parte, como el mar”. Es, entonces, algo definitivo que imaginamos entender, un tono que creemos escuchar y que por eso llega: para ser escuchado de cerca.

La poesía traduce a su propio idioma el sonido de otro idioma que vino de antes para nacer nuevamente en la escritura que al oírse cambia de porvenir y significados. Su prosodia no tiene ninguna deuda con la austeridad. Es un pensamiento que desde lejos se escucha y cuando le prestamos atención ya está ahí, culminando todo lo que ha sido dicho a partir de ese momento, fuera del mundo, desplazándose por encima de algo que en cualquier instante puede convertirse en necesario, aunque no todavía.

La poesía es un deseo que tiene la necesidad de sentirse registrado por una retórica posterior a la que ha logrado huir, dejando para después el olvido de la primera orilla sonora a la que podría haber llegado. Hablo de “olvido”, pues el poema no puede repetir sus ritmos, debe desplazarse en plan de borramiento y de inauguración otra vez. La poesía no puede tener otra obligación que salirse, como pueda, de la sintaxis generalizadora para encontrar en lo que no puede describirse un tono y todo lo que venga después, como algo abrupto sin declarar. De esta manera, el río de Stevens nos lleva a un lugar que no puede ser declarado, adonde la dicción actúa por contraste, presentando un punto de vista que tanto le da ser validado como todo lo contrario, pues su propuesta es emocionar intelectualmente, no mediante emociones convencidas de que sirven para algo.

Refiriéndose al doctor Copeland, el narrador de la novela *El corazón es un cazador solitario*, de Carson McCullers, afirma: “Esta noche él leyó a Spinoza. No entendió completamente el intrincado juego de ideas y las complejas frases, pero a medida que iba leyendo, sintió un fuerte y verdadero propósito detrás de las palabras, y sintió que casi entendía”. En una de las entradas de sus diarios íntimos, Wittgenstein escribe tras haber leído unos poemas de George Trakl enviados por un allegado: “Querido Señor Von Ficker: le doy las gracias por las poesías de Trakl. No las comprendo, pero su tono me hace feliz. Es el tono propio de los hombres verdaderamente geniales”. La poesía debe tener ese tono de genialidad cuyo significado es lo que menos importa. El tono, ese gran amuleto de la poesía, el dispositivo que inventa una dicción aparte en el idioma y devuelve a las

palabras la condición efusiva que las hace tan felices como al lector inteligente, aquel que siente que “casi entiende”. El poema, a fin de cuentas, no es más que un descubrimiento acústico-visual en vías de desarrollo.

Wittgenstein termina el *Tractatus* afirmando: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”. Entendido. ¿Y aquello que puede oírse mejor, de qué manera decirlo para no callarlo? Por lo tanto, ¿de qué depende más el poema, de aquello que no puede decirse, o que sólo puede decirlo el silencio, o bien de la forma de decirlo? Mucho influye en el resultado la acumulativa forma de repetir el acto de la respiración en el lenguaje, ese vértigo reconstruido por cada frase llegando detrás de la posterior. El lenguaje reconstruye espacios perdidos de sonidos que ni el deseo de querer decir más ni la memoria de lo leído han podido reemplazar por otros.

En el poema, desde el punto de vista semántico, nada cambia (una interpretación es reemplazada por otra), pero todo se sigue agregando para que la continuidad sea siempre diferente, a punto de desaparecer con lo que el lenguaje inscribe, como si nada hubiera sucedido y sin embargo sea necesario dar cuenta de lo que no ocurrió. Ese lapso entre el no decir y la abundancia de cantidad dicha debe su prestigio a la simetría que genera. El tono es la simetría en su momento de mayor nitidez. Acota Marcus du Sautoy que “la palabra simetría evoca en la mente objetos que están bien equilibrados, con proporciones perfectas. Estos objetos materializan una sensación de belleza y de forma. La mente humana se siente constantemente inclinada hacia todo lo que encarne algún aspecto de la simetría. Nuestro cerebro está programado para percibir y buscar el orden y la estructura”.

Las palabras, más por afinidad de causalidad y no por el azar asociado a la construcción de frases, hacen todo lo posible por escuchar y hacer que las demás palabras lo sepan; la experiencia de la escucha las ha obligado a existir en la escritura y hacerse escuchar dentro y fuera del tiempo, en ese lapso de ritmo, en ese *big bang* desactivado para empezar de nuevo, en que la prosodia ha detenido al tiempo. Schönberg decía que la música era arquitectura congelada. De esta manera, el tono comparte con el ritmo el afán por conseguir el detenimiento del tiempo, expresándose en medio del

sonido, como complemento sincrónico de la simetría, mejor dicho, como sinónimo de ésta.

En *Symmetry*, libro de 1952, Hermann Weyl afirmó que “La *belleza* está ligada con la simetría”. La belleza del poema comienza en ese momento cuando resulta difícil prescindir de la decisión final del tono, pues éste congrega el uso de la sintaxis con la simetría de un ruido que en su vida posterior era melodía, portento de una significación a partir exclusivamente de lo que se oye. “Yo hablo y tú me entiendes”, esa es la relación de complementariedad entre el tono y la sintaxis, dejando en medio a las repercusiones que no pueden ser ignoradas. En su libro *Silence*, John Cage observa que “donde quiera que estemos lo que oímos es fundamentalmente ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, nos resulta fascinante”.

El ruido de inverosimilitud que debe acompañar al desempeño del poema y poner la nota discordante en la prosodia, podría ser asimilado como tono, y de esa manera ser considerado como la coartada sonora ideal para la estrofa. Con todos los ingredientes que componen su peculiaridad, con su *Zeitgeist* previo y posterior, el tono libra al pensamiento incluido en el poema de cualquier amenaza de atrofia y afonía, de los eufemismos propios de aquella poesía que habla por no saber cantar, y cuyos requisitos resultan innecesarios. El tono es el ruido sublime y silencioso (el lector debe acercar la voz al oído) que no pierde la ocasión de convertirse en otra cosa a la primera oportunidad que tenga, incluso en la antítesis del silencio.

Repercutiendo en la frecuencia de su intensidad y en convivencia astuta con la abstracción, el tono contiene el sentido audiovisual del poema, esa resonancia ampliada y eso que por doquier dentro de las frases adquiere dimensión de plenitud y complacencia inaudita, la cual obliga a escuchar a partir de un referente unánime y sucedáneo de sí mismo. El tono, predilección por una insinuación organizada, por un plan de indicios que conviven al margen de los argumentos y de los arrebatos elementales, casi siempre emocionales, es el elemento que, sea lo que sea, permite la salida de la rutina y la entrada a un fundamento inesperado pero, después de conocido, deseado para hacer pensar y dejarse oír 🎧

