

# EMPIREUMA

ORIHUELA - AÑO XIV - Nº 25 - VERANO DE 1999



## DIRECCIÓN

José Luis Zerón Huguet, Ada. Soriano Lidón.

## IMPRIME

Imprenta ONDA Gráfica, S.L.  
Tels. y Fax. 96 530 12 21 - 96 674 47 19  
03300 ORIHUELA (Alicante)

## EDITA:

A. C. Ediciones Empireuma  
Depósito Legal A - 660 - 1998



## REDACCIÓN

C/ Pepe Baldó, Esca. 4 - 6° C  
Tel. 96 530 14 52  
03300 ORIHUELA (Alicante)

## DIBUJO PORTADA:

José Aledo Sarabia

## LA GORGONA: MEDUSA (DIBUJO PORTADA)

La Gorgona Medusa tuvo que nacer mortal para complacer a los dioses protectores de Perseo. Murió joven y, como la muerte mitifica, la fama de su nombre no la borraron los siglos. ¿Quién recuerda a sus hermanas: Esteno y euriales; inmortales e invisibles Gorgonas?

Las trillizas hijas de Forcis y Ceto tenían serpientes por cabellos, grandes colmillos, garras de bronce, alas doradas, sus ojos echaban fuego y su mirada petrificaba.

Visible y horrosa, Medusa conoce el amor de Posidón, quien la deja encinta. Cuando Perseo ayudado por las Grayas, Atenea y Hermes le corta la cabeza de su herida nacen Pegaso y Crisano y de las gotas de su sangre todas las serpientes.

Armado con la cabeza de Medusa, Perseo petrifica a Cetáceo y rescata a Andrómeda, luego regala el terrible trofeo a la diosa Atenea para broche de su Égida.

Los griegos arcaicos representan a La Gorgona en actitud de correr o volar, vestida con chitón corto o, como una máscara grotesca. El refinamiento helenístico serena el rostro de Medusa hasta hacerlo melancólico y triste, con el dolor y la ternura de los monstruos inocentes.

Nosotros, como Pindaro, creemos que Medusa tiene bellas mejillas y dulces caderas, por eso consintió en ser representada desnuda para *Empireuma*.

José Aledo Sarabia

## SUMARIO

### Pág. Título

5 DOS POETAS ITALIANOS.

6 PAUL CELAN.

8 UNA VERSIÓN DE ROBERT BROWNING.

24 EL CUENTO FANTÁSTICO: ANTIGUO COMO EL MIEDO.

26 MINI-ANTOLOGÍA, COMENTADA, DE JOSÉ HINOJOSA

31 TRES TIEMPOS DE SOLEDAD.

36 LA OBRA EN PROSA DE UN POETA TRASTERRADO: PEDRO GARFAS.

39 a 50 POEMAS INÉDITOS

### Autor

Traducción de Emilio Coco

Traducción: J. L. Reina Palazón

Javier Alcoriza y Antonio Lastra

Pedro Fernández Riquelme

Emilio RÍOS

Francisco Carrasquer

Aitor L. Larrabide

### Pág. Título

51 LOS MUNDOS DEL MUNDO

60 NOTAS SOBRE LOS CUENTOS DE BORGES

67 ADAGIO MEDITERRÁNEO.

68 QUÉ EXTRAÑAMENTE SOLITARIA ES LA MUERTE

71 Y, SIN EMBARGO...

74 EL JUEGO DEL IDIOMA.

LAS CHARCAS

76 CRÓNICA DEL AÑO ALEXANDRE

78 a 86 RESEÑAS

### Autor

José M. Piñeiro Gutiérrez

Antonio Gracia

Jaime B. Rosa

Alejandro Sánchez Sigüenza

Javier Puig

Carlos Meneses

José Luis Zerón Huguet

Aitor L. Larrabide

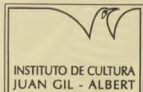
## ILUSTRACIONES:

Hans Bellmer - José María Piñeiro - Víctor Cámara  
J. M. Fuentes

## COLABORADORES:

Emilio Coco - José Luis Reina Palazón - Javier Alcoriza  
Antonio Lastra - Pedro Fernández Riquelme - Emilio Ríos  
Francisco Carrasquer - Aitor L. Larrabide - Elena Paz Garro  
Elmys García Rodríguez - Santiago Montobbio - Manuel García Pérez  
Jordi Doce - José Vegara Durá - Francisco Peralto - Juan Acebal  
Ángel Guinda - José María Piñeiro - Antonio Gracia - Jaime B. Rosa  
Alejandro Sánchez Sigüenza - Javier Puig - Carlos Meneses  
José Antonio Sáez - Luis Belda Benavent.

La Revista Empireuma  
cuenta con una subvención  
del Instituto de  
Cultura Juan Gil - Albert.



DIPUTACIÓN PROVINCIAL  
ALICANTE

# Próxima Apertura

## LA BOUTIQUE DEL LIBRO

### Tienda:

C/ SAN AGUSTÍN, 23  
03300 ORIHUELA

### Oficina:

C/ SAN AGUSTÍN, 20 - 3º B  
03300 ORIHUELA



## promociones

# CASEGAR S.L

Promoción y Ventas de Viviendas V.O.P. y Libres



### Edificio

## NUEVA ESTACIÓN

C/ Luis Barcala (Frente Mesón La Parranda)

Viviendas, Bajos Comerciales y Plazas de Garaje

- Carpintería de interior en madera de roble.
- Estructura antisísmica de hormigón.
- Aislamiento térmico y acústico.
- Cristal doble Climalit y persianas de aluminio.
- Preinstalación de aire acondicionado.
- Videoportero automático.
- Materiales de primera calidad.
- Piedra de granito en cocina y en rodapie de la misma.





MÁS ÁRBOLES




MÁS CULTURA



MÁS BECAS



MÁS SOLIDARIDAD



MÁS ECOLOGÍA

# GRACIAS A NUESTROS CLIENTES, TODO ESTO ES POSIBLE.

Gracias a los clientes de la CAM, estamos haciendo posibles muchas obras para el bien de todos. Proyectos medioambientales, programas culturales, becas de estudio y formación de voluntariado, son algunas de estas obras. En nombre de todos, gracias.

CAM. Más beneficios para todos.

CAM OBRAS SOCIALES



**CAM**

Caja de Ahorros  
del Mediterráneo



# DOS POETAS ITALIANOS

Traducción del italiano de Emilio Coco

## Valeria Rossella

Nacida en Turín en 1953, vive y trabaja en Roma. Ha publicado tres libros de poesía: *Discanti e incanti*, *L'usignolo meccanico* y *L'anima del violino*. Estudiosa de lengua y literatura polaca, ha traducido una selección de las cartas de Chopin y una antología de Czeslaw Milosz.

dicen que las sombras tienen olor,  
olor a bayas amargas, a besos y pesares  
y sabor ¿lo tienen?  
a fruta roja, a sangre  
tiemblan, rien... ¿pero pueden tocar?  
subir como enredaderas, y de la saliva  
¿tienen la tibieza? y allá, del otro lado  
del nuestro, ¿tienen un corazón suyo?

\*

pero tú, psiquiatra, qué quieres curar  
viene la bruja de la noche  
y toma un aspecto familiar  
el rostro de la madre o de un hermano  
para no dar lugar a sospechas  
y luego te ata a su degolladero.

\*

alma que desde dentro nos consume  
como al aceite de candel la llama  
yo me dirijo a tí,  
lámpara eterna  
ve este temblor de sombra de una tórtola.

\*

recordar: lexema  
con la raíz de corazón  
-cor/cordis, estruendo de pena -  
y si la cuerda aprieta apenas  
sois el abrazo y el estrangulamiento.

## Guido Garufi

Nacido en Macerata en 1949, es autor de algunos ensayos sobre Campana y Gozzano y monografías sobre Montale y Pascoli. Fundó con Remo Pagnanelli la revista "Verso". Ha publicado los siguientes libros de poemas: *Hortus* (1981), *Conversazione presunta* (1987) y *Canzoniere minore* (1997). De este último proceden los tres poemas que aquí figuran.

Tus movimientos al entrar en mi  
cuarto son cálidos y familiares, se dirían redondos.  
Con tus manos arreglas lentamente  
los objetos en el escritorio colocas en el  
centro de la mesa el cenicero  
ordenas los periódicos y las crónicas.  
Resultados de un libro  
impreso por un Dios caritativo.

\* \*

(Han pasado algunos años desde cuando lo has decidido.  
Pero no inútilmente. Si me miro en torno te  
vuelvo a ver en los ojos de los amigos, en las personas  
que no hablan, bajo las Logias de los Mercaderes cerca  
de las cuales nos citábamos, en los carteles  
que pegamos en nuestra ciudad contra el  
silencio que allí reina)

\*

Tú no estás solo, vives eternamente en otras  
esferas y buscas y escuchas otras músicas  
pero el timbre es el mismo, el fondo, su  
gramática universal. Nuestra pequeña  
y pobre sintaxis, nuestro código provisional y  
convencional tiene algo absoluto y tú lo sabes  
que esto existe y no sólo porque lo has escrito.

## PAUL CELAN

## La Rosa de Nadie

Traducción: José Luis Reina Palazón

Paul Celan (Czernowits, 1920 - París, 1970). Perteneció a la minoría judía, de expresión alemana, que sufrió los embates del nazismo, durante la segunda guerra mundial. Los padres del poeta murieron en campos de exterminio y él mismo sufrió penalidades, aunque sobrevivió al holocausto.

En 1948 se trasladó a París, donde trabajó como lector de alemán y traductor, al mismo tiempo que publicaba en Alemania su obra poética. En 1970 se suicidó arrojándose al Sena.

Su bibliografía poética la componen nueve títulos: *Mohn und Gedächtnis* (Amapola y memoria), 1952; *Von Schwelwe zu Schwelwe* (De umbral en umbral), 1955; *Sprachgitter* (Rejas del lenguaje), 1959; *Die Niemandsrose* (La rosa de nadie), 1963; *Atemwende* (Cambio de aliento) *Fadensonnen* (Soles filamentos), 1968; *Lichtzwang* (Compulsión de luz), 1970; *Schneepart* (Parte de nieve), 1971 y *Zeigehöft* (Estancia del tiempo), 1976.

Algunas de estas obras están traducidas y publicadas en diversas editoriales españolas. Este año la Editorial Trotta publicará en España la Obra Completa (poesía y prosa) de Paul Celan, en edición de José Luis Reina Palazón.

## LAS PIEDRAS

CLARAS van por el aire, las clari-  
blancas, portadoras  
de luz.

No quieren  
descender, ni precipitarse,  
ni dar en el blanco. Se  
alzan  
como las sencillas  
zarzarcas, así se abren,  
se ciernen  
sobre ti, tú, mi sosegada,  
tú, mi verdadera:

veo que las recoges con mis  
nuevas  
manos de cada uno, las pones  
en la claridad-de-una-vez-más, que nadie  
necesita llorar ni nombrar.

DIE HELLEN / STEINE gehn durch die Luft, die hell- / weissen, die Licht- / bringer. // Sie wollen nicht niedergehen, nicht stürzen, / nicht treffen. Sie gehen / auf, wie die geringen / Heckenrosen, so tun sie sich auf, / sie schweben / dir zu, da meine Leise, / du meine Wahre- // ich seh dich, du pfückst sie mit meinen / neuen, meinen / Jedermannshänden, du tust sie / ins Abermals-Helle, das niemand / zu weinen braucht noch zu nennen.

## ANABASIS

Este,  
angostamente entre muros escrito,  
inviabile-verdadero,  
subir y volver  
al futuro de claro corazón.

Allí.

Malecón  
de sílabas, color  
de mar, bien  
adentro en lo innavegado.

Después:  
Boyas,  
espaldera de boyas de pena  
con los  
reflejos del aliento  
saltando bellos por segundos: sonidos de campanas  
luminosas (dum-  
dun- un  
unde suspirat  
cor),  
des-  
atados, res-  
catados, nuestros.

Algo visible, audible, la  
palabra-tienda  
liberándose:

De-consuno.

ANABASIS // Dieses / schmal zwischen Mauern geschriebne / unwegsam-wahre / Hinauf und Zurück / in die herzhelle Zukunft, // Dort // Silben- / mole, meer- / farben, weit / ins unbefahrene hinaus. // Dann: / Bojen-, / Kummerbojen-Spalier / mit den / sekundenschön hüpfenden / Atemreflexen: Leucht- / glockentöne (dum-, / dun-, un-, / unde suspirat / cor), / aus- / gelöst, eingelöst, unser. // Sichtbares, Hörbares, das / frei- / werdende Zeitwort: Mitsammen.



Paul Celan (1920 - 1970)  
Foto: Gisela Döschner

## UN BUMERANG, por las vías del aliento,

así va errante, lo en alas  
 poderoso, lo  
 verdadero. Por  
 estelares  
 órbitas, por astillas  
 de mundos besado, por granos  
 de tiempo graneado, por polvo de tiempo, con-  
 huerfandándose con vosotros,  
 lapilli, de-  
 crecido, disminuido, destruido,  
 disipado y dislocado,  
 rima de sí mismo,-  
 así viene  
 volando, así vuelve  
 de nuevo y al hogar,  
 para detenerse el tiempo  
 de un latido de corazón, de un milenio como  
 única aguja en el redondel  
 que un alma,  
 que su alma  
 describió,  
 que un  
 alma  
 cifra.

Atemreflexion:- Leucht- / glockentöne (dam-, / dun-, un-, / unde suspirat / cor), / aus- / gelöst, ein- gelöst, unser. // Sichtbares, Hörbares, das / frei- / werdende  
 Zeitwort: Mitsammeln.

EIN WURFHOLZ, auf Atemwegen, / so wanderts, das Flügel- / mächtige, das / Wahre. Auf / Sternen- / bahnen, von Welten- / splintern gekübt, von Zeit- / künem  
 genarbt, von Zeitstaub, mit- verwasend mit euch, / Lapilli, ver- / zwergt, verwin-  
 zigt, ver- / nichtet, / verbracht und verworfen, sich selber den Reim,- / so kommt es  
 / geflogen, so kommt / wieder und heim, / einen Herzschatz, ein Tausendjahr lang  
 / innezuhalten als / einziger Zeiger im Rund, / das eine Seele, / das seine / Seele  
 beschrieb, / das eine / Seele / beziffert.



Hans Bellmer: Desnudamiento

## HAWDALAH\*

Uno, el  
 único  
 hilo, ése  
 hilas tú - por el  
 rehilado, ltacia  
 lo libre, allá,  
 hacia lo religado.

Grandes  
 se alzan los husos  
 en el erial, los árboles: hay  
 una luz desde abajo  
 entramada en el césped  
 de aire sobre el que tú pones la mesa, para  
 las sillas  
 vacías y su  
 brillo  
 de sabat en su - -

su honor.

\* Nota Hawdalah, es la bendición que se da al final del sabat.

HAWDALAH // An dem einen, dem / einzigen / Faden, an ihm / spinnst du - von  
 ihm / Umsponnener, ins / Fresen dahin, / ins Gebundene. // Grob / stein die  
 Spindeln / ins Unland, die Bäume: es ist, / von unten her, ein / Licht geknüpft in die  
 Luft- / matte, auf der du den Tisch deckst, den leeren / Stühlen und ihrem /  
 Sabbatglanz za -- //zu Ehren.

## COMPULSIÓN DE LUZ

ESPANTADO POR EL RAYO, inmutable, apenas  
 renitente:

el caballo

de Géricault,

por

las agujas de tus miradas ya curado  
 de punta a punta.

Aún aquí en esta  
 tormenta  
 lo amaestras.

Un apeadero, todavía lejos de tu pie,  
 hace señas con el único  
 mechón  
 rojizo de mi barba.

BLITZGESCHRECKT, unverwandelt, kaum / gestäubt: / Géricaults / Pferd, /  
 schon / von deinen Nadelblicken geheilt / über und über. // Noch hier in diesem /  
 Gewitter / reitest du's za. // Ein Trittslein, noch fern deinem Fuß, / winkt mit der  
 einen / rötlichen / Strähne aus meinem Bart.

# UNA VERSIÓN DE ROBERT BROWNING

Javier Alcoriza y Antonio Lastra

Funerales del gramático  
A Grammarian's Funeral

Andrea del Sarto (llamado "el pintor perfecto")  
Andrea del Sarto (called "the faultless painter")

Rabbi Ben Ezra

Calibán sobre Setebos, o teología natural en la isla  
Caliban upon Setebos; or Natural Theology in the Island

Temores y escrúpulos  
Fears and Scruples

Por qué soy un liberal  
Why I Am a Liberal



Las traducciones aquí recogidas no son de naturaleza antológica. Son, antes bien, el intento de trasladar al castellano a Robert Browning y recrear su imaginación y experiencia literarias, inusitadas en España salvo para escogidos y excelentes lectores que nos han precedido: Alfonso Reyes o Luis Cernuda o Marià Manent, por cuyo camino -prolongado recientemente por J. Rupérez y S. Masó- seguimos. En verdad, hemos probado a traducir para captar nuevos lectores, de modo que podamos ofrecer íntegramente *The Ring and the Book*, obra maestra de Browning y de la literatura universal.

Hemos escogido dos medidas para nuestra versión: endecasílabo y heptasílabo, que, entreverados, aunque prescindiendo de la rima, permiten la adaptación del verso de Browning. Los poemas elegidos abarcan épocas y temas diversos con su obra.

La proverbial dificultad o "sabiduría" de Browning queda atenuada con la traducción; pero esto no afecta sino a lo que William Hazlitt habría considerado como un aspecto meramente "verbal" de la literatura: lo verdaderamente difícil de la lectura de Browning se corresponde con la elaboración propia de la ética de la literatura, a la que los traductores dedican la serie de publicaciones *Caracteres literarios*, y que encuentra en el optimismo de Browning lo contrario de la decepción recurrente en la literatura del siglo XX. Eliot, Pound, Faulkner o Lowell (y el mismo Cernuda) no han conseguido, con esta perspectiva, sino emular una técnica literaria. La tradición, sin embargo, aprueba todas las formas de la competición: así, incluimos la versión de *Why I am a liberal*, ejemplo de la brevedad de la política.

Agradecemos al editor José Luis Zerón la amabilidad -y el coraje- con que ha acogido nuestra versión.

Para nuestra traducción hemos empleado las siguientes ediciones:

*The Works of Robert Browning*. With Introductions by Sir F. G. Kenyon. Centenary Edition in Ten Volumes. Ernest Benn Limited, London. (Reproduce the edición original de Smith Elder & Company, 1912.)

*Poetry and Drama. The poems of Robert Browning*. J. M. Dent, London, 1909.

*Browning*. Poems selected by W. E. Williams. Penguin, London, 1988.

*The Works of Robert Browning*. With an Introduction by Dr. Tim Cook, and Bibliography, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1994.

## FUNERALES DEL GRAMÁTICO\*

Época: Poco después de la renovación de los estudios en Europa

Hora es ya de que alcemos este cuerpo  
Cantando todos juntos.  
Queden atrás los campos y las casas  
Situados para siempre  
Durmiendo a salvo en el seno del valle,  
Cuidados ya del alba:  
¡Mirad si volverá de nuevo el día  
Las piedras a pulir!  
Aquella es la tierra; allí el pensamiento,  
Más intenso y más raro,  
Para irrumpir, tal debe, se recoge  
Inquieto en la naveta.  
Rebaño y cosecha, incultos, se queden;  
Sepultura buscamos  
En una alta montaña excavada, que

La cultura sustenta.  
De todas las cimas, una destaca;  
Y las nubes la alcanzan;  
¡No! De la ciudadela es la escintila  
Que su ápice cercena.  
Las alturas rodean el sendero:  
¡La señal esperarás?  
De noche y en el llano vivíamos;  
Pero él en la mañana.  
Alta la cabeza, henchidos, cantemos,  
Sin cura que nos miren.  
Muerto y en calma está nuestro maestro,  
Cargado en nuestros hombros.

Campos y casas, rebaño y cosecha,  
Sin cuidado, ¡dormid!  
Él, a quien a su alta tumba llevamos,  
Cantando todos juntos,



Con tu garganta y rostro había nacido,  
 ¡Apolo, el de la lira!  
 Sin nombre vivió: ¿se asomaría la  
 Primavera en invierno?  
 ¡Rozada, fuérase la juventud!  
 Breve y restringida,  
 Lamentaba, "Vengan nuevas medidas,  
 ¿Mi danza terminó?".  
 No, del mundo era el camino: (hacia la  
 Montaña y la ciudad!)  
 Advertido, orgulloso caminaba  
 Sin lástima del hombre;  
 Juego por obra dejó y el mundo,  
 Ante él, se disipaba:  
 "¿Qué guarda ese pergamino enrollado?  
 Enséñame su forma  
 Y a aquellos que al hombre estudiaron, sabio  
 Y poeta, ¡dádme los!".  
 Y así aprendió de memoria aquel libro:  
 Aprendiendo, le vimos.  
 Ah, con ralo pelo y ojos de plomo  
 Y el énfasis incierto:  
 "¿Saborea la vida!", otro dijera,  
 "¡Arriba esas cortinas!".  
 El corrigió: "¿La vida se aproxima?  
 ¡Un momento, paciencia!  
 He descifrado un texto complicado,  
 Y resta el comentario.  
 ¿Concededme que todo lo conozca,  
 Aun dolorosamente!  
 Las migas del banquete comerá  
 También de buena gana".  
 Oh, tal vida resolviera vivir  
 Cuando hubiera aprendido  
 Y cuando hubiera los libros reunido.  
 Pronto, lo desdén.  
 Intuid el todo, ejerced las partes:  
 La empresa pergeñad  
 Del todo antes de construir, antes de  
 Que del cuarzo el acero  
 Obtenga fuego, antes de que del mortero  
 Se desprenda el lingote.

(Ya la puerta del pueblo y el mercado  
 Bostezando están.)  
 Sin duda fue su gracia peculiar  
 (¡Alienta nuestro coro!)  
 Que antes de vivir, vivir ya supiera  
 Y quisiera aprender:  
 Gana los medios -Dios los usará  
 Para nuestra instrucción.  
 Otros sospechan: "¡Pero el tiempo huye:  
 Vivir ahora o nunca!".  
 "¿Tiempo? Ahora, para perros y monos.  
 El hombre tiene Siempre."  
 La cabeza abatió sobre su libro:  
*Calculus* atormentábale:  
 De plomo fueron desecho sus ojos:  
*Tussis* le acometía.  
 "¡Descansa, maestro, descansa!" -¡No!

(Redoblada los cuidados,  
 ¡Juntas, pues el camino se ensangosta!)  
 Por nada preocupado,  
 Con nuevo aliento volvió a sus estudios,  
 Como un dragón, furioso  
 (Alma hidrónica de sagrada sed)  
 Sorbía él del jarro.  
 Oh si un rápido círculo trazamos  
 Sin futuro incremento,  
 Codiciando las vueltas de provecho,  
 ¿Saldrá mal el negocio!  
 ¿No fue grande? ¿Sobre Dios arrojado  
 (El ama esta carga)  
 Y sobre su celeste cometido:  
 Perfeccionar la tierra?  
 ¿No enseñó él, con magnífica mente,  
 Todo el significado?  
 No descontó su vida, como un loco,  
 Ni la pagó por partes.  
 El cuello o nada, y el favor del cielo  
 Y el fracaso terrestre.  
 "¿Creeñas ahora en la muerte?" Y "Sí" repuso,  
 "¡Y en la vida que late!"  
 Un pobre cometido busca aquel  
 Y lo mira y lo cumple:  
 El ambicioso algo grande persigue  
 Y muere sin hallarlo.  
 El hombrecillo une a una cosa otra  
 Hasta que ciento acierta:  
 El ambicioso hasta el millón no para  
 Y pierde la unidad.  
 Aquel dispone del mundo y del próximo,  
 ¡Dejad que le importen!  
 Éste, arrojándose a Dios y certero,  
 Buscando lo hallará.  
 Luchando con las garras de la muerte  
 Topó con la gramática;  
 Y ya estaban las partes del discurso:  
 Mientras balbuceaba  
 El asunto limaba de *Hoti* -;Sea!  
 Y *Oan* con propiedad  
 -De la enclítica *De* nos instruíra,  
 Del cinto abajo muerto.  
 Bien, este lugar es el apropiado:  
 ¡Celebrad estas lindes,  
 Sobrevoladores de alada raza,  
 Alondra y zarapito!  
 En lo más alto; la multitud vive  
 Abajo, donde puede:  
 No Vivir sino Saber decidió  
 -¿Aquí lo inhumaremos?  
 ¡Aquí se forman nubes y meteoros,  
 Divísase el relámpago,  
 Acuden las estrellas! ¡Que goce del  
 Rocío y la tormenta!  
 Los altos designios deben cumplirse:  
 En lo alto reposando  
 Dejémosle -más alto aún de lo que  
 Sospecha el mundo, viviendo y muriendo.

(De *Dramatic Romances*, 1845.)

\* A GRAMMARIAN'S FUNERAL. Age: *Shortly after the revival of learning in Europe. Let us begin and carry up this corpse, / Singing together. / Leave we the common crofts, the vulgar thorpes, / Each in its tethir / Sleeping-sac on the bosom of the plain, / Cared-for till cock-crow: / Look out if yonder be not day again / Rimming the rock-row! / That's the appropriate country; there, man's thought, / Rarer, intenser, / Self-gathered for an outbreak, as it ought, / Chafes in the censor. / Leave we the unlettered plain its herd and crop; / Seek we sepulture / On a tall mountain, cited to the top, / Crowded with cultures! / All the peaks soar, but one the nest excels: / Clouds overcome it: / No! yonder sparkle is the citadel's / Circling its summit. / Thither our paths lie; wind we up the heights: / Wait ye the warning? / Our low life was the level's and the night's; / He's for the morning. / Step to a tune, square chests, erect each head, / Ware the beholders! / This is our master, famous calm and dead, / Borne on our shoulders. / Sleep, cyp and heret! Sleep, darkling thorpe and croft, / Sleep on the wealth! / He, whom we concoy to his grave aloft, / Singing together. / He was a man born with thy face and throat. / Lyric Apollo! / Long he lived nameless: how should spring take not / Winter would follow? / Till lo, the little touch, and youth was gone! / Cramped and diminished, / Moaned he, "New measures, other feet anon! My dance is finished!" / No, that's the world's way: (keep the mountain-side, / Make for the city!) / He knew the signal, and stepped on with pride / Over men's pity; / Left play for work, and grappled with the world / Bent on escaping? / Whats in the scroll, quoth he, who keeps fast furled? / Show me their shapping, / Theirs who*

most studied man, the bard and sage, - / "Give!" - So, he gowned him, / Straight got by heart that book to its last page: / Learned, we found him, / Yea, but we found him bald too, eyes like lead, / Accents uncertain: "Time to taste life," another would have said, / "Up with the curtain!" / This man said rarer, "Actual life comes next! / Patience a moment! / Grant I have mastered learning's crabbed text, / Still there's the comment. Let me know all! Prate not of most or least, / Painful or easy! Even to the crumbs I'd fain set up the feast, / Ay, nor feel queasy." / Oh, such a life as he resolved to live, / When he had learned it, / When he had gathered all books had to give! / Sooner, he spurned it, / Image the whole, the execute the parts- / Fancy the fabric / Quite, ere you build, ere steel strike fire from quartz, / Ere mortar dab brick! / Here's the town-gate reached: there's the market-place / Gaping before us. / Yea, this in him was the peculiar grace / (Hearthen our chorus!) / That before living he'd learn how to live - / No end to learning: / Earn the means first- God surely will contrive / Use for earning. / Others mistrust and say, "But time escapes: / Live now or never!" / He said, "What's time? Leave Now for dogs and apes! / Man has Forever." / Back to his book then- deeper drooped his head: / Giddy! / He had learned it, / When his eyes grew drows of lead: / Tussis attacked him / "Now, master, take a little rest- not he! / Caution redoubled, / Step two abreast, the way winds narrowly! / Not a whit troubled / Back to his studies, fresher than at first, / Fierce as a dragon, / He (soal-hydrotic with a sacred thirst) / Sucked at the flagon. / Oh, if we draw a circle premature, / Heedless of far gain, / Greedy for quick returns of profit, sure / Bad

is our bargain! / Was it not great? Did not he throw on God / (He loves the burthen) - / God's task to make the heavenly period / Perfect the earthen? / Did not he magnify the mind, show clear / Just what it all meant? / He would not discount life, as fools do here: / Paid by instalment, / He ventured neck or nothing- / heaven's success / Found, or earth's failure: / "Wilt thou trust death or not?" He answered "Yes: / Hence with life's pale lure!" / That low man seeks a little thing to do, / Sees and do it: / This high man, with a great thing to pursue, / Dies ere he knows it. / That low man goes on adding one to one, / His hundred's soon hit: / This high man, aiming at a million, / Misses an unit. / That, has the world here - should he need the next, / Let the world mind him! / This, throws himself on God, and unperplexed / Seeking shall find him. / So, with the throttling hands of death as strife, / Ground he at grammar: / Still, thro' the rattle, parts of speech were rife: / While he could stammer / He settled *Hoi's* business - let it be! - / Properly based *Oun* - / Gave us the doctrine of the encitic *De*, / dead from the waist down. / Well, here's the pathform, here's the proper place: / Hail to your purileus, / All ye highfliers of the feathered race, / Swallows and curlews! / Here's the top-peak the multitude below / Live, for they can, there: / This man decided not to Live, but Know - / Bury this man there? / Here - here's his place, where meteors shoot, clouds form, / Lightnings are loosened, / Stars come and go! Let joy break with the storm, / Peace let the dew send! / Lofty designs must close in like effects: / Loftily lying, / Leave him still loftier than the world suspects, / Living and dying.

## ANDREA DEL SARTO

(LLAMADO "EL PINTOR PERFECTO")\*

No disputemos más,  
Lucrecia mía, no, y sé indulgente  
Conmigo esta vez:  
Siéntate y todo irá como desees.  
Apartando tu rostro,  
¿Acaso el corazón también apartas?  
Entonces, sin temor,  
Haré para el amigo de tu amigo,  
Según su propio tema  
Y su propia manera,  
Según su tiempo y precio todavía.  
Y guardaré el dinero  
En esta manecita  
Si ya es mío. ¿SP? ¿Y tiamiento?  
Oh lo me complaceré,  
¡pero mañana, Amor!  
A menudo estoy mucho más cansado  
De lo que tú te crees,  
Sobremuerta esta tarde, y parece  
(Perdóname en seguida)  
Como si me dejaras  
Junto a la ventana, con tu mano  
En la mía, sentarme,  
Y Fiésóle largamente mirar,  
Con las mentes unidas,  
Como acostumbra hacer los casados,  
En paz, en paz mientras la tarde dura.  
Mañana enderezaría mi obra,  
Jovial y fresco tal siempre. Probemos.  
¿Mañana por esto serás dichosa!  
Tu suave mano es sola una mujer  
Y la mía de un hombre  
El desnudo pecho que ella ocoga.

Ni cuentas siquiera el tiempo perdido;  
Es preciso que poses  
Ahora en cinco lienzos,  
¡Así, mantén esa mirada así!  
¡Mi serpenteante belleza en torno!  
¿Cómo pungir pudiste,  
Perfectas las orejas,  
Aun para prender la perla! Tan dulce  
Mi rostro, mi luna, luna de todos,  
A que todos miran, llaman suya,  
Admirada, supongo,  
Mientras ella mira a su vez, a nadie:  
Tan querida, no menos.  
¿Sonríes? ¡Pues allí  
Mi obra recién terminada está,  
Aquello que nosotros, los pintores,  
Llamamos armonía!  
La misma penumbra platea todo,  
Los dos en el crepúsculo,  
Tú, cuando orgullosa estabas de mí  
(Sabes que ahora no), pero yo siempre;  
Mi juventud, mi esperanza, mi arte,  
Mitigándose todo  
En la Fiésóle amable.  
Está sonando en la capilla el címbalo.  
Aquel tramo del muro  
Del convento a lo largo del camino  
En su interior protege,  
Agrupados, los árboles;  
El último monje deja el jardín;  
Declinan ya los días  
Y en todas las cosas cunde el otoño.  
¿Verdad? Todo en apariencia se vuelve  
Y me veo a mí mismo y a mi obra,  
Mi innata tarea de ser y hacer

Entre dos luces. Estamos en manos,  
 Amor, de Dios. ¡Y qué extraña parece  
 La vida que él nos hizo llevar;  
 Tan libres parecemos  
 Y tan rápidamente encadenados!  
 Presiento que él puso el cepo: ¡dejémoslo!  
 Este aposento, por ejemplo, mira  
 ¡Todo lo que está detrás de nosotros!  
 Ni entiendes ni te cuidas  
 De mi arte entender,  
 Pero puedes a la gente escuchar:  
 Y aquel lienzo, el segundo de la puerta  
 Amor, así deberían ser las cosas  
 ¡Contempla la Madonna!  
 A decirlo me atrevo.  
 Lo que sé puedo trazar con mi pincel,  
 Lo que veo y deseo  
 En el fondo del alma  
 Si tan hondo descé alguna vez  
 Fácilmente trazar  
 Cuando digo perfectamente, no me  
 Vanaglorio del todo,  
 Puedes juzgar tú misma,  
 Que la charla del legado escuchaste,  
 Tal ellos solían decir en Francia.  
 ¡De cualquier modo es fácil!  
 Sin embosos ni estudios, olvidados:  
 Trazo aquello con que muchos, en vida,  
 Sueñan ¡sueñan? O se  
 Esfuerzan y agonizan al hacerlo  
 Y fracasan haciéndolo.  
 Podría contar veinte,  
 el doble de tus dedos,  
 Sin salir de la ciudad, que se esfuerzan  
 Desconoces cómo se esfuerzan otros  
 Para pintar algo que tú emborronas  
 Pasando sin cuidado con tus prendas.  
 Aun mucho menos, muchísimo menos,  
 Alguien apunta (y yo  
 Sé su nombre y no importa)  
 Aun muchísimo menos.  
 Menos es más, Lucrecia: soy juzgado.  
 En ellos una luz  
 De Dios está ardiendo, más verdadera,  
 En su vejado latido pesado  
 Y en su obturada mente,  
 Corazón, o lo que sea que impulse  
 Este breve latido  
 De mano de artesano.  
 Su obra a ras de tierra,  
 Pero ellos mismos entiendo que alcanzan  
 Un cielo que para mí esta cerrado.  
 Entran y ocupan allí su lugar,  
 Aunque toman y referir no pueden  
 El mundo. Mis trabajos  
 Más cerca están del cielo,  
 Pero aquí permanezco.  
 ¡La sangre repentina de estos hombres!  
 Con la alabanza hierve,  
 También con la condena.

Yo, para mí y por mí mismo pintando,  
 Conozco lo que hago,  
 No me mueven censura ni alabanza.  
 Alguien ha advertido  
 Que está mal el contorno de Morello  
 Y errado su matiz.  
 ¿Y qué? O bien, trazado  
 Rectamente y ordenado. ¿Y qué?  
 Que hablen como gusten,  
 ¿Se cuida la montaña?  
 ¿Se cuida el hombre alcanza  
 A su comprensión debiera exceder  
 ¿O para qué esta él cielo?  
 Todo es de plata y gris,  
 Perfecto y plácido en mi arte: ¡el peor!  
 Sé bien qué quiero y qué puedo lograr  
 Y, sin embargo, qué estéril saber,  
 Suspirando Si fuéramos  
 Dos, otro y yo mismo, hubiera nuestra  
 Cabeza cubierto el mundo. Sin duda.  
 Allí hay ahora un trabajo de aquel  
 Joven de Urbino célebre,  
 Muerto hace cinco años.  
 (Una copia que me envió Vasari.)  
 Bien, puedo imaginar cómo hizo todo,  
 Su alma derramando  
 Con reyes y con papas para verlo.  
 Alcanzado, bastárale aquel cielo,  
 Alrededor y al través de su arte  
 Al que estilo le da.  
 Aquel brazo está erróneamente puesto  
 Y de nuevo allí;  
 Una falta a perdonar en las líneas,  
 ¡De esa guisa el cuerpo! Su alma es correcta,  
 Con corrección se expresa  
 Aquello hasta un niño puede entenderlo.  
 ¡Todavía, qué brazo!  
 Yo podría modificarlo, pero  
 Toda la obra, interior y extensión  
 ¡Lejos, lejos de mí! ¿Y por qué lejos?  
 Impuestos por ti en mí,  
 Me hubieras dado alma  
 ¡Y a Rafael hubiéramos alzado!  
 No, Amor, me diste, creo,  
 Todo cuanto pedí,  
 Casi siempre más de lo que merezco.  
 ¡Pero con la misma perfecta frente,  
 Y ojos perfectos y perfecta boca,  
 Y la leve voz que mi alma escucha,  
 Como el reclamo un pájaro  
 Del cazador y aun así cae en la trampa  
 Si hubieras puesto tú,  
 Con estas mismas cosas, una mente!  
 Así, algunas mujeres.  
 Insistiera la boca ¡Dios y gloria!  
 Sin cura del provecho.  
 Presente por futuro, ¿qué es esto?  
 ¡Vida por fama al lado mismo de Ángel!  
 Espera Rafael: ¡a Dios los tres!  
 Yo podría haberlo hecho por ti. Sí:

O no. Todo es como Dios lo dispone.  
 Los alicientes provienen del alma;  
 No sirve el resto. ¿Por qué me haces falta?  
 ¿Qué mujer tuvo Rafael, o Ángel?  
 Quien en este mundo algo  
 Puede hacer no lo quiere;  
 Y quien quisiera no podrá, observo:  
 Pero la voluntad  
 Es algo y algo también el poder  
 Y así nos afanamos  
 Los hombres corrientes y Dios, al fin,  
 Comprendo, nos compensa o nos castiga.  
 Para mí es más seguro,  
 Si es justo el premio, que soy despreciado,  
 Para decir la verdad desdeñado.  
 No dejaré la casa en todo el día  
 Por miedo a los señores de París.  
 Mejor es que pasen sin darse cuenta,  
 Pero, a veces, hablan,  
 Y yo he de ser indulgente con todo.  
 ¡Que hablen! ¡Francisco, la primera vez,  
 Y aquel largo año en  
 Fontainebleau festivo!  
 Entonces yo podía dejar el suelo,  
 Y la gloria alcanzar,  
 De que Rafael diariamente vestía,  
 A la mirada humana,  
 Dorada, del monarca,  
 Un dedo en su barba, torcido rizo  
 Sobre la buena señal de su boca  
 Que alzaba la sonrisa,  
 Un brazo sobre mi hombro y mi cuello,  
 De su cadena de oro en mi oído  
 El tintineo, y yo  
 Pintando altivamente,  
 Y sobre mí su aliento,  
 Alrededor su corte, con sus ojos,  
 Los francos ojos franceses, mirando.  
 Y tal fuego de almas, tan profuso,  
 Por aquellos corazones mi mano  
 Aplicada y lo mejor esta cara,  
 Por encima, a mis espaldas, mi obra  
 Esperando, ¡esta cara!  
 ¡Y coronar el resultado al fin!  
 Mis días regios, una buena época,  
 Y no hubieras crecido inquieto, pero...  
 Está hecho y pasado; está bien, mi instinto  
 Me dice. Muy viva creció la vida,  
 No gris sino dorada;  
 Soy el murciélago de vista débil  
 A quien ningún sol debiera tentar  
 Sino el granero en que tiene su mundo.  
 ¿Cómo podría ser de otra manera?  
 Me llamaste y hasta tu corazón  
 Yo vine y fue el triunfo  
 Llegar y allí quedarse;  
 ¡Perdido qué está antes del triunfo?  
 Deja que mis manos forment tu rostro  
 En todo el dorado de tu cabello,  
 ¡Hermosa Lucrecia que eres mía!

Rafael hizo esto,  
 Andrea pintó aquello;  
 En tu halago el romano es mejor,  
 Pero su mujer la Virgen del otro  
 Me excusarán los hombres.  
 Me complace juzgar ambas pinturas  
 En tu presencia. Con más claridad  
 Crece mi mejor fortuna, así pienso.  
 Porque has de saber, vive Dios, Lucrecia,  
 Que un día dijo Ángel a Rafael  
 (Y lo he sabido todos estos años)  
 Cuando el joven estaba enardeciendo  
 Para ver a Roma, sus pensamientos,  
 Y esto le enaltecía el corazón:  
 Amigo, hay cierto penoso aprendizaje  
 En torno a Florencia, nadie lo sabe,  
 Que, si como tú haces,  
 Planease y ejecutase instado  
 Por tus papas y reyes,  
 ¡Perlado hubiese de sudor tu frente!  
 ¡A Rafael! Y el brazo  
 En verdad está mal.  
 Difícilmente me atrevo... Tú ves,  
 Acércame la greda  
 ¡Así debiera pintarse la línea!  
 ¡Ah pero el alma! ¡Él es Rafael!  
 ¡Bórralo! Sin embargo,  
 Si él dijo la verdad,  
 ¿Y qué, porque quién sino Miguel Ángel?  
 (¿Podrías olvidar esas palabras?)  
 Si realmente hubo esa oportunidad,  
 Así perdida es,  
 Si eres tú, no agradecida, sino  
 Al menos complacida.  
 Bien, déjame pensar así. ¡Y tú,  
 Sonríes de verdad!  
 Toda una hora ha durado esta hora.  
 ¿Vuelves a sonreír?  
 Si te sentases a mi lado así  
 Cada una de las noches,  
 Yo trabajaría mejor, ¿comprendes?  
 Quiero decir que ganaría más  
 Y más podría darte.  
 Mira: ha oscurecido  
 Del todo; hay una estrella;  
 Morello se ha marchado,  
 Las luces de vigia muestran el muro,  
 La señal de los búhos  
 Revela el nombre que les damos. Ven,  
 Apártate de la ventana, Amor  
 Adéntrate, al fin  
 En la casita de melancolía  
 Que para ser felices construimos.  
 Dios es justo. El rey  
 Francisco ha de perdonarme: a menudo,  
 Cuando levanto los ojos de noche,  
 Con los ojos cansados de pintar,  
 Las paredes se iluminan, ladrillo  
 A ladrillo distintamente, oro  
 Violento y brillante en lugar



De mortero. ¡Con su oro los hice  
Cemento! El uno al otro  
¿Debes irte? aménos.  
¿Espera fuera? ¿Debe verte a ti  
Y no conmigo? ¿Son aquellos préstamos?  
¿Más deudas por pagar  
Del juego? ¿Por eso te sonreías?  
¡Bien, deja que tus sonrisas me compren!  
¿Tienes más que gastar?  
Mientras mano y mirada  
Y algo del corazón  
Me dejes, el trabajo  
Es mi mercancía, ¡y cuál es el precio?  
Pagaré mi fantasía. Deja que  
Me sienta en el resto gris de la tarde,  
Ociosamente, como tú lo llamas,  
Y medite perfectamente cómo,  
Si estuviera de vuelta en Francia, otra  
Vez, sólo otra vez más,  
El rostro de la Virgen pintaría,  
¡Y no el tuyo esta vez!  
A mi lado te quiero para oírte  
Esto es, Miguel Ángel  
Juzgar de lo que hago y decirte  
Su valía. ¿Querrás?  
Mañana, a tu amigo complaceré.  
Tomaré los temas del corredor,  
Acabará el retrato cuanto antes,  
Ya, ya y le arrojaré  
Más cosas si vacila.  
Bastará este conjunto  
A saciar el capricho de Cousin.  
A tu lado, ¿qué es mejor que es todo  
Lo que me preocupa si tú consigues  
El treceño escudo de la gorguera?  
Amor, ¿te complace? Ah pero él,  
Cousin, ¿qué hace para agradarte más?

Soy como la vieja edad esta noche,  
Pacífico. Y poco lo lamento,  
Menos todavía hubiera cambiado.  
Desde entonces mi pasado se muere,  
¿Por qué cambiarlo? ¡La culpa a Francisco!  
Es cierto que su moneda acepté,  
Fui tentado y consentí, y construí  
Esta casa y pequé. Dicho está todo.  
Mi padre y mi madre en la indigencia  
Murieron. Bien, ¿dispongo  
De mis propias riquezas?  
Mira a este nuevo rico.  
¡Que cada uno cargue con su yo!  
Ellos nacieron pobres,  
Ellos vivieron pobres,  
Y ellos pobres murieron:  
Y en mi tiempo yo he trabajado algo  
Y no fui profusamente pagado.  
Algún buen hijo pinta  
Mis doscientas pinturas  
Dejémosle intentar.  
Sin duda que algo iguala la balanza.  
Tú me amaste bastante,  
Sí, parece esta noche.  
Debiera ser bastante. ¿Qué tuviera?  
En el cielo, tal vez,  
Oportunidades, sólo una más.  
Cuatro vastas paredes  
En la Nueva Jerusalén medidas,  
Por el codo del ángel,  
Para que Leonardo, Rafael,  
Ángel y yo las cubramos los tres  
Primeros sin mujer,  
¡Mientras yo tengo la mía! Así,  
Tranquilamente, porque  
Aquí está Lucrecia,  
Mientras yo decido me vencerán.

¡El silbo de Cousin! Acude, Amor.

(De Men and Women, 1855.)

\* ANDREA DEL SARTO (CALLED "THE FAULTLESS PAINTER"). But do not let us quarrel any more, / No, Lucrezia; brea with me for once: / Sit down and all shall happen as you wish, / You turn your face, but does it bring your heart? / I'll work then for your friend's friend, never fear, / Treat his own subject after his own way, / Fix his own time, accept too his own price, / And shut the money into this small hand / When next it takes mine. Will it tenderly? / Oh, I'll content him, -but to-morrow, Love! / I often am much wearier than you think, / This evening more than usual, and it seems / As if -forgive now- should you let me sit / Here by the window with your hand in mine / And look a half-hour forth on Fiesole, / Both of one mind, as married people use, / Quietly, quietly the evening through, / I might get up to-morrow to my work / Cheerful and fresh as ever. Let us try, / To-morrow, how you shall be glad for this! / Your soft hand is a woman of itself, / And mine the man's bared breast she curls inside, / Don't count the time lost, neither; you must serve / For each of the five pictures we require: / It saves a model. So! keep looking so - / My serpentine beauty, rounds on round! - How could you ever prick those perfect ears, / Even to pat the pearl there! oh, so sweet - / My face, my moon, my everybody's moon, / Which everybody looks on and call his, / And, I suppose, is looked on by in turn, / While she looks -no one's

very dear, no less, / You smile? why, there's my picture ready made, / There's what we painters call our harmony! / A common greyness silvers everything, - / All in a twilight, you and I alike / -You, at the point of your first pride in me / (That's gone you know), -but I, at every point; / My youth, my hope, my art, being all toned down / To yonder sober pleasant Fiesole. / There's the bell clinking from the chapel-top: / That length of convent-wall across the way / Holds the trees safer, huddled more inside, / The fast moon leaves the garden; days decrease, / And autumn grows, autumn in everything, / Eh? the who's seems to fall into a shape / As if I saw alike my word and self / And all that I was born to be and do, / A twilight-piece. Love, we are in God's hand, / How strange now, looks the life he makes us lead; / So free we seem, so fettered fast we are! / I feel he laid the fetter: let it lie! / This chamber for example -turn your head- / All that's behind us! You don't understand / Nor care to understand about my art, / But you can hear at least when people speak: / And that cartoon, the second from the door - it is the thing, / So such things should be - / Behold Madonna! - I am bold to say, / I can do with my pencil what I know, / What I see, what at bottom of my heart / I wish for, if I ever wish so deep: / Do easily, too -when I say, perfectly, / I do not boast, perhaps: yourself are judge, / Who listened to the Legate's talk last week, / And just as much

they used to say in France, / At any rate 'tis easy, all of it / No sketches first, no studies, that's long past: / I do what many dream of, all their lives, -Dream? strive to do, and agonize to do, / And fail in doing. I could count twenty such / On twice your fingers, and not leave this town, / Who strive -you don't know how the others strive - / To paint a little thing like that who smeared / Carelessly passing with your robes afloat, - / Yet do much less, so much less, Someone says, / (I know his name, no matter) -so much less! / Well, less is more, Lucrezia: I am judged! / There burns a truer light of God in them, / In their vexed beating staffed and stopped-up brain, / Heart, or whate'er else, than goes on to prompt / This low-pulsed forthright craftsman's hand of mine, / Their works drop groundward, but themselves, I know, / Reach many a time a heaven that's shut to me, / Enter and take their place there sure enough, / Though they come back and cannot tell the world, / My works are nearer heaven, but I sit here, / The sudden blood of these men at a word - / Praise them, it boils, or blame them, it boils too, / I, painting from myself and to myself, / Know what I do, am unmoved by men's blame / Or their praise either: Somebody remarks / Morello's outline there is wrongly traced, / His hue mistaken; what of that? or else, / Rightly traced and well mixed: what of that? / Speak as they please, what does the mountain care? / Ah, but a man's reach should exceed

his grasp, / Or what's a heaven for? All is silver-grey, /  
 Placid and perfect with my art: the worst! / I know both  
 what I want and what might gain, / And yet how profit-  
 less to know, to sigh / 'Had I been two, another and  
 myself, / Our head would have o'erlooked the world!"  
 No doubt, / Yonder's a work now, of that famous youth  
 / The Urbinate who died five years ago. / ("Tis copied,  
 George vasari sent it me) / Well, I can fancy how he did  
 it all, / Pouring his soul, with kings and popes to see, /  
 Reaching, that heaven might so replenish him, / Above  
 and through his art - / For it gives way, / That arm is  
 wrongly put - and there again - / A fault to pardon in the  
 drawing's lines, / Its body, so to speak: its soul is right,  
 / He means right - that, a child may understand. / Still,  
 what an arm! and I could alter it: / But all the play, the  
 insight and the stretch - / Out of me, out of me! And  
 wherefore out? / Had you enjoined them on me, given me  
 love, / We might have risen to Rafael, I and you! /  
 Nay, Love, you did give all I asked, I think - / More than  
 I merit, yes, but many times, / But had you - oh, with the  
 same perfect brow, / And perfect eyes, and more than  
 perfect mouth, / And the low voice my soul hears, as a  
 bird / The fowler's pipe, and follows to the snare - / Had  
 you, with these the same, but brought a mind! / Some  
 women do so. Had the mouth there urged / "God and  
 the glory! never care for gain. / The present by the future,  
 what is that? / Live for fame, side by side with  
 Angelo! / Rafael is waiting: up to God, all three!" / I  
 might have done it for you. So it seems: / Perhaps not.  
 All is an God over-rides. / Beside, incentives come from  
 the soul's self; / The rest avail not. Why do I need you?  
 / What wife had Rafael, or has Angelo? / In this world,  
 who can do a thing, will not; / And who would do it,  
 cannot, I perceive: / Yet the will's somewhat - somewhat,  
 too, the power - / And thus we half-men struggle. At  
 the end, / God, I conclude, compensates, punishes, /  
 "Tis safer for me, if the award be strict, / That I am  
 something underrated here, / For this long while, despised,  
 to speak the truth, / I dared not, do you know,  
 leave home all day, / For fear of chancing on the Paris  
 lords, / The best is when they pass and look aside; / But  
 they speak sometimes; I must bear it all. / We may they  
 speak! That Francis, that first time, / And that long festal  
 year at Fontainebleau! / I surely then could sometimes  
 leave the ground now; / Put on the glory, Rafael's daily  
 wear, / In that humane great monarch's golden look, - /  
 One finger in his beard or twisted curl / Over his

mouth's good mark that made the smile, / One arm  
 about my shoulder, round my neck, / The jingle of his  
 gold chain in my ear, / I painting proudly with his  
 breath on my face, / All his court round him, seeing with  
 his eyes, / Such frank French eyes, and such a fire of souls  
 / Profuse, my hand kept flying by those hearts. - / And  
 best of all, this, this, this face beyond, / This in the  
 background, waiting on my work, / To crown the issue  
 with a last reward! / A good time, was it not, my Kingly  
 days? / And had you not grown restless, - but I know - /  
 "Tis done and past; 'twas right, my instinct said: /  
 Too live the life grew, golden and not grey, / And I'm the  
 weak-eyed but no sun should tempt / Out of the grange  
 whose four walls make his world, / How could it end in  
 any other way? / You called me, and I came home to  
 your heart, / The triumph was - to reach and stay there;  
 since / I reached it ere the triumph, what is lost? / Let  
 my hands frame your face in your hair's gold, / I /  
 You beautiful Lucrezia that are mine! / "Rafael did this,  
 Andrea painted that; / The Roman's is the better when  
 you pray, / But still the other's Virgin was his wife -"  
 Men will excuse me. I am glad to judge / Both pictures  
 in your presence, clearer grows / My better fortune. I  
 resolve to think, / For, do you know, Lucrezia, as God  
 lives, / Said one day Angelo, his very self, / To Rafael...  
 I have known it all these years... / (When the young man  
 was flaming out his thoughts / Upon a palace-wall for  
 Rome to see, / I too lifted up in heart because to it) /  
 "Friend, there's a certain sorry little scrub / Goes up and  
 down our Florence, none cares how, / Who, were he set  
 to plan and execute / As you are, pricked on by your  
 popes and kings, / Would bring the sweated into that  
 brow of yours!" / To Rafael's! - And indeed the arm is  
 wrong. / I hardly dare... yet, only you to see, / Give the  
 chalk here - quick, thus the line should go! / Ay, but  
 the soul! he's Rafael! rub it out! / Still, all I care for, if he  
 spoke the truth, / (What he? why, who but Michel  
 Angelo?) / Do you forget already words like those? / If  
 really there was such a chance, so lost, - / Is, whether  
 you're - not grateful - but more pleased, / I will, let me  
 think so. And you smile indeed! / This hour has been an  
 hour! Another smile? / If you would sit thus by me  
 every night / I should work better, do you comprehend?  
 / I mean that I should earn more, give you more, / See,  
 it is settled dusk now; there's a star; / Morello's gone,  
 the watch-lights show the wall, / The cue-owls speak  
 the name which we call them by. / Come from the window,

love, - come in, at last, / Inside the melancholy little  
 house / We built to be so gay with, / It is just, / King  
 Francis may forgive me: oft at nights / When I look up  
 from painting, eyes tired out, / The walls become illu-  
 minated, brick from brick / Distinct, instead of mortar,  
 fierce bright gold, / That gold of his I did cement them  
 with! / Let us but love each other. Must you go? / That  
 Cousin here again? he waits outside? / Must see you -  
 you, and not with me? Those loans? / More gaming  
 debts to pay? / You smiled for that? / Well, let smiles buy  
 me / Have you more to spend? / While hand and eye and  
 something of a heart / Are left me, work's my ware, and  
 what's it worth? / I'll pay my fancy, only let me sit /  
 The grey remainder of the evening out, / Idle, you call  
 it, and muse perfectly / How I could paint, were I but  
 back in France, / One picture, just one more - the  
 Virgin's face, / Not yours this time! I want you at my  
 side / To bear them - that is, Michel Angelo - / Judge all  
 I do and tell you of its worth. / Will you? To-morrow,  
 satisfy your friend. / I take the subjects for his corridor,  
 / Finish the portrait out of hand - there, there, / And  
 throw him in another thing or two / If he demurs; the  
 whole should prove enough. / To pay for this same  
 Cousin's freak. / Beside, / What's better and what's all I  
 care about, / Get you the thirteen scudi for the ruff! /  
 Love, does that please you? Ah, but what does he, /  
 The Cousin! what does he to please you more? / I am grow  
 peaceful as old age tonight. / I regret little, I would  
 change still less. / Since there my past life lies, why  
 alter it? / The very young to Francis! - it is true / I took  
 his coin, was tempted and complied, / And build this  
 house and sinned, and all is said. / My father and my  
 mother died of want. / Well, had I riches of my own?  
 you see / How one gets rich! / Let each one bear his lot,  
 / They were born poor, lived poor, and poor they died: /  
 And I have laboured some what in my time / And not  
 been paid profusely. Some good son / Paint my two  
 hundred pictures - let him try! / No doubt, there's some-  
 thing strikes a balance. Yes, / You loved me quite  
 enough, it seems tonight. / This must suffice me here,  
 What would one have? / In heaven, perhaps, new chances,  
 one more chance - / Four great walls in the New  
 Jerusalem, / Meted on each side by the angel's reed, /  
 For Leonard, Rafael, Angelo and me / To cover - the  
 three first without a wife, / While I have mine! So - still  
 they overcome / Because there's still Lucrezia, - as I  
 choose. / Again the Cousin's whistle! Go, my Love.

## RABBI BEN EZRA \*

I  
 ¡Envejeced conmigo!  
 Aún queda lo mejor,  
 De la vida el fin, para el que empezó:  
 Nuestro tiempo en Su mano,  
 Un todo concebí,  
 La juventud no basta;  
 Confíad en Dios: ¡ved las cosas sin miedo!

II  
 No es que, juntando flores,  
 La juventud respire,  
 ¿Con qué rosa nos quedamos, qué lirio  
 ¡Llamáremos hermoso?  
 No es que, admirando estrellas,  
 ¡Jove ni marie ansío;  
 Compleja es mi figura y los trasciendo!

III  
 Temores y esperanzas  
 Que breves años merman  
 No pido ¡ancha locura al fin sería!

Estimo antes la duda  
 Que especies menores que  
 Han de existir sin ella,  
 Sin escintila cencidos terrones.

IV  
 Pobre alarde de vida,  
 Formado el hombre para  
 Ansiar, buscar, hallar y deleitarse:  
 Acabado el festín,  
 Se acabarán los hombres;  
 ¿Cansa cuidar del buche,  
 Turba la duda al bruto aiborrado?

V  
 ¡Regocijados, afines  
 Somos de Quien provee  
 Sin participar, sin recibir hace!  
 Una escintila prende;  
 A Dios nos acercamos,  
 Creo, a Quien nos da,  
 Más que a Sus tribus que toman y aceptan.

## VI

¡Bienvenido el rechazo  
De la tierra apacible  
Y el agujón que a marchar nos incita!  
¡Que duela la alegría!  
¡Forzad y soldad luego;  
Aprended aunque cueste;  
Osad y no os quejéis de la agonía!

## VII

Ahora una paradoja  
De consuelo y desdén  
Dichosa será la vida que erraba:  
Lo que aspiraba a ser  
Y no fui, me conforta:  
Hubiera sido un bruto  
Y por la escala no me derrocará.

## VIII

¡Qué es él sino un bruto,  
Carne vestida de alma  
Y mente que a sus miembros no adelanta?  
Al hombre emplazo ahora:  
Tu cuerpo y sus alcances  
¡Podrán ir más allá  
Que el alma en su camino solitario!

## IX

Los dones han de usarse:  
Guardo el amplio Pasado  
De perfección y poder abarcantes:  
Ojos y orejas puestos  
Y el juicio sobre todo;  
Corazón ¡no debieras  
Latir! Qué bueno vivir y aprender?

## X

No latió, no, alabándote.  
Veo el designio entero,  
Vi poder, y ya veo amor perfecto:  
Perfecto a Tu plan llamo:  
¡Y ser hombre agradezco!  
Hacedor, rehas, cesa  
Confío en lo que todavía harás.

## XI

Porque grata es la carne;  
En su trama de rosa  
Urdida, nuestra alma aún el resto anhela:  
Si alguna distinción  
Quedara contra tantas  
Posesiones del bruto  
¡Lograríamos todo, lo mejor!

## XII

Mas no digamos siempre  
¡A pesar de la carne  
Me esforcé hoy, gané terreno al todo!  
Tal vuelta y canta el ave,  
Declaremos ¡Es nuestro  
Lo bueno y ahora el alma  
Del cuidado de la carne precisa!.

## XIII

A las edades llamo  
A heredar lo joven,  
Después de tanta vida contenida:  
Así he de pasar, hombre  
Consentido y remoto  
Para siempre del bruto  
Levantado; un dios, pero en la semilla.

## XIV

Y por encima de esto  
Pararé, para ir  
De nuevo a mi aventura brava y nueva:  
Sin miedo y decidido  
Al trabar la batalla  
Inminente, con armas  
Escogidas y erguidos estandartes.

## XV

Sin juventud probaré  
Mi ganancia o mi pérdida:  
Es oro lo que arde entre cenizas.  
Igual ponderaré,  
Consienta o recrimine  
La vida: joven, todo  
Contiende; sabré las cosas senecto.

## XVI

Atiende, atardecido,  
Cómo de lo creado  
Se levanta la gloria sobre el gris:  
Del oeste un susurro  
Llega Añade al resto  
Esto, acéptalo y prueba  
Su valor: ahora se muere el día.

## XVII

Aún dentro de esta vida,  
Sobre su empeño alzado,  
Discierno, comparo, proclamo al fin,  
Era esencial la rabia,  
Vana la adquisición:  
Ahora puedo enfrentarme  
Al Futuro, aprendido el Pasado.

## XVIII

No es mayor el destino  
Del hombre, alma que apenas  
Cumplirá mañana lo que hoy aprende:  
Labora, pues observa  
La obra del Maestro,  
Capta atisbos de oficio,  
Los ardidés del uso verdadero.

## XIX

Juventud convencida,  
Esfúrzate en lo raro  
Hacia la obra, aún sin descanso:  
Edad ya sin contienda,  
Conoce y no te arriesgues.  
Edad más esperada:  
¡Sin ningún temor espera la muerte!

## XX

Bastante es que lo Justo,  
El Bien y el Infinito  
Sean tuyos como tu propia mano,  
Del todo conocidos,  
Objetos sin disputa  
Para locos que empujan  
A la juventud; sentirás a solas.

## XXI

¡De una vez para siempre  
Sepáranse las mentes,  
Sabedoras de su sitio pasado!  
Comparecido el mundo,  
Defendida mi alma  
¿Ellos, o yo acerté?  
¡Dénos la edad la verdad y la paz!

## XXII

¿Y ahora quién será juez?  
Lo que odio aman diez hombres,  
Huyen lo que sigo y dejan mis dones;  
Cuyos ojos y orejas  
Me copian: conjeturas  
Las suyas y las mías:  
¿A quién otorgaré el favor de mi alma?

## XXIII

No ocurre en el trabajo  
Ni pasa la sentencia,  
Resultados apreciados a bulto;  
A su lado, del suelo,  
Puso la mano el mundo  
Inferior y encontró  
Propicia ya la senda de su mente:

## XXIV

Burdo pulgar del mundo,  
Dedo que ya no mide,  
Compuso apenas la cuenta esencial;  
Instintos inmaduros,  
Motivos indecisos  
Que no son su trabajo,  
Aún henchida la importancia humana:

## XXV

Acto estricto que no  
Contiene al pensamiento,  
Fantasía que escapa en el lenguaje;  
Lo que ser nunca pude,  
Lo que ignoran los hombres,  
Era ante Dios valioso,  
Como el pichel en su torno formado.

## XXVI

Tomo del Alfarero,  
¡Ah consiente este tropo!  
Raudo el tiempo, pasiva nuestra arcilla!  
A quien se aclaman, Tú,  
Danzando embriagados,  
"La vida se apresura,  
Cambia todo, es Pasado, ¡ten tu día".

## XXVII

¡Necio! Todo lo que es  
Perdura, reaparece;  
La tierra cambia y Dios y tu alma quedan:  
Lo que te pertenece,  
Tal fue, es y será:  
Ceda la rueda o pare  
Del tiempo: arcilla y Alfarero duran.

## XXVIII

Te puso entre la danza  
De circunstancia plástica,  
Presente que contento pararías:  
Máquina que a tu alma  
Otorga su sentido,  
Pruébate y te aleja,  
Ya suficientemente impresionado.

## XXIX

¿Qué las tempranas quiebras,  
Que risueños amores  
Ciñeron, no se detienen ni plasman?  
¿Qué, en torno a tu orilla,  
Tétricas osamentas,  
Como de pulidor,  
Acrecen según opresión tan firme?

## XXX

¡Pues alza la mirada!  
¡Los goces de una copa,  
El banquete, la lámpara y la trompeta,  
Nuevo vino espumoso,  
Los labios encendidos  
Del Maestro! Tú, copa  
Del cielo, ¿qué hacías girando en tierra?

## XXXI

Te necesito siempre,  
Dios, hacedor de hombres;  
No cuando peor fue la rotación  
A la rueda vital  
De formas y colores  
Fijado torpemente  
Erré mi fin para saciar Tu sed:

## XXXII

¡Toma y usa Tu obra:  
Corrige lo escondido,  
La traza de materia y el álabe!  
¡Mi tiempo está en Tu mano!  
¡Perfecta fue la copa!  
¡Consiente que la edad  
Rejuvenezca y la muerte la acabe!

(De *Dramatis Personae*, 1864.)



\* RABBI BEN EZRA. I. Grow old along with me / The best is yet to be. / I lost of our life, for which the first was made: / Our times are in His hand / Who saith "A whole I planned, / Youth shows but half: trust God; see all no be afraid!" / II. Not that, amassing flowers, / You sighed "Which rose make ours, / Which lily leaves and then as best recall?" / Not that, admiring stars, / It yearned "Nor Jove, nor Mars; / Mine be some figured flame which blends, transcends them all!" / III. Not for such hopes and fears / Annulling youth's brief years, / Do I remonstrate: fully wide the mark! / Rather I prize the doubt / Low kinds exist without, / Finished and finite, clods, untroubled spark. / IV. Poor vaunt of life indeed, / Were man but formed to feed / On joy, to solely seek and find and feast: / Such feasting ended, then / As sure an end to me, / Irks care the crop-fall bird? / Frets doubt the maw-cramped beast? / V. Rejoice we are allied / To That which doth provide / And Not partake, effect and not receive! / A spark disturbs our clod; / Nearer we hold of God / Who gives, than of His tribes that take. I must believe. / VI. Then, welcome each rebuff / That turns earth's smoothness rough, / Each sting that bids not sit nor stand but go! / Be our joys three-parts pain! / Strive, and hold cheap the strain; / Learn, not account the pang; dare, never grudge the thro' / VII. For thence, a paradox / Which comforts while it mocks, / Shall life succeed in that it seems to fail: / What I aspire to be, / And Was not, comforts me. A brute I might have been, but would not sink 't' the scale. / VIII. What is he but a brute / Whose flesh has soul to suit, / Whose spirit works lest arms and legs want play? / To man, propose this test: / Thy body at its best, / How far can that project thy soul on its lone way? / IX. Yet gifts should prove their use: / I own the Past profuse. / Of power each side, perfection every turn: / Eyes, ears took in their dole, / Brain treasured up the whole; / Should not the heart beat at once "How good to live and learn?" / X. Not once beat "Praise be Thine!" / 'Tis see the whole design, / 'Tis, who saw power, see now love perfect too. / Perfect I call thy plan: / I thank that I was a man! / "Maker, remake, complete. / I trust what Thou shalt do!" / XI. For pleasant is this still: / Our soul, in its rose-mesh / Pulled ever to the earth, still years for rest; / Would we some prize might hold / To match those manifold / Possessions of the brute, gain

## CALIBÁN SOBRE SETEBOS, O TEOLOGÍA NATURAL EN LA ISLA \*

*Pensaste que yo era en todo semejante a ti mismo.*

(Se tumba, ahora que aprieta el calor,  
Tendido sobre el vientre,  
En el lodo abundante de la gruta,  
Con los codos abiertos,  
Entubada la barbilla en los puños,  
Y mientras patalea en frío ceno,  
Y siente recorrerle lagartijas  
El lomo, y ambos brazos  
Por el haz y el envés, y le divierte;  
Y un pitinísimo, sobre su cabeza,  
Cubre la cueva como ceja el ojo,  
Se arrastra, toca y pincha pelo y barba;  
Mientras gotea una flor con su abeja,  
Y un fruto por aspir y masticar,  
Mira él al mar que rayos de sol cruzan  
Y recruzan hasta tejer su tela  
De araña (ígneas mallas,  
Que a las veces desgarran un pez enorme),  
Y habla para sí mismo, cuanto quiere,  
De aquel otro, a quien llamó Dios su madre.  
Pues disgusta que de Él  
Se hablé ¡como si ignorarlo pudiera!

most, as we did best! / XII. Let us not always say / "Spite of this flesh to-day" / I strove, made head, gained ground upon the whole! / As the bird wings and sings, / Let us cry "All good things" / "Are ours, nor soul helps flesh more, now, than flesh helps soul!" / XIII. Therefore I summon age / To grant youth's heritage, / Life's struggle having so far reached its term: / Thence shall I pass, approved / A man, for aye removed / From the developed brute; a god though in the germ, / XIV. And I shall thereupon / Take rest, ere I be gone / Once more on my adventure brave and new: / Fearless and unperplexed, / When I wage battle next, / What weapons to select, what armour to induce, / XV. Youth ended, I shall try / My gain or loss thereby; / Leave the fire ashes, what survives is gold: / And I shall weigh the same, / Give life its praise or blame: / Young, all lay in dispute: I shall know, being old, / XVI. For note, when evening shuts, / A certain moment cuts / The deed off, call the glory from the grey: / A whisper from the west / Shoots—"Add this to the rest, / "Take it and try its worth: here dies another day." / XVII. So, still within this life, / Though lifted o'er its strife, / Let me discern, compare, pronounce at last, / "This rage was right 't' main, / "That acquiescence vain. / "The Future I may face now I have proved the Past." / XVIII. For more is not reserved / To man, with soul just served / To act tomorrow what he learns to-day: / Here, work enough to watch / The Master work, and catch / Hints of the proper craft, tricks of the tool's true play, / XIX. As it was better, youth, / Should strive, through acts uncouth, / Toward making, than repose on aught found made: / So, better, age, exempt / From strife, should know, than tempt / Further. Thou waitest age: wait death nor be afraid! / XX. Enough now, if the Right / And Good and Infinite / Be named here, as thou callest hand thee own, / With knowledge absolute, / Subject to no dispute / From fools that crowded youth, nor let thee feel alone. / XXI. Be there, for once and all, / Severed great minds from small, / Announced to each his station in the Past / Was I, the world arraigned, / Were they, my soul disdained, / Right? Let age speak the truth and give us peace at last! / XXII. Now, who shall arbitrate? / Ten men meet what I hate, / Shun what I follow, slight what I love; / Ten, who in ears and eyes / Match me: my all surmise, / Thy this thing, and I that: whom shall my soul believe!

Y es la hora del disgusto.  
Además, duermen Próspero y Miranda,  
Confando en que se afana en su tarea,  
Y bien está engañarlos y mofarse,  
Dejando en el discurso que la lengua  
Feraz al fin florezca.

¡Ah Setebos, Setebos y Setebos!  
Pensad, mora en el frío de la luna.

Pensad que la hizo por que con el sol  
Condijera; pero no las estrellas,  
De otro modo surgieron;  
Sólo hizo nubes, vientos, meteoros,  
Y así: también esta isla,  
Lo que aquí vive y medra,  
Y el mar serpenteante que la rodea  
Y acaba de igual modo.

Pensad, sucedió al estar mal y bien:  
Odiaba el no librarse al fin del frío,  
Ni curar su dolor.  
Observó a un pez helado que anhelaba  
Huir del agua rosca de su vida,  
Y derretirse en el piélagio tibio  
Del muelle mar en que aquella irrumpía,

ve? / XXIII. Not on the vulgar mass / Called "work," most sentence pass, / Things done, that took the eye and had the price; / O'er which, from level stand, / The low world laid its hand, / Found straightaway to its mind, could value in a trice; / XXIV. But all, the world's coarse thumb / And finger failed to plumb, / So passed in making up the main account; / All instincts immature, / All purposes unsure, / That weighed not as his work, yet swelled the man's amount; / XXV. Thought hardly to be packed / Into a narrow act, / Fancies that broke through language and escaped; / All I could never be, / All, men ignored in me, / This, I was worth to God, whose wheel the pitcher shaped. / XXVI. Ay, note that Potter's wheel, / That metaphor! And feel / Why time spins fast, why passive lies our clay, / Thou, to whom fools propound, / When the wines makes its round, / "Since life fleets, all is change; the Past gone, seize to-day!" / XXVII. Fool! All that is, at all, / Lasts ever, past recall; / Earth changes, but thy soul and God stand sure; / What entered into thee, / That was, is, and shall be; / Time's wheel runs back or stops; Potter and clay endure. / XXVIII. He fixed thee mid this dance / Of plastic circumstance, / This Present, thou, forsooth, wouldst fain arrest: / Machinery just meant / To give thy soul its rest, / Try thee and turn thee forth, sufficiently impressed. / XXIX. What though the earlier grooves / Which ran the laughing loves / Around thy base, no longer pause and press? / What though, about thy rim, / Scull-things in order grim / Grow out, in the graver mood, obey the sterner stress? / XXX. Look not thou down but up! / To uses of a cup, / The festal board, lamp's flash and trumpet's peal, / The new wine's foaming flow, / The Master's lips a-glow! / Thou, heaven's consummate cup, what need'st thou with earth's wheel? / XXXI. But I need, now as then, / Thee, God, who mouldst men; / And since, not even while the whirl was worst, / Did I, to the wheel of life / With shapes and colours rife, / Bound dizzily-mistake my end, to slake Thy thirst; / XXXII. So, take and use Thy work; / Amend what flaws may lurk, / What strain o' the stuff, what warpings past the aim! / My times be in Thy Hand! / Perfect the cup as planned! Let age approve of youth and death complete the same!

Púa cristalina entre muros de onda;  
Sólo que, siempre enfermo, repudió  
Al fin la otra agua, que no era su vida  
(Verdosa, densa, turbia y deliciosa,  
Al sol criada), y volvió,  
Al punto, de la dicha irrespirable,  
Y en saltos entró su desespero,  
Odiando y amando, de igual manera,  
La tibieza: así Él.

Pensad, hizo por eso el sol, esta isla,  
Aquí árboles y aves, bestia y reptil  
La nutria viscosa, negra y flexible  
Tal es la sanguijuela;  
Alca, ojo de fuego en bola de espuma  
Que flota y come; cierto tejón pardo  
Que vio de caza con su ojo rasgado,  
Blanco, a la luz de luna;  
Y la urraca, que con su larga lengua  
Pincha las verrugas del roble, en busca  
Del gusano, y da voz  
Clara si halla su premio,  
Aunque no coma hormigas;  
También las hormigas que hacen un muro  
En torno a su agujero,  
Con las semillas y los firmes tallos.  
Todo esto y más, hizo cuanto vemos,  
A nosotros, a despecho: ¿a qué más?  
No podía hacer Él otro como Sí,  
Su compañero; como a Sí se ha hecho:  
Ni hará lo que repudia o le disgusta  
Ofensa para Él o no es de Sus penas  
Digno: mas por envidia,  
Burla o indolencia, hizo cuanto hubiera  
Querido, acaso, ser  
En la mayoría de aspectos, más débil,  
Fuerte en la minoría,  
Dignas, y mero juego sin embargo,  
Cosas que admira y remeda también.  
Porque aunque sean bravas y mejores,  
No hay destreza que valga cuando arrecia.  
Ahora mirad, derrito calabazas  
Y a la mezcla añado un panal y vainas  
Y noto que pinchan como pinzones  
Cuando pican y besan;  
Luego, hinchada la espuma tal vejiga,  
Todo lo bebo, pronto,  
Pronto, hasta diseminar los antojos  
Por mi cerebro; al fin  
De espaldas me echo al tomillo granado,  
Y retozando, deseo ser pájaro.  
Pongamos que incapaz  
De ser lo que desco, sin embargo,  
Pudiera hacer un pájaro de arcilla,  
Vivo: ¿no tomaría  
Arcilla, apretaría al Calibán  
Mío, presto a volar?  
Pues mira ahí sus alas y la gran cresta  
Admirable, tal la de la abubilla.  
Y ahí, el aguijón que a los enemigos

Ofende, y quiero que empiece a vivir,  
Vuele a lo alto de aquella roca y corte  
Cuernos de los agudos grillos que arman  
El gayo clamoreo,  
Soberbio por sus alas moteadas,  
Y que a mí no me importe.  
Y si en la proeza, arcilla quebrada,  
La pata se rompiese,  
Y yaciera ridiculo,  
¡Vaya!, yo me reíría;  
Y si se echara a llorar, divisándome,  
Me implorase sé bueno, el mal repárame,  
Que la pata sea menos ligera,  
O hazla crecer de nuevo,  
Bien, acaso, o no, el poder ganaría  
Mi fantasía: oír  
Pudiera su grito y darle tres patas  
Sanas por una, bien  
Quitarle la otra, dejarle tal huevo,  
Mostrarle que era mío y sólo arcilla.  
¿No sería un placer, tendido en la hierba,  
Con la mezcla, el cerebro redivivo,  
Haciendo y deshaciendo a voluntad  
La arcilla? Así Él.  
Esto nada muestra en Él bueno o malo,  
Ni amable ni cruel: es fuerte y Señor.  
Yo lo soy comparado a los cangrejos  
Que ahora marchan de la montaña al mar;  
Dejo ir veinte y lapido al veintiuomo,  
Elijiendo así, sin amor, sin odio.  
Pongamos que el primero rezagado,  
De las motas de párpura,  
Se unirá a la fila, una pinza tuerta;  
Que el herido recibirá un gusano,  
Y dos el de patas de punta roja;  
Cada vez como gustara: así Él.

Luego, suponed que es bueno en esencia,  
Aplacable al prever Su mente y modos;  
Pero más duro fuera  
¡Ciertamente! que su obra.  
¡Cosas de más valor que Él hiciera,  
Y envidia que, auxiliadas,  
Tales cosas a Su hacedor superen!  
¿Qué consuela sino esto?  
Que, a no ser por Él, ellas nada harían,  
Y sométense: ¿tienen otro uso?  
Tallé una flauta de hueco saúco  
Que, al soplar, da el grito del arrendajo  
Si arrancas de su ala plumas azules:  
Con el son, los pajarillos que lo odian  
Acuden, gayos, a tiro de piedra,  
Por su enemigo herido:  
Digamos que la flauta hablar pudiera  
Y en verdad se jactara,  
Atrapo los pájaros, soy artera,  
Mi creador no puede hacer mi reclamo  
Con su boca; ¡por mí ha de soplar!  
¿No la aplastaría con mi pie? Y Él.

Mas ¿por qué severo y frío y molesto?  
 ¡Ajá, buena pregunta!  
 Por saber si hay algo sobre Setebos  
 Que lo creó, o que Él halló, combatió,  
 Derrotó, alejó, aniquiló tal vez.  
 Haber puede algo oculto  
 Sobre Su frente, fuera de Su alcance  
 Que no sienta el dolor ni la alegría,  
 Pues que de la debilidad derivan.  
 Gozo porque llegan las codornices;  
 No gozaría si aquí las trajese  
 Cuando se me antojara.  
 Lo Oculto, cuantas cosas quiere, hace.  
 Se juzgan las estrellas sus vigias,  
 Mas no penséis en eso ni os importe.  
 Pueden mirar arriba  
 Y excitarse ¡allá el que se persuada!  
 Me cuido de Setebos  
 Sólo, el de tantas manos como jibia,  
 Quien, siendo de temer por cuanto hace,  
 Mira arriba, primero, remontarse  
 Comprende que no puede  
 A lo oculto y bienaventurado;  
 Mira luego abajo, y por gran despecho  
 Convierte nuestro mundo en fruslería  
 Que remeda la realidad de allá,  
 Buenas cosas para igualar aquellas  
 Del agavanzo a la uva.  
 Juguetear por solaz, ay, y burla.  
 Poco ha miraba a Próspero en sus libros,  
 Altivo y frívolo, señor de la isla:  
 Vejado, cosió un libro de hojas anchas,  
 Alfechadas, y escribió prodigiosas  
 Palabras quién lo sabe.  
 Bautizó una varita sin corteza;  
 Vistió a ratos ropa de encantador,  
 Piel moteada de un ágil ocelote;  
 Y tenía una onza más lisa que el topo,  
 Serpiente con patas que se encogía  
 Y echaba, gruñía, aguantaba el aire,  
 Aprestaba el mirar,  
 Por él, y decía que era mi esposa  
 Y llamóna Miranda:  
 Como Ariel mantenía una grulla alta  
 Con el pico de bolsa,  
 A la que ordenaba traerle el pescado  
 Y vomitarlo al punto;  
 También una bestia marina, torpe,  
 Que entrapó, cegó y condujo amansada,  
 Hendidás sus membranas y ahora presa,  
 Esclava en una cavidad rocosa,  
 Por nombre Calibán;  
 Amargo corazón que aguarda y muerde.  
 Juega así a ser Próspero en cierto modo,  
 Con disimulo se alegra: así Él.

Creyó Su madre que el Oculto hizo  
 Cosas que a Setebos sólo vejaban:  
 No es así. Quien débiles las creó  
 Quiso que a Él la debilidad vejara.

De haber intentado otra cosa, en tanto  
 La mano estaba en ello.  
 ¿Por qué no hacer ojos de cuerno inmanes  
 A la espina, o blindar  
 Mi cuero con hueso para la nieve,  
 O escamar mi piel hasta dejar limpiás  
 Las junturas, tal armadura de orca?  
 ¡Ay, tanto aguar su burla!  
 Es Único ahora: sólo hace todo.  
 Dígame que, tal vez, pueda gustarle  
 Todo lo que aproveche,  
 Ay, que quiera cuanto le beneficie;  
 ¿Y por qué? De otro modo  
 No se logra lo bueno. Tal la bestia  
 Ciega ama a quien carne fresca aproxima  
 A su hocico, pero de tener ojos  
 No querría su ayuda, sino odiaría  
 O amaría a su gusto: Él tiene ojos.  
 Y a Setebos le agrada trabajar.  
 Usar Sus manos, ejercer Su ingenio,  
 No por amor hacia lo trabajado.  
 Nunca menor manjar ha degustado,  
 Cuando todo va bien y es calmo estáo,  
 Y hay poca necesidad, dolor o hambre,  
 Que intentar algo con ingenio y fuerza.  
 Se pone a la obra: amontonada turba,  
 Y cuadrada y sujetos allí cuadros  
 De blanda creta blanca,  
 Con diente de pez rasca una luna  
 En cada uno, e hincados  
 Firmes algunos postes de madera,  
 Coronaba todo con un cráneo  
 De oso bezado, hallado  
 Muerto en el bosque que uno por sí solo  
 A duras penas cazara.  
 Trabajo sin uso alguno, por gusto;  
 Lo derrocará algún día: así Él.

Es terrible; ¡por prueba sus proezas!  
 Un huracán ¡seis meses de esperanza!  
 Tanto Él me guarda rencor, yo lo sé,  
 Cuanto a Próspero ¿y por qué? favorece.  
 Así es, sin embargo, tal lo descubro.  
 Yo entrelacé unos zarzos medio invierno,  
 Cercados firmes con piedras y estacas,  
 Por detener tortugas  
 Que se arrastraban para ovar allí:  
 Bien, una ola, sintiendo en la cerviz  
 Su pie, como serpiente bostezó,  
 Descolgó su larga lengua y lamio  
 De plano la tarea:  
 Tal hizo por despecho.  
 Luego un globo flameante (ahí yace)  
 Vi, donde media hora antes  
 Dormitaba en la sombra:  
 A menudo los destellos se esparcen:  
 ¡Fuerza tiene! Desenterré un tritón  
 Al que una vez envidiara, y volvíera  
 En piedra, en ella preso.  
 ¿Agradarle e impedirlo? ¿Y Próspero?

¡Ajá, si me dijera cómo! ¡No É!l!  
 He ahí el juego: ¡descubre cómo o muere!  
 No todos han de morir, pues en la isla  
 Huye uno, otro se sumerge, aquel trepa;  
 Otros a Su merced ya que le agrada  
 Más cuando..., cuando... ¡Bien,  
 No intentéis nunca dos veces lo mismo!  
 Si repetís el acto que le agradó  
 Puede brotar Su ira.  
 Omitid Sus modos, a Él oponeos,  
 Sin escrúpulos. Obra como quiere:  
 Perdona a una ardilla que nada teme  
 Pero hurta la nauez bajo mi pulgar  
 Y que, si la amenazo, en su defensa,  
 Valientemente muere;  
 Salva al contrario a un erizo de mar  
 Que simula estar muerto hecho un ovillo  
 Por miedo a mí: de ambas maneras gusta.  
 Pero más atizaría mi cólera  
 Que la criatura con vivir contara  
 Mañana, al siguiente, y los demás días,  
 Diciéndose, de veras, en el centro  
 De su corazón, porque  
 Tal hizo ayer conmigo,  
 Y con aquel bruto empleó otro modo,  
 Debe ser así en adelante y siempre.  
 ¡Ay, si el par razonado  
 Enseñase qué significa debe!  
 Obra como quiere ¿o por qué Señor  
 Llamarlo? Así É!l.

Comprended que así todo seguirá,  
 Y habremos de vivir en temor de Él  
 en tanto viva y conserve Su fuerza:  
 No habrá cambio, y si lo hizo  
 Lo mejor que pudo, otro mundo nuevo  
 No hagáis por halagarle;  
 Dejadlo y mirad éste  
 Aunque ni al Oculo sorprenda un día,  
 O transformaos en él,  
 Tal se vuelve el gusano mariposa:  
 Aquí estamos, allí É!l: no hay remedio.

Al creer en la vida, cesará  
 El dolor. Otra cosa  
 Dijo Su madre: que tras de la muerte  
 A la vez atormentaba enemigos  
 Y amigos festejaba:  
 ¡Ociosamente! Empece nuestra vida,  
 Sólo da un respiro por evitar  
 Que de dolor muramos,  
 Ahorrando el último por lo peor  
 Con esto, un final. Mientras,  
 El mejor modo de escapar a Su ira:  
 No parecer demasiado feliz.  
 Ve dos moscas de reflejos purpúreos  
 Y rosados, que gozan  
 Del sol, en la campana

Del rosal de pitimín: las mata.  
 Ve dos penosos, negros  
 Escarabajos que ruedan su bola  
 Con todo el cuerpo por salvar su vida:  
 Aparta la varita  
 Que intentaban quitar.

Aun así, le malentenderíamos  
 Al suponer que este Calibán mucho  
 Se esfuerza, que no menos  
 Se aflige, y siempre, por todo, le envidia;  
 Por eso suele avanzar en lo oscuro,  
 Gime al sol y hunde la risa en los hoyos,  
 Y nunca, sino a salvo,  
 Como ahora, dice cuanto desea;  
 Fuera, sufre, blasfema.  
 Si É!l aquí me hallara y oído hubiera  
 Mi discurso y preguntara, ¿Te ríes?  
 ¡De qué?, para aplacarle,  
 Me cortaría un dedo, o inmolaría  
 El mejor de tres cabritos añales,  
 O dejaría pudrirse en el árbol  
 Las sabrosas manzanas,  
 O la orca probaría mi ganado;  
 Mientras, encendería un fuego, haría  
 Un canto, cantaría,  
 Cuanto odio se consagrase  
 A celebrarte a Ti  
 Y a Tu estado, sin par;  
 ¿Cómo sentir envidia de este pobre?  
 Esperando el momento  
 Desde que el mal mejoré,  
 Sean las llagas curadas con cieno,  
 Las verrugas por frote  
 En que, raro día, el Oculo atrape  
 Y venza a Setebes, o más probable  
 Que É!l, decrepito, pueda  
 Dormitar, dormir, como si muriese.

¿Cómo? ¿Qué? ¡Un telón  
 De pronto sobre el mundo!  
 Para el silbo de grillos;  
 Ni un pájaro ¡o sí, allá,  
 Su cuervo, que todo le ha de contar!  
 ¡Fue una necesidad, este garfoteo!  
 ¡Ah carga el viento con sus volvaneras!  
 ¡En marcha ya, la casa de la muerte!  
 ¡Y comienzan los fuegos invasores!  
 ¡Las blancas llamaradas!  
 ¡Se quiebra aquí una copa,  
 Y allí, y allí, y allá, y Su trueno sigue!  
 ¡Ridículo burlarse!  
 ¡Mirad! ¡Postaos y amad a Setebes!  
 Al labio superior se unen sus dientes,  
 ¡Dejaré que las codornices vuelen,  
 Este mes no comeré más buccinos,  
 Para librarme de É!l)



\* CALIBAN UPON SETEBOS; OR NATURAL THEOLOGY IN THE ISLAND. *Thou thoughtest that I was altogether such a one as thyself.* / ("Will sprawl, now that the heat of day is best, / Flat on his belly in the pit's mouth mire, / With elbows wide, fists clenched to prop his chin. / And, while he kicks both feet in the cool slash, / And feels about his spine small elf-things course, / Run in and out each arm, and make him laugh: / And while above his head a pom-pom-plant, / Coating the cave-top as a brow's eye, / Creeps down to touch and tickle hair and beard, / And now a flower drops with a bee inside, / And now a fruit to snap at, catch and crunch- / He looks out o'er yon sea which submerges cross / And rears till they weave a spider-web / (Meshes of fire, some great fish breaks at times) / And talks to his own self, bow'er he please, / Touching that other, whom his dam called God, / Because to talk to other Him, vexes -ha, / Could He but know! And time to vex is now, / When talk is safer than in winter-time. / Moreover Prosper and Miranda sleep / In confidence he drudges at their task, / And it goes to cheat the pair, and gibe, / Letting the rank tongue blossom into speech.) / Setebos, Setebos, Setebos! / "Thinketh, He dwelleth 't the cold o' the moon. / "Thinketh He made it, with the sun to match, / But not the stars; the stars came otherwise; / Only made clouds, winds, meteors, such as that; / Also this isle, what lives and grows thereon, / And snaky sea which rounds and ends the same. / "Thinketh, it came of being ill at ease: / He hated that He cannot change His cold, / Nor cure its ache. 'Hath spied an eye fish / That longed to 'scape the rock-strean where she lives, / And thaw herself within the lake-warm brine / O' the lazy sea her stream thrusts far amid, / A crystal spike 'twixt two warm wals of wave; / Or only, she ever sickened, found repulse / At the other kind of water, not her life, / (Green-dense and Ad-delicious, bred o' the sun) / Flounced back from bliss she was not born to breathe, / And in her old bounds batted her despair, / Hating and loving warmth alike: so He, / "Thinketh, He made the sun, this isle, / Tress and the fowls here, beast and creeping thing, / You utter, sleek-wet, black, like a leech; / You ask, one eye-fish in a ball of foam, / That foats and feeds; a certain badge-wedge eye / He hath watched hunt with that slant white-brown eye / By moonlight; and the pie with the long tongue / That cracks deep into oakwards for a worm, / Ants says a plain word when she finds her prize, / But will not eat the ants; the ants themselves / That build a wall of seed and settled stalks / About their hole-He made all these and more, / Made all we see, and us, in spite: how else? / He could not, Himself, make a second self / To His mate: as well have made Himself, / He would not make what he mislikes or slights, / An eye-seer to Him, or not worth His pains: / But did, in envy, listlessness or sport, / Make what Himself would fain, in a manner, be- / Weaker in most points, stronger in a few, / Worthy, and yet better playthings all the while, / Things he admires and mocks too, that is it, / Because, so brave, so better though they be, / If nothing skills if He begin to plague, / Look now, I melt a gourd-fruit into mash, / Add noneycorn and pods, / I have perceived, / Which bite like finches when they bill and kiss, / Then, when froth rises bladdery, drink up all, / Quick, quick, till maggots scamper through my brain; / Last, throw me on my back / In the second thyme, / And wanton, wishing I were born a bird, / Put case, unable to be what I wish, / I yet could make a bird out of clay; / Would not I take clay, pinch my Caliban / Able to fly?-for, there, see, he hath wings, / And great comb like the hoopoe's to admire, / And there, a sting to do his foes offence, / There, and I will that he begins to live, / I yon rock-top, nip me off the horns / Of grigs high up that make the merry din, / Sassy through their veined wings, and mind me not, / In which feat, if his leg snapped, brittle clay, / And he lay stupid-like, why, I should laugh; / And if he, spying me, should fall to weep, / Beseech me to be good, repair his wrong, / Bid his poor leg smart less or grow again, / Well, as the change were, this might take care or else / And give the minkin three sound legs for one, / Or pluck the other off, leave him like an

egg, / And lessoned he was mine and merely clay, / Were this no pleasure, lying in the thyme, / Drinking the mash, with brain become alive, / Making and marring clay at will? So He, / "Thinketh, such shows nor right nor wrong in Him, / Nor kind nor cruel: He is strong and kind, / Am strong myself compared to yonder crabs / That march now from the mountain to the sea, / 'Let twenty pass, and stone the twenty-first, / Loving not, hating not, just Choosing so, / Say, the first stragler that boasts purple spots / Shall join the file, one pince twisted off, / Say, this bruised fellow shall receive a worm, / And two worms he whose nippers end in red; / As it likes me each time, I do: so He, / Well then, "suppoth He is good 't the main, / Placable if His mind and ways were guessed, / But rougher than His handiwork, be sure! / Oh, He hath things worthier than Himself, / And envieth that, so helped, such things do more / Than He who made them! What consoles but this? / That they, unless through Him, do nought at all, / And must submit: what other use in things? / Hath cut a pipe of pitiless elder joint / That, blown through, gives e'xact the scream o' the jay / When from her wing you switch the feathers blue: / Sound this, and little birds that hate the joy / Flock within stone's throw, glad their foe is hurt: / Put case such pipe could prattle and boast forthsooth? / 't catch the birds, I am the crafty thing, / "I make the cry my maker cannot make / With his great round mouth; he must blow through mine!" / Would not I smash it with my foot? So He, / But wherefore rough, why cold and ill at ease? / Aha, that is the question! Ask, for that, / What knows-the something over Setebos / That made Him, or He, may be, found and fought, / Worsted, drove off and did to nothing, perchance, / There may be something quite o'er His head, / Out of His reach, that feels nor joy nor grief, / Since both derive from weakness in some way, / I joy because the quills come; would not joy / Could I bring quills here when I have a mind: / This Quiet, all it hath a mind to, doth, / 'Esteemeth stars the outposts of its couch, / But never spends such thought nor care that way, / It may look up, work up-the worse for those, / It works on! 'Careth but for Setebos / The many-handed as a cuttle-fish, / Who, making Himself feared through what He does, / Looks up, first, and perceive he cannot soar / To what is quiet and hath happy life; / Next looks down here, and out of very spite / Make this a bubble-world to ape yon real, / These good things to match those as hips do grapes, / 'T is solace making baubles, ay, and sport, / Himself peeped late, eyed Prosper at his books / Careless and lofty, lord now of the isle; / Vexed, 'stitched a book of broad leaves, arrow-shaped, / Wrote thereon, he knows what, prodigious words, / Has peeled a wand and called it by a name; / Weareth at whiles for an

enchanter's robe / The eyed skin of a supple oncelot; / And hath an ounce sleeker than youngling mole, / A four-legged serpent he makes cover and couch, / N'ow snarl, now hold its breath and mind his eye, / And saith she is Miranda and my wife: / "Keep for his Ariel a tall pouch-bill crane / He bids go wide for fish and straight discover, / Also a sea-beast, lampish, which he snares, / Blinded the eyes of, and brought some'what tame, / And splits its toe-webs, and now pries the drudge / In the hole o' the rock and calls him Caliban; / A bitter heart that bides its time and bites, / Plays thus at being Prosper in a way, / Taketh his mirth with make-believes: so He, / His dam held that the Quiet made all things / Which Setebos vexed only: holds not so, / Who made them weak, meant weakness He might vex, / He had meant other, while His hand was in, / Why not make horny eyes no thorn could prick, / Or plate my calf with bone against the snow, / Or overscale my flesh 'neath joint and joint, / Like an onc's armour? Ay, spo-spill His sport! / He is the One now: only He doth all, / "Saith, He may like, perchance, what profits Him, / Ay, himself loves what does him good; but why? / Gets good no otherwise. This blinded beast / Loves whose places flesh-meat or his nose, / But, had He eyes, would want no help, but hate / Or love, just as it liked him, He hath eyes, / Also it pleaseth Setebos to work, / Use all His hands, and exercise much craft, / By no means for the love of what is worked, / 'Tasteth, himself, no finer good 't the world / When all goes right, in this safe summer-time, / And He wants little, hungers, aches not much, / Than trying what to do with wit and strength, / Falls to make something: 'piled yon pile of turfs, / And squared and stuck there squares of soft white chalk, / And, with a fish-tooth, scratched a moon on each, / And set up endwise certain spiks of tree, / And crowned the whole with a sloth's skull a-top, / Found dead 't the woods, too hard for one to kill, / No use at all 't the work, for work's sole sake; / Shall some day knock it down again: so He, / "Saith He is terrible: watch His feats in proof! / One hurricane will spoil six month's hope, He hath a spite against me, that I know, / Just as He favours Prosper, who knows why? / So it is, all the same, as well I find, / 'Wove wattles half the winter, fenced them firm / With stone and stake to stop she-tortoises / Crawling to lay their eggs here: well, one wave, / Feeling the foot of Him upon its neck, / Gaped as a snake does, lolled out its large tongue, / And licked the whole labour flat: so much for spire, / 'Saw a ball flame down late (yonder it lies) / Where, half an hour before, I slept 't the shade; / Often they scatter sparks: there is force! / 'Dug up a newt I may have envied once / And turned to stone, shut up inside a stone, / Please Him and hinder this? What Prosper does? / Aha, if He would tell



Ilustración José María Párlero

me how! Not He! / There is the sport: discover how or die! / All need not die, for of the things o' the isle / Some flee afar, some dive, some run up trees; / Those at His mercy, why, they please Him most / When... when... well, never try the same way twice! / Repeat what act has pleased, He may grow worth. / You must not know His ways, and play Him off, / Sure of the issue. / Doth the like himself, / Sparth a squirrel that it nothing fears / But steals the nut from underneath my thumb, / And when I threat, bites stoutly in defense: / 'Sparth an urchin that contrariwise, / Curls up into a ball, pretending death / For fright at my approach: the two ways please. / But what would move my cholier more than this, / That either creature counted on its life / To-morrow and next day and all days to come, / Saying, forsooth, in the inmost of its heart, "Because he did so yesterday with me, / "And otherwise with such another brute, / "So must he do henceforth and all-ways":-Ay? / Would teach the reasoning couple what "must" means! / Doth as he likes, or wherefore Lord? We He. / 'Cpncieveth all things will continue thus, / And so shall have to live in fear of Him / So long as / He

lives, keeps His strength: no change, / If He have done His best, make no new world / To please Him more, so leave off watching this, / If He surprise not even the Quiet's self / Some strange days, -or, suppose, grow into it / As grubs grow butterflies: else, here are we, / And there is He, and nowhere help at all. / Believesth with that after death / He both plagued enemies and feasted friends: / Idly! He dost His worst, with which, an end / Meanwhile, the best way to escape His ire, is, not to seem too happy. / Sees, himself, / Yonder two flies, with purple films and pink, / Bask on the pompon-bell above; kills both. / 'Sees two black painful beetles roll their ball / On head and tail as if to save their lives: / Moves them the stick away they strive to clear. / Even so, 'would have Him misconceive, suppose / This Caliban strives hard and ails no less, / 'Ans always, above all else, envies Him; / Wherefore he mainly dances on dark nights, / Moans in the sun, gets under holes to laugh, / And never speaks his mind save housed as now: / Outside, 'groans, curses. / If He caught me here, / O'erheard this speech, and asked "What chucklest at?"

'Would, to appease Him, cut a finger off, / Or of my three kid yearlings burn the best, / Or let the toothsome apples rot on tree, / Or push my tame beast for the ore to taste: / While myself 'lit a fire, and made a song / And sung it, "What I hate, be consecrate / "To celebrate Thee and Thy state, no mate / "For Thee; what see for envy in poor me?" / Hoping the while, since evils sometimes mend, / Warts rub away and sores are cured with slime, / And conquer Setebos, or likelier He / Decrepit may doze, as good as die, / [What, what? A curtain o'er the world at once! / Crickets stop hissing; not a bird-or, yes, / There scuds His raven that has told Him all! / It was fool's play, this prattling! Ha! The wind / Shoulders the pillars dust, death's house o' the move, / And fast invading fires begin! White blaze: / A tree's head snaps-and there, there, there, there, there, / His thunder follows! Fool to gibe at Him! / Lo! Lieth flat and loveth Setebos! / 'Maketh his teeth meet through his upper lip, / Will let those whois, fly, will not eat this mouth / One little mess of quails, so he may 'scape!]

## TEMORES Y ESCRÚPULOS\*

I  
Éste es mi caso. De antiguo lo amara  
Aun sin conocerlo.  
El mismo amigo invisible: ni en sueños  
Le parecía nadie o excedía.  
Despierte y sea sueño verdadero.

II  
Colmadas de hermosura, amé sus cartas,  
Sus célebres hazañas  
De todos conocidas. Venerábase  
Ausente, ha de saberlo, y a su lado  
Habrá, si se presenta, de encontrarme .

III  
¡Grata ficción!, pues no eran sino cartas,  
Garfoteo de hazañas  
Supiera: mas a él le concernía  
Propiamente mi mejora, ¿y qué?  
Debe legarme mi turno algún día.

IV  
¡Un día no logrado! Es el enigma.  
¿Que mi turno pasara  
Debo lamentar? ¿Tanto le concierne!  
¿Si amordazar las bocas que me apenan,  
Estuviera, tan necias, de mi mano!

V  
¿Cartas? (dicen, ¿Juzgarás por lo escrito?  
¿Que los expertos digan!  
¿Severamente sacuden su testa  
Sobre los caracteres de tu amigo,  
Y los llaman a todos invención!

VI  
¿De qué hazaña hay certeza (así malsinan)?  
¿De todos sus portentos  
Reclama únicamente aquella hazaña,  
Esta hazaña o la otra reclamadas  
Por otros hombres, una multitud?

VII  
¡Deseo solamente refutaros,  
Que a una palabra suya  
O seña que mi amigo deseara,  
Irrite vuestra boca embrutecida!  
Por qué está ausente no puedo pensar.

VIII  
¡No importa! Insólume vuestra locura,  
Quién dudará si el hielo  
O el fuego me aparten de la verdad,  
De agradecérsela, así obtenida  
Pese a la falsedad, pese a la pérdida.

IX  
¡Más sosegada, siempre, tristemente  
Despertaré del sueño!  
Ni olvidaré el asombro perdurable  
Y pensaré ¡Lo más dichosamente  
Vive mi amigo pues aún le amo!

X  
¡Pero hay una amenaza que alguien cumple!  
¿Qué, si tu amigo en casa  
Ocultase y atisba artemente,  
Celandlo detrás de las cerraduras?  
¿Horadarás la pared con tus ojos?

XI  
¿Qué, si ceñudamente te despierta  
Y arroja la censura  
Que oculta y empareda, y aun te dice  
'Al menos veo a quien no me vio a mí,  
Ahor lo veo y siento todavía?'

XII  
Por qué, ¡si un monstruo hace de tu amigo!,  
Preguntas si carece  
Su casa de ventanas; a su seña  
Si no lo aclamaré. ¡Calla, te ruego!  
¿Y si este amigo llegara a ser Dios?

(De *Pacchiarotto and How He worked in Distemper:*  
with *Other Poems*, 1876.)

\* FEARS AND SCRIPLES. I. Here's my case. Of old I used to love him / This same unseen friend, before I knew; / Dream there was none like him, none above him, / Wake to hope and trust my dream was true. / II. Loved I not his letters full of beauty? / Not his actions famous far and wide? / Absent, he would know I vowed him duty; / Present, he would find me at his side. / III. Pleasant fancy! For I had but letters, / Only knew of actions by hearsay; / He himself was bused with my betters; / What of that? My turn must come some day. / IV. Some day proving no day! Here's the puzzle. / Passed and passed my turn is. Why complain? / He's so busied! If I could but muzzle / People's foolish mouths that give me pain! / V. Letters? (hear them!) You a judge of writing? / Ask

the experts! they shake the head / O'er these characters, your friend's inditing / Call them forgery from A to Z! / VI. Actions? Where's your certain proof (they bother) / He, of all you find so great and good, / He, he only, claims this, that, the other / Action claimed by men, a multitude? / VII. I can simply wish I might refute you. / Wish my friend would, a word, a wink, / Bid me stop that foolish mouth, you brute you! / He keeps absent, why, I cannot think. / VIII. Never mind! Though foolishness may flout me, / One thing's sure enough: 'tis neither frost, / No, nor fire, shall freeze or burn from out of me / Thanks for truth though falsehood, gained though lost. / IX. All my days, I'll go the soldier, sadiier, / For that dream's sake! How forget the thrill / Through and through me as I thought

The gladder / Loves my friend because I love him still! / X. Ah, but there's a menace someone utters! / What and if your friend at home play tricks? / Peep at hide-and-seek behind the shutters? / Mean your eyes should pierce through solid bricks? / XI. What and if he, frowning, wake you, dreamy? / Say At least I saw who did not see me, / Does see now, and presently shall feel? / XII. Why, that makes your friend a monster! say you / Had his house no window? At first nod, / Would you not have hailed him? Hush, I pray you! / What if this friend happen to be God?

### POR QUÉ SOY UN LIBERAL\*

¿Por qué? Por cuanto venturosamente  
Puedo y logro, soy, y aún ser espero,  
¿De dónde llega a salvo del azar  
Y libra cuerpo y alma a su propósito,  
Por Dios trazado? Si no pocas trabas  
Del prejuicio y la costumbre aparto,  
¿Haré que otros hombres las sostengan  
Gayamente, si Dios ha de guiarlos?

Apenas puede el mejor de nosotros:  
Y lo que puede logra libremente.  
¿Quién perpetrará así emancipado  
Otras prisiones? Yo no, pues que vivo,  
Amo y obro sin negar al hermano  
Su derecho a ser libre. Tal Por qué.

\* WHY I AM A LIBERAL. Why? Because all I haply can and do, / All that I am now, all I hope to be / Whence comes it save from fortune setting free / Body and soul the purpose to pursue, / God traced for both? If fetters, not a few, / Of prejudice, convention, fall from me, / These shall I bid men each in his degree / Also God-guided bear, and gaily too? / But little do or can the best of us: / This little is achieved through Liberty, / Who, then, dares hold emancipated thus / His fellow shall continue bound? Not I / Who live, love, labour freely, nor discuss / A brother's right to freedom. That is Why.

(1885. De la Centenary Edition, IX, p.351. 1912.)



J. M. Fuentes



# EL CUENTO FANTÁSTICO: ANTIGUO COMO EL MIEDO

Esta paráfrasis de Borges<sup>1</sup> sirve para definir los orígenes milenarios del género cuento. Así, escribe Mariano Baquero<sup>2</sup>, "Confundido inicialmente con el mito, con las antiguas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el siglo XIX, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tarda en adquirir forma literaria". Fueron precisamente Poe y Hoffman quienes configuraron el género, lo que corrobora, al aliento del romanticismo, la cercanía de las creencias y sentimientos populares con el género fantástico.

El hombre siempre ha creado medios para controlar la naturaleza, que no comprende y teme. Conforme al primitivo estado intelectual inventa su primer medio: la magia. En esta sociedad primaria el hombre acaba abdicando ante su impotencia: no puede controlar las cosas. Ahora los elementos son manejados por un ente supremo, surgen los tótems, ídolos, antepasados míticos: nace la religión.

Las tradiciones, cuando aún no existía la escritura, se transmitían de boca en boca, de padre a hijo, de guía a fiel, de conquistador a conquistado. Es esta oralidad la que impide, con el tiempo, su plasmación literaria. De los conjuros e invocaciones a los seres y espíritus que nos rodean se pasó a contar las hazañas de dioses, héroes y monstruos inmortales. Estas historias partían de la creencia, las relataban para purgar sus miedos. La oralidad, la palabra, crea y destruye, si aludimos a las fuentes bíblicas, el Génesis.

Tenemos que esperar a que muera una creencia, a que la luz de la razón borre las supersticiones populares, para que surja esa actitud que ve más allá de las apariencias, en un nivel superior de forma estética. Solamente superado un miedo, un trauma, se puede hablar de él. Hemos de esperar al siglo XIX para que se establezca el género como tal. Pero existen antecedentes del cuento fantástico siempre con un tratamiento satírico o moral, nunca estético. En el *Sendébar*, *Las mil y una noches*, el *Calila* y *Dimna* las historias, siempre de índole popular, anónimas, están subordinadas a lo didáctico.

En Roma, autores como Petronio (*El satiricón*) y Plinio, el joven cultivaron historias de miedo. En nuestro Siglo de Oro, Quevedo, Lope de Vega, Cervantes, etc., usaron lo maravilloso para criticar la realidad de su tiempo. La alegoría o el clásico relato lucianesco (guía que muestra la realidad del mundo a un guiado) son las técnicas usadas en sus obras:

- El *crotalón* de Cristóbal de Villalón.
- El *diálogo de los perros* de Cervantes.
- El *diablo cojuelo* de Vélez de Guevara.
- Los sueños* de Quevedo.

No son obras fantásticas en el sentido moderno, pues usan lo maravilloso con un fin didáctico-moral, que tenía la contrarreforma detrás, pero totalmente lícito para crear literatura. A ellas hay que sumar todos los libros derivados de *La divina comedia* de Dante.

En el siglo XIX, el sentimiento de nacionalismo y el gusto por lo folclórico incita a los autores románticos a recoger las tradiciones orales de sus distintos países. Aunque en siglos anteriores, Perrault, Straparola, La Fontaine y otros autores realizan la misma operación, no es hasta el siglo XIX cuando se produce la recogida sistemática, inaugurada por los hermanos Grimm (1812-1822) y seguida por Andersen (1835-1872). Comprobamos en estas recopilaciones cómo la mayoría de los

motivos folclóricos/populares son de índole fantástica. El estudioso Joan Estruch afirma: "En la Europa del norte, de predominio protestante, se separa la cultura laica de la religiosa. La rica mitología de origen germánico impregna la cultura popular, por eso triunfó allí el romanticismo".

Los duendes, hadas y terribles monstruos encuentran cobijo en la brumosa Inglaterra o en la fría Alemania, pero en la seca España no hay bosque donde puedan refugiarse esos seres, ni siquiera vivir (hace mucho calor). Los cuentos de hadas españoles fueron en su mayoría adaptaciones de los germánicos, pero con una diferencia importante: la influencia de la ortodoxia católica, muy arraigada entre nuestras gentes, sobre todo rurales, hace que donde aparecía un hada aparecía la Virgen María, y donde lo hacía un gnomo aparecía un demonio (o un santo). Lo sobrenatural en España es casi siempre de naturaleza católica. Los autores que recopilan estos textos apenas los retocan, preservando su estructura original (Fernán Caballero).

El fuerte escepticismo que nació del Siglo de las Luces (XVIII) contribuye a que nazca el cuento literario, donde un autor crea completamente una historia desde su imaginación, ya no acude a las fuentes orales. En el *gótico* se desarrolla la novela macabra que todos conocemos. Insertados en la trama de estas obras aparecen cuentos e historias que crean una trama secundaria siempre subordinada a la principal. A este efecto, en *El monje* de M.G. Lewis se pueden analizar varias de estas historias tradicionales, tal como "La historia de la monja ensangrentada".

Los escritores del siglo XVIII ya no creían, no temían, por eso escogen temas macabros, heréticos, como objeto de sus sarcasmos y críticas. Esta narrativa dieciochesca es en su mayoría irónica.

En el siglo XIX, la influencia de la filosofía idealista provoca que el fantástico adquiera una profundidad intelectual inusitada. El tema fundamental es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige. Más allá de las apariencias de los objetos hay un mundo temible. La banalidad y el hastío de la realidad hace que los protagonistas de estas historias proyecten su mundo interior hacia el exterior. La dualidad y confrontación entre realidad y fantasía provocará los mejores momentos del género.

Italo Calvino<sup>3</sup> opina que hay dos corrientes de cuento fantástico decimonónico:

- Lo fantástico visionario, cuyo máximo exponente sería E.T.A. Hoffman.
- Lo fantástico cotidiano.

Esta segunda tendencia acortará las visiones sobrenaturales y las realidades paralelas para penetrar en el corazón humano, en la realidad cotidiana del hombre. El desarrollo de esta corriente, en la segunda mitad del siglo, viene precedida por los avances en psicología, psiquiatría y corrientes filosóficas que buscan en la mente humana razones para justificar las acciones del hombre. Los norteamericanos Poe y Nathaniel Hawthorne son los paladines de esta corriente introspectiva. Los cuentos se llenan de dementes, personas con profundos problemas morales, etc. Son muy importantes las teorías del hermano de Henry James, William, sobre la realidad psíquica de la experiencia. *La ghost story* británica, con M.R. James a la cabeza, no estará al margen de esos problemas psíquicos, morales y religiosos. A Le Fanu (1814-1873) le interesaban la culpa y el "yo"



derrumbado escondido en el subconsciente, y a ello aplica toda la estética clásica del género de terror (espectros, vampiros...). Así nacen *Carmilla* y *El fantasma de Madam Crowl* sus dos mejores cuentos.

M.R. James (1862-1936) alcanza la cima de este género popular, de consumo, que es la *ghost story*, por ser erudito y por haber sabido no contagiarse del terror que narraba, como le pasó a Poe, Le Fanu o Lovecraft.

Paralelamente, otros autores, especialmente los ingleses, ponen especial hincapié en los temas del avance tecnológico que comienza con Mary W. Shelly y su *Frankenstein*, y que culminaría en ese siglo con las historias de H.G. Wells. Este autor no sólo trató historias de ciencia ficción, también literaturizó leyendas e historias populares, exóticas y esotéricas. Tanto David Pringle como Juan Luis Guarnier<sup>4</sup>, afirman que el relato de ciencia ficción nace en el seno de sociedades avanzadas, no como evasión sino como rechazo a la "presión" que ejerce sobre el hombre la sociedad industrial; es una liberación de los miedos del hombre, pero a la vez una forma de acercarse a la esperanza del mañana. Pero la palabra clave es "miedo". La primitiva fantasía nacía para purgar temores y dominar una naturaleza que se desconocía, pero ahora tenemos miedo a aquellos instrumentos que nos permiten controlar gran parte de ella. Por ello, el escritor, que en definitiva es un observador crítico, advierte al lector, no para amedrentarlo, sino para que relativemos todo. La literatura fantástica es un ejercicio intelectual.

Habríamos de preguntarnos por qué estos grandes autores eligieron el cuento para comunicar su mundo interior, cuando la novela siempre ha tenido más prestigio y más salida comercial. El crítico Mariano Baquero<sup>5</sup> nos da la respuesta: "En las páginas de la novela cabe lo fantástico pero probablemente pierde allí la concentrada intensidad de que se carga en las del cuento. La estructura de éste -fervil, nerviosa, justamente por su precipitada brevedad- resulta la más adecuada para una temática cuya mayor efectividad, cuya más potente eficacia se obtienen a través de esa breve descarga emocional que el cuento supone, en contraste con los lentos y progresivos efectos que una novela suele provocar". El cuento, debido a su breve espacio, expone momentos decisivos en la vida de los personajes. Es difícil que una novela (excepto alguna obra maestra) nos impacte y mantenga en tensión continuamente, lo normal es que sea irregular y decaiga por momentos. El cuento es la forma perfecta para el género fantástico.

Para Horacio Quiroga<sup>6</sup> escritores como Maupassant y Kipling han expresado más y mejor en sus cuentos que en sus novelas. En su "Decálogo del perfecto cuentista" aconseja, no sin ironía, a quienes empiezan a escribir cuentos, y expresa dos ideas fundamentales para nuestros argumentos:

V: "No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres líneas primeras son tan importantes como las tres últimas".

VII: (...) "Un cuento es una novela depurada de rípios".

Quiroga aboga por una rigurosa selección de palabras, directas a la acción y al tema que se expresa. Un firme control de los datos, pues su selección y orden de aparición es importantísimo. Nada en un cuento es trivial o innecesario, todo va subordinado a ese único motivo que dirige la historia.

Ese motivo es traducido por Quiroga<sup>7</sup> diciendo que "una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento".

Cuando los demás géneros se adecuaron a las modas y sufrieron cambios en su forma (novela, teatro...), el cuento permaneció estable en su estructura. La teoría literaria separó el cuento oral/popular del literario, pero las formas, las técnicas fueron las mismas, sólo ganaron en longitud y se dio entidad psicológica a los protagonistas. El cuento se define por su brevedad y energía. Para él el cuento viene dado de forma insepa-

rable a la existencia comunicativa del hombre: "Mientras la lengua humana sea nuestro vehículo de expresión, el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal e irreemplazable de contar".

En el siglo XX, hay una inicial continuación del cuento fantástico decimonónico hasta que topamos con Hispanoamérica. Borges y Cortázar suponen una profunda renovación. Asimilan la cultura europea con el sustrato precolombino. No sólo renuevan la forma (abrupta, cortante, o por el contrario barroca y llena de -ismos) sino el fondo (nadie domina más culturas que Borges). Y lo más curioso es que no hay una tendencia que pueda clasificarlos o resumirlos, son tan variados como descomunales, al igual que su continente. Suponen, en todo caso, la superación del cuento europeo, por tener sus orígenes muy recientes y los instrumentos literarios plenamente conocidos y asumidos (gótico, existencialismo, barroquismo, surrealismo y las demás vanguardias).

Al último cuento fantástico, ya sea europeo, hispanoamericano o español, no puede aplicársele la rígida teoría de Todorov<sup>8</sup>. Su separación entre fantástico y maravilloso no admite lo extraño, onírico, surrealista, misterioso o absurdo-todo lo que está en la frontera del realismo, o en el costado de lo fantástico, siempre en los límites de una realidad que no llegamos a comprender. Son las únicas formas de plasmar un mundo absurdo.

En 1914, Kafka rompe con el idealismo de la tradición literaria anterior al publicar *La metamorfosis*. El mismo Kafka y Cortázar están detrás de las últimas tendencias del cuento que fusionan fantasía y realidad de una forma casi inseparable (en España, José María Merino, Ricardo Doménech, Manuel Rivas...). Al mismo tiempo, se vuelve a la tradición, al rebuscar leyendas y fábulas populares, pero debidamente retocadas (Bernardo Atxaga con su *Obakoak*, y el mismo Merino con *Cuentos del barrio del Refugio*).

Capítulo aparte merece H. P. Lovecraft. Es un hito por que consiguió conciliar, según hemos definido anteriormente, lo fantástico visionario con su realidad más cotidiana. Es el mejor exponente de la proyección del miedo interior, de todo lo que pasa por la cabeza y no tiene cabida en nuestro entorno, cifrado en una simbología única. Encontró en el arte fantástico una salida a sus oscuros sentidos, creando casi una religión: *Los mitos de Cthulhu*.

Actualmente, el cuento fantástico tiene difícil salida comercial, y sus apoyos siguen siendo premios y revistas especializadas. Los autores consagrados como Stephen King y Clive Barker venden igualmente sus novelas o sus libros de cuentos, pero los demás encuentran más dificultades para publicar sus relatos. La llegada de la televisión y más tarde de Internet hace que esta época no sea la más propicia para reunirse y contar historias de miedo a la luz de un fuego o unas simples velas, y entretenernos en las veladas o las sobremesas, como lo hacían nuestros abuelos. No sólo está en peligro la tradición oral del cuento, sino la tradición de reunirse y hablar. Esto es lo verdaderamente terrorífico.

#### NOTAS

- 1 - *Antología de la literatura fantástica*. Edhasa, 1981.
- 2 - *¿Qué es el cuento? ¿Qué es la novela?*. Universidad de Murcia, 1998.
- 3 - Revista Lucanor, número 14, 1996, pp.64-68.
- 4 - *El cuento fantástico del siglo XIX*. Círculo de lectores, 1996.
- 5 - PRINGLE, David. *Las cien mejores novelas de ciencia-ficción*, 1992. Minotauro.
- 6 - *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*. Universidad de Murcia, 1998.
- 7 - *Los desterrados y otros textos*. Clásicos Castalia, 1990.
- 8 - *Ibidem*. "La retórica del cuento", p.411.
- 9 - *Ibidem*, p.412.
- 10 - *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972.

# MINI-ANTOLOGÍA, COMENTADA, DE JOSÉ HINOJOSA

*Al Gregorio San Juan humanista, erudito, amante del buen libro y de la buena literatura, al que yo más admiro.*

Pretendo ir glosando brevemente cada uno de los poemarios de este autor, a la vez que destaco y comento una sola pieza de cada libro. Todo ello desde mi lectura particular de su obra y con la intención de aportar una perspectiva personal que pueda ayudar un poco a otras lecturas.

Me mueve a ello la sospecha de que Hinojosa ha sido (con escasas excepciones) poco y mal leído hasta ahora. Casi siempre se ha pretendido encontrar en él un prototipo de señorito andaluz caprichoso y esnob, cuando en realidad era un hombre enamorado y vital, de alto vuelo y de generosa curiosidad cultural, herido por la vida, eso sí, de la que se defendió (aunque no por mucho tiempo) con algunos de los recursos que tuvo a mano: su notable creatividad y su ideal romántico, sobre todo.

Los poemarios que conforman el corpus de este trabajo son: *Poema del campo*, *Poesía de perfil*, *La rosa de los vientos*, *Orillas de la luz*, *La sangre en libertad* y *Seis poemas inéditos*<sup>(1)</sup>.

## 1) *Poema del campo* (1925)<sup>(2)</sup>

Sencillo e inicial libro, compuesto por una colección de poemillas descriptivos, algunos con la frescura y el encanto del haiku.

Una poesía (para bien y para mal) muy espontánea, basada en iteraciones estribillicas y estructuras circulares, con rima asonante.

Más que como fruto maduro, hay que considerarlo como la semilla de una potencialidad esperanzadora, con los defectos, más formales que de contenido, propios de un principiante.

Conceptual y temáticamente se trata de un poemario que se agota en sí mismo, sin trascender ni prolongarse en el resto de la obra.

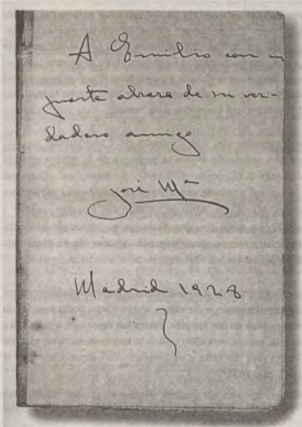
El poema que he elegido para mi particular antología es el siguiente:

### ESTELAS

Almendros en flor. / La primavera / se acerca. // Cerezos en flor. / La primavera / está plena. // Granados en flor. / Ya se aleja / la primavera.

Se trata de una poemita fino e ingenioso que, basado en una trinidad de árboles conocidos y hermosos en su florecer, aporta una dimensión temporal de exquisita y puntual fluencia, dentro del período primaveral.

La estructura es levemente asimétrica, al intercambiar-se la posición los versos 8 y 9. ¿Por qué? Es de suponer que "se acerca" (trissílabo) se sucede en un "está plena" (tetrasílabo), que pide un incremento igual en el pentasílabo "La primavera". También ha podido influir que se aproveche como cierre fortalecedor esta palabra, que es la auténtica protagonista. Aquí lo que sucede es que la primavera ha pasado como un soplo. Los



*Dedicatoria autógrafa de J. María Hinojosa en un ejemplar de La flor de California.*

árboles que la acompañan en sus tres estadios son un mero contrapunto, eso sí, en una científica prelación temporal acorde con la realidad.

No hay aquí otra magia que la propia de la concisión, de la esencialidad expresiva. Se testimonia un hecho, empíricamente constatado, desnudo de retórica. El ritmo juega un sutil papel al irse incrementando en los versos múltiples de tres, con lo que se consigue dar al tiempo fluyente una aceleración proporcionada y un tanto subterránea.

Es curioso que por esa época, más o menos, Emilio Prados, tan amigo de Hinojosa, escribiera su poema n° 1 de las "Canciones del farero", cuyo estribillo variable dice así:

"Ya pisa en el horizonte / la caracola del día... [...] / Ya va por el horizonte / la caracola del día... [...] / Ya se va del horizonte / la caracola del día... [...] / Ya traspasa el horizonte / la caracola del día..."

Se trata del mismo subterfugio de fundido temporal que, en Prados produce una pieza más sólida y en Hinojosa, más sintética y original; ambas representativas de los primeros escarceos poéticos de sus correspondientes autores.

## 2) Poesía de perfil (1926)

El título de este libro, así como algunas de sus imágenes, presenta amagos de un surrealismo blando.

En el *Romancero gitano* de Lorca, que contiene bastantes poemas contemporáneos de éste, leemos:

"Tres golpes de sangre tuvo / y se murió de perfil"  
("Muerte de Antoñito el Camborio")

En dos obras un poco posteriores a ésta encontramos también este sustantivo, voluntariamente desenfocado de su contexto. El *Perfil del aire* de Cernuda y unos versos de *Cuerpo perseguido* de Prados:

"¿está dentro / de tu perfil, o es aire / todo y tú su centro?"

El título pues, así como algunos versos e imágenes, denotan una especie de ósmosis expresiva, al estilo de la época y producto de las relaciones amistosas.

En el poema "Sencillez" (de Hinojosa) vemos la siguiente imagen de textura metafórica:

"Los dedos de la nieve / repiquelearon / en el tamboril / del espacio" -92-

¿No se parece mucho a los siguientes versos del "Romance de la luna, luna" de Lorca?:

"El jinete se acercaba / tocando el tambor del llano"

Este libro de Hinojosa está bordado también de expresiones que podemos considerar greguerías:

"El cigarro / se destrenza el cabello" -102- / "y puntos suspensivos / escritos por un grillo" -94- (3) / "Caramelo de luna / chupó la noche" -131

entre las que hay logros de mayor entidad lírica:

"Y la esponja del sol, / al estrujarla el cielo, / da luz, sobre las plantas, / hecha de rayos nuevos" -103-

junto a otras imágenes de mayor originalidad e indiscutible mérito:

"La noche va descalza" -122- / "La costa delecta / los mensajes del mar, / los mensajes del viento / y el amor marinero" -126-

Veamos ahora el poema seleccionado:

### PREGUNTAS

De puntillas, / llegaron las preguntas / por estepas de brisa // De puntillas, / se asomaron al campo / vedado a la elegía. // De puntillas, / han tirado la piedra / que rompió la alegría. // De puntillas, / dejando su figura, / fuéronse a su guarida.

En el aspecto formal parece que no hemos variado el rumbo. Una anáfora machacona (que implica un modo de aparición) abre las estrofas, marcando el ritmo, que se completa con la asonante de los versos múltiples de tres, quedando sueltos los segundos de cada estrofa. Una estructura, pues, de canción.

En el contenido, sin embargo, se detecta un cambio importante. Parece dar a entender el poema que la felicidad inocente de su autor se ha visto turbada por un elemento que pone cizaña en su reflexión: las preguntas. Ese mundo primero, natural y alegre, aceptado sin más, ha sido invadido por la duda existencial. Las preguntas, que han venido de puntillas, como un caballo de Troya, van derrumbando muros de creencias infantiles, renovando, en la ideología del autor, el pecado original que le hace perder poco a poco el Paraíso.

Las preguntas están personificadas y son como "el aldeano que tira la piedra y esconde la mano". Cuando han cumplido su misión, se van a su guarida.

Esta pérdida de inocencia marca, como el libro en general, la bisagra entre la adolescencia de Hinojosa y un próximo destino de amargura, que irá invadiendo "de puntillas" su poesía, al igual que su vida.

## 3) La rosa de los vientos (1927)

Un libro de cierta madurez, empezando por su estructura cerrada, sin fisuras, y siguiendo por un contenido unitario en el que trasparece un decidido cosmopolitismo y un afán de empaparse y enriquecerse de otras culturas y exóticos ámbitos.

Seguimos ascendiendo en la fuerza, plasticidad y sentido de algunas imágenes:

"Muerto de sed el viento / quedó ahogado en el mar" -161- junto a otras, llamemos surrealistas, que denotan el carácter desilusionado con que el autor desea devolver al mundo su propia burla:

"hice dos flexiones musculares / sobre la barra fija / del trópico de Cáncer" -166-

El título se fragua en una atmósfera mimética, de época. En Souviron ("Fuego a bordo") podemos leer:

"impávidos frente a la rosa de los vientos" y en Prados:

"El marinero bebe la rosa de los vientos" (Vuelta)

y, sobre todo, estos preciosos versos de alto valor metafórico:

"y la rosa de los vientos cae deshojada en el agua" (Tiempo)

Hay otros autores, de época o posteriores, que insisten en la imagen:

"La rosa erecta de los vientos" -J. R. Jiménez, en *Espanoles de tres mundos*.

"pétalos de la Rosa de los Vientos" -Ángel González, en "Texas, otoño, un día"

"con la rosa de los vientos en la mano" -León Felipe, en "Elegía"

"Se despiega la rosa de los vientos" -J. Guillén, en *Homenaje*.

Y ese precioso ejemplo de Mauricio Bacarisse, en "Rosa":

"que es la rosa de los vientos / la que más espinas tiene"

Tengamos también en cuenta otras obras que llevan ese mismo título: el libro de poesía de Juana de Ibarbourou; la novela de Concha Espina; ídem de Úrsula K. Le Guin; ídem de G.T. Ballester; y esa revista danesa, creada en 1955: "Vindrosen" ("Rosa de los vientos")

Y, hablando de títulos, el más original de Hinojosa (*La flor de California*) se comienza a gestar en este libro:

"la única flor de Groenlandia" -170- / "y pongo en California mi figura" -166-

Es muy importante, en *La rosa de los vientos*, leer primero el poema del prólogo, que da sentido a todo el libro.

Vamos ya a comentar el poema elegido de este libro:

### O

Entro en el cabaret por una síncope / y me arrullan palomas tartamudas, / en mi cuna de whisky sumergido, / andanzas sobre blancas dentaduras. // Baltimore pregona las melenas / que la batea de su playa ondulada / y en el Mississippi [sic] baño mis manos / para mesar su frente de agua pura. // La luna estremeada entre los ébanos / deja su zumo en las arboladuras / de la ciudad perdida en mar compacto / de selva virgen y árida llanura. // Peregrino en las noches y en los días, / cabalgo la distancia de mis dudas; / sangra descos mi costado abierto / y pongo en



California mi figura. // Los Ángeles extienden sus secretos; / Charlot, con su pañuelo, me saluda / y en la playa dorada del Pacífico / mojan las olas mi cansada nuca.

Este poema, aunque no lo parezca (por sus 5 pseudoes-trofas) es un romance heroico, monoestrofico. Tanto la precisión de sus sílabas como la distribución de los acentos fundamentales patentizan un mayor dominio del ritmo poético y de la métrica en general (si lo comparamos con otros libros anteriores)

En cuanto al estilo, seguimos detectando una voluntad de expresión vanguardista, con imágenes inestrenadas y siempre ingeniosas.

La clave lingüística se instala en el yo lírico, desde el que se formulan las primeras personas de los verbos principales, engarzadas con algunas terceras que establecen el discurso narrativo-descriptivo.

Un antropónimo y cinco topónimos encuadran las coordenadas personal-espaciales, sin que haya ningún atisbo de las temporales.

Respecto al contenido, hay que reseñar que el poeta expone su experiencia imaginaria de un viaje por EE.UU. (como sucede en otros poemas respecto a otros países), describiéndolo a base de imágenes sorprendentes. Así la entrada en un cabaret mediante un artilugio musical, las palomas tartamudas etc. Da la sensación de que para él este país se caracteriza por las peculiaridades que, de un modo connotativo, trata de enumerar. Y que tienen que ver con lugares turísticos o de ocio y nocturnidad, elementos marinos y el detalle cinematográfico. Todo ello lo trata de absorber el narrador en su yo lírico, que segrega deseos de aprendizaje vital, cabalgando la distancia de sus dudas; esto es, tratando de contestar a las preguntas que le habían invadido de puntillas. El producto de todo este trajín de noche y de día es el lógico cansancio con que se cierra el poema.

#### 4) Orillas de la luz (1928)

Este libro es una confesión de la situación vital del poeta, que, entre los mundos aparentes ya conocidos, entrevé la existencia de otro más profundo y deseable:

"Esta verdad no vale / porque arde con el tiempo, / quiero una verdad pura" -320-

La intersección entre esa otredad y el yo lírico se expresa mediante símbolos, entre los que destacan: la voz, la luz, la sangre y la carne.

El poeta se halla a orillas de la luz. Sin poder penetrar en ella, pero detectándola:

"Mi alma tiene sangre luminosa" -286-

Se juega su sangre, oye voces, recibe miradas, auscultando carnes. Y experimenta el divorcio de sus componentes somático-anímicos:

"huyó mi alma del cuerpo" -319- / "por encima va mi cuerpo / y por debajo mi alma" -322-

Pero esa luz no es una donación de tipo místico, sino algo que sugiere ámbitos no alcanzables:

"llevo mis pasos presos entre nieblas" -327-

para cuyo disfrute se siente impedido por su propia circunstancia:

"cuatro muros macizos / han cortado mi vida" -271-

El amor es un elemento de redención, pero tampoco se muestra asequible, lo cual le produce frustración:

"y en el corazón la espuma / de mi sangre atormentada" -323-

y enajenamiento:

"Mi corazón no es mío" -325-

No es extraño que una de las palabras clave sea "espiral", que implica un itinerario retorcido, difícil, bello en la continuidad alterna de su curva, pero de incierta eficacia hacia el encuentro:

"la libertad descende / desde el cielo, trazando una espiral" -312- / "Mis miradas en tanto escondidas en tierra heuen en espiral" -296- / "En una espiral sube este aleteo" -286-

Esta recurrencia aparece también en el libro mellizo (*La flor de California*), con el que *A orillas de la luz* tiene tantas concomitancias:

"se elevaba ante mi vista una escalera en espiral" -230-

Pero hay otra palabra aún más recurrente: "brotar" El autor siente la necesidad de prestidigitar un mundo oculto que desca salga a la luz. Y de ahí que ese verbo -que también era muy habitual en *La flor de California* (4)-, se convierta en un relevante leitmotiv:

"y brotaron de él [de mi cuerpo] / un manantial de luz y otro de escarcha" -289- / "De mi boca salada / brotan luces verdosas" -282- / "y de mi corazón brotaron flores" -300- / "entre las llamas / que brotaron de todas mis heridas" -324- / "cuando brotan las hojas / de mis cinco sentidos" -325- "[mi sangre] brota de las piedras" -296- a veces sustituido por el "manar":

"y de su boca abierta / manaba amor y dulzura" -328- que es aún más repetitivo en *La flor de California*, en donde se refuerza con la imagen del surtidor (5).

En este libro paralelo, recién citado, encontramos curiosamente dos ejemplos, que destaco aquí por comprender ambos símbolos ("brotar" y "espiral" en una sola frase, asimilándose, en el 2º texto a la idea de la luz:

"un grito que brotaba en espiral del cielo" -247-

"comenzaron a brotar los diálogos sin aristas y las ideas saltaban en espirales sobre nosotros dando vida a la luz" -237-

En otro sentido, las imágenes creativas, en la línea de un peculiar surrealismo, siguen multiplicándose, respecto a otros poemarios. Y es habitual tropezarse con imágenes como la siguiente:

"mis ojos juegan a dados / en la llanura de los días" -278-

El resultado de todo ello es una poesía más crítica que, sólo con el dominio de sus recursos simbólicos, puede llegar a ser entendida en su plenitud.

He aquí el poema seleccionado:

#### PERSECUCIÓN

Su cuerpo era una vela / que estaba tendido al viento, / donde vienen a posarse / pájaros negros, muy negros, / que llevan, sobre sus plumas / escritas, frases de fuego. // El cielo perdió sus hojas / y se quedó también negro. // Confundidas con la brisa / buscan mis manos de ciego / por la tierra y por el mar / el resplandor de su cuerpo, / perdido junto a la orilla / de la luz verde del sueño. // En una loza de mármol / que recubre el mundo entero / está su cuerpo tendido / y palpan mis dedos trémulos / en el vacío sin límites, / sin dar alcance a su cuerpo. // Ya camina en equilibrio / por la raya del lindero / de la luz y de la sombra / y huye veloz de mis dedos, / perdiéndose entre los montes / formados por el silencio.



Otra vez el poeta ha utilizado un soporte formal que, aunque parece poliestrúfico, consiste en un romance octosílabo de rima única en los pares: "e-o". Esta costumbre de dividir el romance en pseudoestrofas de signo puramente temático puede venirle a Hinojosa de J.R. Jiménez, que tanto la utilizó en su etapa moguerense. La rima y el ritmo son perfectos y juegan a favor de un poeta que, a pesar de otras peculiaridades o modos vanguardistas, no quiere desprenderse de una tradición de siglos. Es un detalle que no debe silenciarse. Hinojosa llega a adoptar otro subgénero (lo de "sub" no es peyorativo) con paradigma juanramoniano: el poema en prosa. Pero, en ninguno de sus poemarios apostata de la rima asonante.

No es tarea fácil descodificar todos los secretos semánticos de esta poesía. Y posiblemente acepte más de una lectura. Yo voy a partir de que, entre las "orillas de la luz" en las que se queda el poeta (y que representan todas sus frustraciones), una muy importante es el amor.

Se puede entender, pues, que esa "persecución" del título significa el intento de conseguir ese amor que nunca cuajará. El cuerpo veleta de ella cambia a la dirección de cada viento y no respeta nunca la pretendida lealtad, por lo que se entrega a un amor múltiple, adúltero. Y esto hace que el cielo se convierta en un infierno.

El poeta mantiene su persecución amorosa infructuosamente. El resplandor del cuerpo amado se ha perdido, precisamente "a la orilla de la luz verde del sueño". Sólo podrá acceder a él imaginativamente, jamás como una realidad. La soledad del perseguidor frustrado se simboliza por medio de esa preciosa metáfora de los montes del silencio.

Esta pieza es, por tanto, muy representativa del poemario, de cuyo título da fe en algún verso, explicándolo a la vez en esa penúltima imagen (en mi opinión, la más espléndida del poema) que representa la huida de la amada "por la raya del lindero de la luz y de la sombra"

### 5) La sangre en libertad (1931)

Se trata de un poemario con un gran sentimiento de desasosiego y desgarró, expresado en imágenes muy plásticas, bañadas casi siempre en sangre.

Resulta excepcional encontrar expresiones como la siguiente:

"esta noche en mi carne no hay heridas abiertas" -341-

Pero, ojo, este tipo de frases no suelen reflejar la realidad sino el deseo del poeta. En general se nos presenta un mundo muy aciago en el que él no encuentra sino frustración.

Los símbolos que entretejen esta atmósfera son: términos bélicos (6), hielos, arenas, cenizas y demás vocablos que significan represión, condonación:

"donde el alba lleva en su luz ceniza" -340-

que vallan, sitían, tapián y destruyen los elementos naturales, incluso el amor:

"mi corazón ciego / que, escondido tras las esquinas, / buscaba el amor por las calles" -368-

En esta Apocalipsis individual, el poeta apela a la libertad como una bandera. No en vano el título. Es una libertad cuyo derecho se proclama o se procura:

"pedirán a los cielos su libertad a coro" -351- / "con el convencimiento de alcanzar algún día / la libertad prendida en cerco de banderas" -354- / "esperando que un día la libertad nos / lleve al crimen necesario" -357- / "La libertad me aguarda en la frontera" -380-

Aunque otras veces todo queda en la triste constatación de su inexistencia:

"ahora la libertad se encuentra entre pinas / sujeta con cadenas" -348-

El título se augura en *La flor de California*, en donde podemos leer:

"quedando mi sangre en libertad" -258-

Pero en este libro, como si se hubiera levantado la veda de la sangre, ésta inunda una buena proporción de los textos y hace referencia al propio autor ("la sangre de mis manos heridas", "de mi corazón", etc.), a la incidencia de ella en él ("la sangre de las voces de tu carne y mi carne", "su voz inaccesible en mi sangre", "la sangre que manó de la herida abierta con tus dientes en mi costado", etc.), a un "nosotros", no siempre bien definido, pero que suele incluir a la amada ("la sangre de nuestros labios", "las ramas rojas de nuestra sangre", etc.), más habitualmente a terceros explícitos ("la sangre de: una paloma blanca, una granada, pájaros muertos, el pico de los pájaros, un nombre en todos los idiomas, el costado de Cristo, el cisne en agua oscura, palabras llenas de amor", etc.) y a conjuntos ("la sangre de: corazones sin límite, labios de fuego, todos los costados, corazones ciegos", etc.)

La sangre ("que va sola por las montañas") se personifica también en potencia interior en busca de esa mítica libertad: "¿por qué en nuestras venas corren potros salvajes?" -402- en esta poesía desgarrada pero que, a su vez, no deja de reflejar un cierto post romanticismo. Véase como ejemplo este verso:

"Aquellas altas cumbres tampoco conocieron nuestros nombres" -415-

que tanto recuerda a otro de las golondrinas becquerianas ("Aquellas que aprendieron nuestros nombres")

Veamos ahora el poema elegido:

#### EL FUEGO CALCINA NUESTRAS CARNES

Este brazo de fuego / quemaba mi costado, / recibiendo de brotes, / plenos de savia verde, / cuando tu cabellera / fue de piedra en el viento / y mis sueños se abrían / en pétalos de carne. // Estos aires de fuego / derretirán la nieve / lejana de los polos, / al cuajar en el árbol / nuestros dos corazones.

En esta pieza se libera el poeta de la rima, pero no de la medida ni del ritmo, construyendo unos heptasílabos blancos de gran sonoridad y muy tradicionales.

Se trata de un poema sin rima, que puede parecer menos representativo que tantos otros cruentos como en este libro se dan cita. Pero no es así. Lo que sucede es que la sangre ha sido sustituida por otro elemento dramático y polivalente como es el fuego, otro símbolo recurrente e importantísimo en la obra hinojosiana.

Observemos que la estrofa primera está formulada, desde la coordenada temporal, mediante pasados verbales (imperfectos e indefinidos), mientras que la segunda se halla presidida por un futuro. Los dos versos finales de la estrofa inicial nos introducen, a modo de charnela, en un ámbito imaginario. Se ha partido de una situación real, contada en tiempos ya amortizados, a otra potencial en situación desiderativa.

Desde la emisión, el panorama es positivo: el fuego como amor; la savia verde como iniciativa. Pero el tú de la amada opone a eso la piedra, que supone la condonación de todo brote ilusionante. Entonces el protagonista siente abrirse sus sueños en pétalos de carne (7) Y estos sueños le permiten realizar imaginariamente sus deseos. El fuego del amor derretirá la

nieve de la indiferencia y los dos corazones se unirán en el vínculo amoroso.

Sólo mediante el sueño, puede el poeta sentir el gozo del amor, en un mundo en que el fuego, la sangre, la donación amorosa, se desparraman inútilmente (piedra, hielo, arena...) sin encontrar, en el plano de la realidad, la anhelada correspondencia.

## 6) Seis poemas inéditos (1988)

Este curioso y breve poemario póstumo, que comprende las muestras de la fuerte pasión amorosa que siente el de Campillos por Ana Freüller (joven aristócrata malagueña), merece nuestra atención por lo que representa como sentimiento escondido o velado del autor. Es pena que su editor, Juvenal Soto, no haya facilitado ningún detalle acerca de su composición, así como de los elementos biográficos que pudieran aclarar este tipo de relación amorosa.

Si nos atenemos exclusivamente a los seis textos (dos de ellos fechados en 1930), deduciremos que Hinojosa confiesa su amor por Anita (así la llama en la pieza final) sin admitir, por parte de ella, ni la más mínima concesión. Él proclama, además de su enamoramiento, los efectos beneficiosos de la compañía de la amada. Pero también, y sobre todo, la desolación de su ausencia y la soledad que le invade. Y sólo en el poema último hay una breve descripción de los atributos de Anita:

"Amazona del viento entre la espuma / Nada competiré con tu belleza" (S.P.I. n.º 6)

Después de la lectura de estas poesías, quedan algunos versos a flor de corazón. Podrían ser éstos el lábaro de su situación personal íntima. Dos de ellos reflejan la incandescencia:

"Esta brasa que tengo / dentro del pecho" (S.P.I. n.º 3)

otros dos, la necesidad perentoria de compañía:

"y siento perder la vida / siempre que de mí te alejas" (S.P.I. n.º 2)

y los dos últimos, el laberinto emocional en que se encuentra:

"Hoy todos los caminos son iguales / y me muevo sin orden ni concierto" (S.P.I. n.º 5)

Ante este importante y tan emotivo poemario sentimos, una vez más, que el tema fundamental en este autor, y del que derivan prácticamente todos los restantes, es el amor. Un amor que no llega nunca a resolverse pero que, al vislumbrarlo, supone su mayor preocupación vital. Todo lo demás (devaneos políticos, piruetas lingüísticas, situaciones vivenciales, etc.) es para él una pura anécdota.

Y cuando Hinojosa cuenta su verdad en clave lírico-amorosa olvida el surrealismo, sus tiempos de bohemia parisina, los experimentos vanguardistas de todo tipo, etc. y deja que su poesía fluya sencilla y natural, con un rumor de pálpito, sin el extravío de la desatomización de la palabra, como si estuviera en un confesionario. Adobando el ritmo de lo declarado con el dulce acunamiento de la rima asonante y un regular isosilabismo bien orquestado.

Veamos el último poema de nuestra selección:

### POESÍA

Si a veces cierro los ojos / para mirarte despacio / oigo el rumor de la arena / removida por tus pasos, / oigo el rumor de la sangre / que mana de tu costado / porque mi cuerpo está preso / en redes de enamorado; / porque siento que en mis venas / hay flores de tu vallado / que dan perfumes diversos / a la sombra de tus labios, / Si a veces cierro los ojos / siempre te tengo a mi lado.

Esta emotiva pieza, enriquecida en el facsímil con las informaciones paratextuales de la fecha-lugar y la dedicatoria ("Para Anita siempre") está escrita en romance octosílabo perfecto.

Es importante partir de ese verso inicial (que se repite en el penúltimo para configurar una estructura circular muy relevante), avisador de que todo lo que viene detrás es producto de su imaginación. Y esto significa que lo referente a él representa la realidad y lo que concierne a la amada pertenece al deseo. La realidad y el deseo, otra vez frente a frente, como en cualquier universo romántico.

Cuando el poeta cierra los ojos puede soñar a la amada, que se desprende así del lastre de la arena, permitiendo que su sangre fluya en busca de la conjunción del amor.

La sangre del amante, como por ósmosis, se habita de la flora de la amada. Y se nombra de paso el símbolo del vallado, que nos recuerda el estado de sitio de ella: un objeto de deseo casi inexpugnable.

En *La sangre en libertad* podíamos leer:

"Entre vallados negros de gemidos y olas" -342-

Y en *Poesía de perfil*:

"Puse un vallado / de cal y aire / entre mi sombra / y mi ropaje" -132-

Hace hincapié el poeta, al final del romance, en esa situación de estar imaginando. Y parece decirnos que todo eso sólo pasa si cierra los ojos. Lo que oculta, la elipsis real, es que cuando los abre no encuentra ninguna satisfacción a su propuesta amorosa. Y es ahí donde toman sentido esos dos versos que podrían ser la síntesis de toda su obra:

"porque mi cuerpo está preso / en redes de enamorado"

Emilio RÍOS

### NOTAS

(1) Para los cinco primeros señalaré únicamente la pág., citando de *Obras completas*. HINOJOSA, José María, Diputación de Málaga, 1974. Para el sexto (S.P.I.), por la siguiente edición: *Seis poemas inéditos*. HINOJOSA, José María (Edición de Juvenal Soto) Centro Cultural de la Generación del 27. Málaga, 1988.

(2) Constató solamente la fecha de edición.

(3) Recuérdese: "los puntos suspensivos de los pasos" *La flor de California* -185-

(4) Véanse algunos ejemplos:

"el fuego que brota de mi piel" -256-  
"y de mis manos brotaron diez ojos" -190-  
"y de sus sexos brotaron azucenas" -211-  
"de mi espalda brotaron dos alas blancas" -232-  
"los anillos que brotaban de sus diez dedos" -243-

(5) Véanse algunos ejemplos:

"en mi costado del que mana agua clarísima" -250-  
"de las que manaba leche purísima" -213-  
"de donde sólo manará aire rojo" -258-  
"y de mis ojos no manaba más que sangre" -214-  
"salía de mí frente un surtidor de sangre" -250-

(6) Véanse algunos ejemplos:

"laberinto de alambradas" -380-  
"llovían las balas" -380-  
"estallan las granadas" -384-  
"disparan sus calzones" -358-  
"Campo de prisioneros" -396-  
"muertos en las batallas" -350-  
"desgranlan las ametralladoras" -355-

(7) Es una imagen que podemos encontrar también en *La flor de California*: "la flor de color de carne" -189-

# "TRES TIEMPOS DE SOLEDAD"

Desde que por primera vez leí "Tres tiempos de soledad", tuve el presentimiento de que me encontraba ante una de las cumbres de las obras completas de Emilio Prados. De momento es ya un caso excepcional que sea precisamente este poema el único que se repite en los dos tomos de las "Poesías completas".<sup>49</sup> ¿Será por algo? Y a lo mejor involuntariamente. En todo caso no he podido por menos que rendirme al convencimiento cada vez más firme de que esos 148 versos de arte mayor son la expresión más acabada de la soledad que haya escrito jamás un poeta.

Creo, no obstante, que aún sin este poema tripartito tendría Prados un puesto de entre los semidioses de nuestro Parnaso que llamamos Generación del 27. Porque si no ha tenido la prodigiosa gracia de un Federico, ni el "ángel - contra-ángel" de un Rafael, ni la plenitud escultórica de un Jorge, ni el cristalino fluir de un Pedro, ni el sabio desgarro de un Dámaso, ni el versátil virtuosismo de un Gerardo, ni el caudaloso aporte cerebral al corazón de un Vicente, ni el elegante refinamiento lírico de un Luis, ni la entrega juvenil de un Manuel, Emilio ha sido, como ninguno de su generación, profundamente universal, seriamente humano y altamente libre. En sus dos mil páginas más o menos de poesía, se tratan todos los grandes temas del hombre y en gran variedad de tonos, escalas, timbres, claves y estilos. Pero lo más encomiable y digno de admiración es que no los toca por separado ni por orden como un profesor, sino teniendo entre ellos, concerniéndose entre sí y menudeando sus contactos por sus puntas como las neuronas. O mejor: hay un grupo de temas esenciales que no cesan de encabalgarse e influirse formando como corales metafísicos siempre revestidos de pigmentos líricos tan sugestivos como armoniosos. En Prados se da uno de los ejemplos más acabados de la fusión del material bruto y del acabado, porque en su obra es tan importante el exterior como el interior, es más: no cabe distinguir lo uno de lo otro.

Otro distintivo de Prados es que jamás se le ve usando trucos ni haciendo el histrión, sin farsas ni bufonadas, siempre serio, aunque le veamos bailar y reír con todas las ganas. Seguramente es el poeta más serio de su generación, lo que no es óbice para que encontremos en su poesía no pocas celebraciones lúdicas; pero no hay que olvidar que el juego puede ser lo más serio del mundo. Al hablar de seriedad en Prados, la entendemos como responsabilidad de autor para con el lector, sin faltarle a éste al respeto y dando de sí en su obra todo de lo que es capaz: una poesía hecha belleza y sabiduría -intrínsecamente al mismo tiempo-, a fuerza de modelar y remodelar, de pensar y repensar, de arriesgarse y de ir a por todo noble y entregadamente. Héroe de la poesía, diría yo que es, de la estirpe de los Juan Ramón Jiménez y de los César Vallejo, aunque no tenga Prados casi nada ni del uno ni del otro. Y se explica que así sea, porque ser poeta serio quiere decir tomarse en serio la poesía, lo que equivale a esforzarse hasta lograr una poesía nueva, inédita, imitable. Y él lo ha logrado. Pudo haberlo intentado sin éxito. Y entonces no habría sido más que serio, pero no poeta. Porque de no haber sido absolutamente original, habría pecado de imitación y la poesía no puede ser jamás nada imitado. (Recuérdese la famosa pesadilla de que nos hablaba Antonio Machado y que todo artista sufre: la necesidad de ser a todo trance original). Ni por delante ni por detrás admite imitaciones la poesía. Y tal vez,

ese extremo rigor de originalidad pradiana, fuera de todo alcance de músicas pegadizas, y a distancias tan inasequibles de todo tic metafórico y latiguilloseudolírico, le haya perjudicado a la poesía de Emilio Prados en lo que a fama y popularidad se refiere. Pero, claro, nadie que se precie de crítico literario tendrá por algo esos valores extraliterarios que tan pronto suben como bajan, sin influir para nada en la calidad de la obra misma.

Vayamos, pues, a la obra,<sup>50</sup> que es lo que nos importa.

## Primera Lectura de "Tres Tiempos de Soledad"

Yo no diría, para empezar, que es un prodigio de musicalidad, esta composición poética entre "Memoria del olvido" (1940) y "Jardín cerrado" (1944). Qué capacidad de concentración y desprendimiento del (heideggeriano) mundo no representan estos poemarios, ya sólo por los títulos: ¿nos damos cuenta de lo que el simple enunciado de "memoria del olvido" significa? Reconstrucción desde el vacío, creación ex nihilo, ¿cuenta nueva sin borrón...!

Pues no, no es un prodigio de musicalidad, al menos de musicalidad operística, sino más bien de cámara, nada romántica y menos barroca. Prados siempre ha compuesto con un ritmo templado y un fraseo tirando a gris y en un tono menor más bien. Nada para llamar demasiado la atención del que busca en la poesía cantinelas, salmodias, pizzicatos o trémolos. Usa siempre el arco sin andar buscando demasiado arriba los agudos ni demasiado abajo los graves. Son, además, versos blancos los de esta poesía. Y aún otro inconveniente contra la ortogonía rítmica, es que los versos sean alejandrinos con cambios de pie alternando dactílicos con trocaicos y tan vez predominando los mixtos.

Pero no son estos formalismos (o "caracteres secundarios") lo que nos interesa ahora.

En primer término se impone deshacer un posible equivoco que sería nefasto dejar a salvo. Nos referimos a la confusión entre soledad y aislamiento, dos conceptos infinitamente diferentes. Aislamiento es privación y esterilidad, mientras que soledad es expansión total y creatividad. Como no hay creación sin libertad, ni hay libertad sin soledad, ergo: no hay creación sin soledad. En soledad hay sol, en aislamiento hay isla. Y si soledad es infinito + infinito, aislamiento es: - infinito. Soledad potencia a sociedad en el amor, aislamiento niega a sociedad en el desprecio o en el odio, cuando no por la fatalidad más trágica.

Pero lo que hace de "Tres tiempos de soledad" una obra maestra sin par, es lo que dice y cómo lo dice. No dejaremos lo primero para lo último por creer menos importante lo segundo. En poesía, el cómo es tan importante como el qué. Y viceversa. Exactamente. Pero tratándose de un poema como éste, al que pretendemos alzar a la categoría de mensaje nuclear de Emilio Prados, nos parece más idóneo acabar con el piñón, que es lo que queda después de haberse comido la fruta.

Pues bien: ¿qué tal la piel y la carne de "Tres tiempos de soledad"? La piel es tersa, sin grietas. Se pasa la mano -primera lectura- con agrado sumo, a veces. Y luego se muere verso a verso con fruición. Hay un zumo de metáforas por sí mismas suculentas que tan pronto presentan cierta resistencia de



fibra a los dientes como llenan a rebosar la boca de melosas sustancias agriales.

Pero poesía es ante todo y sobre todo voz. De ahí el paralelismo entre género lírico teatral y poesía lírica. José Sanchis Banus, uno de los más finos catadores y sintonizadores de la canción pradiana, ha escrito en precioso prólogo a la edición de "La piedra escrita"<sup>10</sup>: "Voz sorda, en exacta adecuación a la hondura de donde mana". Eso es. Sorda como en "sorda cólera", o como en los "sublimes sordos" Beethoven y Goya. Sin vibratos, pero con "trematos" (no trémolos).

## El cómo de "Tres Tiempos de Soledad".

Veamos con un par de ejemplos cómo la aparente sencillez pradiana se complica ahondando, ahondando, ahondando. 1ª estrofa: "sangre" y "fecunda" no son palabras raras ni difíciles, pero sí que es peregrina la atribución de "fecunda" a la sangre, como "supremo" para "sueño", porque ¿cómo ha de ser un sueño para ser calificado de "supremo"? "Donde vive la estatua es una contradicción flagrante, pero para lo que sigue es un acierto poético: "por la que el cuerpo obtienes". Más, ¿cómo "estatua", "piel" y "entraña hueca" se han de ajustar con dolor y precisión ("Dolorosa y precisa como la piel") "al paso de la estrella" (armonía cósmica) "a la piedra y los labios" (estatua y sinécdoque de cuerpo) "y al sabor de los ríos" (el sabor de las sangres, el sabor de las aguas —saladas, dulces, amargas, sulfurosas...). Y así podríamos seguir llamando la atención sobre palabras nada gongorinas que, en estudiada o intuitiva combinación con otras, producen perplejidad, asombro o misterio en el lector, una vez por alusión de segunda o tercera potencia o instancia, otras veces por intención paradójica y, en fin, las más, por inyección surrealista.

Porque yo estoy convencido de que la mayor calidad poética de ésta como de tantas otras composiciones pradianas, es el sazonado de surrealismo. Quitádele a "Tres tiempos de soledad" sus especias surrealistas —que por cierto ya no hay poeta que se pueda sacar de encima, porque más o menos todo escritor echó mano de ese especiero— y nos quedará prosa pura y simple. ¿Vamos a hacer la prueba?

Lo más poético de la primera estrofa son las expresiones: "sangre fecunda", "mi supremo sueño con curvas fiel tus murallas" y "cúpula intangible", tres expresiones que no se aguantan en buena lógica, que no abona el sentido común y que huelen que encantan a ocurrencias muy expresivas, por irracionales que sean (¡o por eso!) y que igual puede haber salido del subconsciente, como de un asociacionismo espontáneo si es no es filtrado y seleccionado quién sabe si más de una vez. O sea, productos de estilo surrealista.

La segunda estrofa es casi toda ella surrealista. Lo que distingue al surrealismo del creacionismo o ultraísmo es que, si en éstos se intenta la metáfora de doble o triple salto de caballo, en aquél no hay ya propiamente metáforas que salten, sino saltos que hacen metáforas, o choques que hacen saltar chispas, o emparejamiento prácticamente imposibles, pero posibles en el sueño. En esta segunda estrofa "estatua" y "cuerpo" no son entes metafóricos, sino cosas que se aparecen en mutua transparencia y se aparecen en trascendentes transferencias recíprocas. La estatua de piedra se transparente en cuerpo y por eso el cuerpo se hace entraña hueca (¿por qué "hueca"? ¿para que se ajuste a la piedra, a los labios y a la lengua fluvial?).

Como ese "desmoronar su historia" de la 3ª estrofa, o "en el olvido prepara la memoria" (4ª) y "al misterio que da vida

a la sombra" (5ª). ¿Tienen algo que ver con la lógica semántico-gramatical? Podría haber puesto miles otros sintagmas y morfemas, pero da la casualidad que ha escogido esos que, por lo demás, cuadran perfectamente, no sólo con lo que entendemos, sino también —y es tal vez más importante— con lo que adivinamos.

Pero, ¿puede hablarse aquí de metalenguaje? Stricto sensu, creo que no. Porque las rarezas de acepción semántico-etimológica y de composición léxico-sintáctica que tan a menudo nos asaltan a la lectura de la poesía pradiana, no recurring como es condición de la metalingüística a fenómenos, entidades o funciones extralingüísticas (culturales, como el gongorismo, por ejemplo), ni sirven para explicar o glossar el propio u otro lenguaje ("metalenguaje", en estilística). Es más: ni siquiera cabe definir estos rasgos estilísticos (pie mixto, mixto realismo / superrealismo) como centrífugos o centrípetos, expansivos o reductores, objetivos / subjetivos. De tal modo se funden objeto y sujeto en esta poesía que puede que sea el ejemplo poético formal más perfecto de la fusión spinoziana: Naturaleza - Dios - Hombre. En la poesía de Prados está perennemente inserto el autor en una sucesión de metamorfosis y ubicuidades que se ocupan de los símbolos de materializar o visualizar y le añaden imagen a la proteica expresión trascendentalista del poeta. Sin esta imaginaria que traduce lo abstracto e intenta trasuntar lo absoluto, no habría poesía. Estamos seguros de que Prados era muy vivamente consciente de esto.

Los recursos estilísticos del poeta parecen tan arbitrarios como fortuitos, e incluso intercambiables. En cambio, ¿por qué hay palabras y giros que el autor y el lector no cambiarían por nada del mundo? ¿Sería igual paredes que "murallas", sabor de las fuentes que "sabor de los ríos", de mi origen de barro que "del barro de mi origen", la carne que se deshace herida que "la carne que se desgrana herida". En ella marcha el oro, el bronce y el platino que "En ella marcha el oro, el papel, la saliva"? Hay hallazgos que no revelan el menor indicio de su valor por adelantado. ¿Cómo los capta el poeta en esa balsa magnética llena de letras y palabras, de frases hechas y por hacer? Pues, porque es poeta. Fatalmente, para bien y no para mal del agraciado. Poeta es el que da en el clavo, el que acierta, porque a lo mejor apuntar lo hacen muchos, pero dar en el blanco, poner en el papel virgen la palabra única y perpetuable, sólo lo hacen los poetas de verdad, cuando lo son o aciertan a serlo, porque ni los más grandes han acertado a serlo siempre, ni a serlo siempre a su más alto nivel, a su mejor marca ni a su marca mayor.

## El qué de "Tres Tiempos de Soledad"

¿Por qué "tiempos" y por qué "Tres"?

El tiempo es uno de los conceptos tópicos que más juego han dado en la literatura universal y especialmente en la poesía. Tal vez venga inmediatamente después del amor. Pero en Emilio Prados ya sabemos que desde el principio ha sido uno de los temas preferidos o uno de sus problemas más preocupantes, porque su primer libro no se llamó otra cosa que "Tiempo".

Y "tres" porque parece ser el número fetiche de Prados<sup>11</sup>.

Abundantes títulos de poemas aparte, hay tres triadas fundamentales sobre las que pivota la obra de Prados:

- 1) cuerpo, sangre y sueño,
- 2) Biblia, Plotino y Spinoza
- 3) pasado, presente y futuro.

Y esta última es la triada de nuestro poema "Tres tiempos de soledad": presente, pasado y futuro, fundiéndose en un



hacer (se) soledad, en un devenir (no sin esfuerzo doloroso y voluntario, no sin gozoso y arrosos regalados) beato, plenario, rebosante. Es parecido al titánico proyecto de Juan Ramón Jiménez en su "Dios deseante y deseado", es el salto inmortal de hacerse dios en Dios, noche en el sol, SOL (sin edad), cuasi divino, cuerpo sin un alma, corazón sin trampa, sangre perdurable regando el cosmos infinito en sueños sin dormir jamás. O el empeño unamuniano de inmortalizarse en carne y hueso tan valadero como cucaña poética, pero tan fatuo en un ensayo serio. Nombre más que hombre es la soledad. Creación, no creatura, parusia traspuesta ya la historia, ojo frente al espejo ("y un espejo no engaña") del mundo y la canción que puebla los 4 elementos y les da sentido (esto es: dirección, cometido y concepto immanente trascendiéndose en verbo). Y volver a empezar el eterno retorno. De solo a socio y de socio a solo. Pero, ¿es ésta la soledad de Prados? ¿Sería nada más que una alternativa de la vida con? Yo creo que la gran originalidad del concepto pradiano de la soledad es que va más allá que todo eso: pero también más acá; que no es alternativa, sino misterio de ubicuidad o al menos de simultaneidad bifuncional, o dicho de otro modo más alto; que es una soledad en el amor, y de un amor no añadido o compensatorio, sino intrínseco y derramado en los demás y en todo el universo desde el nombre, desde el ser único, o también: una idea profunda y nueva de Dios, sin el más mínimo atributo de propiedad ni el menor asomo de existir mostrenco. Como decíamos: dios en Dios.

Otra gran novedad, la más importante y original (porque la anterior la tenemos ya en distintos modos, ya fuese en Spinoza, ya en San Juan de la Cruz o en Miguel de Molinos) es la asunción que nos da Prados del cuerpo. De todo ese magnífico prólogo que escribió Juan Larrea<sup>16</sup> (¡otro que hay que subir, que no hay derecho!) al gran altiplano poético que es "Jardín cerrado", la frase que más admirado me dejó y con la que más sintonicé fue la que, haciendo "pendant" de la hermosa e inmortal expresión de Juan de Yepes, reza: "Estamos y no estamos en el redil de los místicos. No estamos en la noche oscura del alma. Mas sí estamos, inauditamente, en la noche oscura del cuerpo". Gran paso, radical diferencia. Además, Larrea nos revela esta novedad dándola por "inaudita". Parece que sobra, pero no. Hacía falta darla como nunca oída y apertura a otra mística: la realizada, la que tutea, la que no requiere ceguera ni ojos en blanco. "Aunque es de noche", con los ojos bien abiertos, a lo felino, a lo nocturna ave, a lo búho sabio de enigmas y misterios por revelar o semi-revelados. Gracias, gran poeta Larrea, no tan bien parado en nuestro mundillo literario como te mereces, como nuestro Emilio. ¿Dios los crea y ellos se juntan?

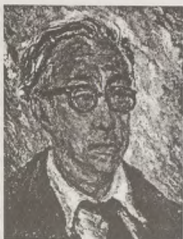
Pues sí, en efecto. Quien haya leído las obras de Emilio Prados ha tenido que darse cuenta de que la palabra CUERPO es de las más usadas de su repertorio preferido. No me he entretenido en contar cuántas veces se encuentra esta palabra en su obra completa, ni en qué proporción se sitúa su frecuencia con respecto a las otras de tan menudeado uso: noche, sueño, sangre, savia, agua, luz, olvido, memoria, espacio, tiempo, soledad. Pero ¿para qué? Basta con que nos conste que, a juzgar por lo mucho que ha escrito el vocablo cuerpo, hemos de suponer que ha sido, si no el único, su caballo de batalla entre los principales. De momento, en el poema que nos ocupa, ha escrito 7 veces "cuerpo" y una sola vez "alma". Y aún... en ese verso, el antepenúltimo, se nos nombra el alma más bien como para negarla: "en la carne intangible del cuerpo de mi alma."

(En versión anterior -cf. antología cit. t. I, p. 801- estaba escrito "noche", lo que habría empeorado mucho las cosas para nuestro fin).

Esta imposibilidad, doblemente enunciada, de que sea intangible la carne y el cuerpo sea del alma, nos sugiere que el cuerpo está tomado en su acepción mística, sin duda, y que el alma sólo está aquí puesta para apoyar el adjetivo anterior "intangible". Más propio sería decir del alma de mi cuerpo sí, según toda hermenéutica y dogmática, hay que entender que el cuerpo es el continente o alojamiento del alma. Decir "del cuerpo de mi alma" es hacer una concesión a la lengua común sólo para hacerse entender. Puesto que no es concebible "construir" nada en el puro espíritu o inmaterial ente que se supone es el alma. Luego, la soledad no puede tener nada que ver con el alma propiamente dicha, y aquí aparece el alma como continente y el cuerpo como contenido. O sea, que hay que presuponer que la soledad se erige, se edifica, se levanta en la carne corporal y que esa carne va envuelta en un alma, en un espíritu que participa de lo divino y de lo humano, de lo espiritual y lo corporal, de la naturaleza sive Deus y de Dios sive natura.

Prados ha sentido siempre, desde niño, su cuerpo. Sentido y resentido. Su cuerpo, igual ha sido permanente fuente de angustias y terrores como de sublimados deliquios, o no sublimados -por no decir insublimables- fantasma. En un nivel infraestructural, ha podido ser un elemento de exacerbación de la viva percepción de su cuerpo el crónico estado precario de su salud corporal, pero a un nivel superior o supraestructural, ha podido mantener en carne viva su cenestesia más o menos difusa la probablemente reiterada sucesión, a lo largo de su vida, de frustraciones de amor, precisamente, en un cuerpo tan ávido de enamorarse y tan sensible al trato íntimo. Tal vez haya sido éste el motivo más directo y dilucidador de su nostalgia de poeta. Y no tanto la nostalgia engendradora en el dolor del no-retorno al país natal, o al paraíso de la infancia, como la que debió procurarle la pena de no volver a ser sujeto y objeto de amor con todas las potencias de su cuerpo, pero de un cuerpo transfigurado a lo divino. ¿Intuyó Prados, tal vez ayudado por la psiquiatría y en especial el psicoanálisis -vía su hermano Miguel- que la mente humana es capaz de concebir la unidad del Todo y totalizar la creación en una unidad y punto medio entre la estrella y el átomo; el hombre, a través de una trinidad en la que el Hijo sea el Hombre, la Naturaleza el Padre y la Soledad el Espíritu Santo? De ahí a identificar la soledad como fuente de inspiración amorosa y expiración creativa, no hay más que un paso. Ese paso es el verbo poético, de cuyo soplo es compendio y cifra "Tres tiempos de soledad".

Es de observar que para significar más inequívocamente que se trata en este poema de pasado y futuro fundidos en un presente, las tres partes-tiempos no presentan solución de continuidad y cada uno de los tres momentos enlaza con el siguiente como si tal cosa, sin perder el hilo, o recordándose los cabos de uno a otro. Y así, el primero acaba con esa sorprendente salida: "¡Mirame diminuto!" y sigue con el mismo vocativo el comienzo de la segunda parte ya sin puntos de admiración,



Emilio Prados por J. Martín.  
Col. part.

dando pie al primer verso y, con éste, a todos los demás, hasta la última frase del 2º tiempo, asimismo despedada como en el último de la primera, diríase que descolgándose: "Tal vez llegue a mi nombre".

No importa ese "tal vez". Haberlo concebido mentalmente es suficiente para que el hombre sea alcanzado.

Cada una de las 37 estrofas de este poema puede alimentar al menos una hora de glosa y comentario (lo que, por cierto, ya hemos hecho con nuestros estudiantes), pero también puede tenerse toda explicación como aleatoria o gratuita, ¿no?. En absoluto. Aquí no se puede relativizar, sólo dejar en suspenso, a lo más. No podemos tratar, por ejemplo, el tiempo como una función del espacio, como una cuarta dimensión einsteiniana. Por eso habla tan atinadamente Patricio Hernández sobre pancronía en su jugoso libro sobre Prados<sup>6</sup>. O todo o nada. El Todo necesita de la Nada para ser, pero la Nada no necesita nada ni a nadie. Es el no-ser, la eternidad de eternidades, algo así como la antimateria del cosmos en un sentido cientimórfico, una condición previa a todo ser, su hueco primigenio; como podríamos hablar así del olvido con respecto a la memoria. (Porque el olvido de que hablamos con referencia a Prados no es desmemoria, sino a-memoria).

El ángel con el que ha luchado siempre Prados es el tiempo. Es curiosísimo que hubiese pensado titular toda su obra "Peniel" (bueno, el Panuel de la Biblia con "nihil obstat" de los Nacar-Colunga, Madrid, 1951, por ejemplo). Porque sería como conceder que, por fin, el Angel-Tiempo se había hecho Dios-Espacio, Todo, Universo, Eternidad. Que la ficción tiempo había logrado hacerse real extensión, creación, y así devenir un gemelo de la divinidad (no univitelino), en un momento-eternidad-revelación. Es este momento expresado en "¡Mírame diminuto!" del final del 1er tiempo, que se puede hacer nombre al final del 2º. Pero no acaban ahí los trabajos de Hércules-Prados-Peniel. Porque éste, Peniel, exige siempre más forcejeos-pesadillas, más abrazos-desasimientos, hasta que Dios se revela -se revelará fuera del poema- "motu proprio" y lo salve del tiempo en su sangre "tendida como sombra a tus plantas", que quede bajo el sol, Sol... edad: "Dios cara a cara".

Ni Plotino ni Novalis han logrado escamotear el tiempo como ha sabido hacerlo Prados. Y es porque no se han servido tan conscientemente de la soledad en cuanto resultado del sueño. Recordemos caso como la hipnosis, la hipermnesia; recordemos el tiempo subjetivo, simplemente. La acción hipnótica y la pasión hipermnésica suspenden el tiempo subjetivo, sin más. La hipnosis puede estirar al tiempo elástico hasta romper esa cinta de acero, o esa tira de goma temporal: "Cinta sin límites", el último título de su obra póstuma inacabada. Fin de los ridículos fragmentos del tiempo; el tiempo es el que se ha hecho fragmentos, polvo de estrellas. Por fin el universo es un todo sólo Espacio atemporal, destemporalizado.

Ahora bien; lo que pasa es que Prados, en "Tres tiempos de soledad", por imperativos poéticos, no hace más que apuntarnos el fin -con esos "tres"- de todos los tiempos. Mucho se va en preparativos:

"...pues su fuga prepara la próxima presencia,  
igual que en el olvido prepara la memoria"  
y otro mucho en actos de fe (¿actas?) del sueño, como en esta bellísima estrofa sexta:

"Ni al derribarse el árbol, ni la indecisa piedra,  
ni al perderse los pueblos sin flor y sin palabra,  
sobre la cruz en ríos de su sangre en pedazos".

Si esto no es fe que baje Dios y lo diga. ¿Y cómo pudo si a lo mejor Job se le quedaba tamaño al lado de su indefen-

sión e impotencia de exiliado pobre y cuerpo tan luengamente averiado? (Bueno, el exilio lo tuvo siempre superado, desde el momento en que llevaba como el caracol su casa -su Málaga, su España- a cuestras hasta que casa y cuerpo fueron uno). Pues a eso se llama ser poeta de carne y hueso, no sólo de letra.

Naturalmente, como hombre de fe ganada a pulso, proclama sus dogmas:

"Soledad infalible más pura que la muerte".

No podía ser de otra manera: La soledad prepara a la muerte, porque la muerte es la entrada del Cuerpo en lo absoluto; la soledad justifica la vida con el aval de la muerte:

"Hoy te quiero y te busco como a una gran herida  
fuente y tumba en el tiempo de mi olvido sin causa".

¿No es este segundo verso todo un oráculo además de alta poesía? Y, por fin, una estrofa dechado. Me permito advertir que ese "bostezo" hay que traducirlo como el "béant" francés ("Sur un béant abime"), para hacerlo el sentido redondo, esférico como un cascabell:

"Húndeme en tu bostezo: tu mudo laberinto  
me enseñe lo que el viento no dejó entre mis ramas.  
Los granados se mecen bajo el sol que los dora  
y mi paladar virgen desconoce el lucero".

¿Ha hablado alguien tan lindo y tan denso, tan ligero y tan grave? "Lo que el viento no dejó entre mis ramas..."

#### Notas

(1) CARLOS BLANCO AQUINAGA y ANTONIO CARREIRA, "Emilio Prados: Poesías Completas", Aguilar, 1976, 2 t. - En el 1er tomo se encuentra este poema en las páginas 794-801, con un epígrafe de San Juan de la Cruz que dice así: "Sin arriño y con arriño, / Sin luz y a oscuras viviendo, / Todo me voy consumiéndolo. Y en el II tomo, no hay epígrafe y es el primer poema de la II parte "La soledad y el sueño". En el primero hay 2 palabras que se cambian en el segundo: "la" por su (en último verso de la 4ª estrofa) y "noche" por carne (cambio para nosotros muy importante, en antepenúltimo verso de la última estrofa).

(2) Para un análisis morfológico, estructural, simbólico y metafísico de la obra de Prados, cf. estudio completo de ELENA REINA CARMONA, "Hacia la luz. Simbolización de la poesía de Emilio Prados", Rodopi, Amsterdam, 1988, 285 páginas.

(3) JOSÉ SANCHIS-BANÚS, "Emilio Prados: La piedra escrita" Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 198 págs. en págs. 31 de su prólogo de 84 págs.

(4) Epigramas de su obra: "Los tres Reyes de Oriente"; "Andando, andando, andando"; en "Otros poemas" hay 4 veces tres poemillas seguidos y en "Dormido en la yerba", 6 y otros 6 en otros libros: "La Trinidad de la Rosa", etc. etc.

(5) En la antología ya citada de Carlos Blanco Aquinaga y Antonio Carreira: JUAN LARREA, "Ingreso a una transfiguración", pp. 11-24, nuestra cita en págs. 12.

(6) PATRICIO HERNÁNDEZ, "Emilio Prados. La memoria del olvido", 2 t., de Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 152-162.

Francisco Carrasquer

*Sin arriño y con arriño,  
Sin luz y a oscuras viviendo,  
Todo me voy consumiéndolo.  
SAN JUAN DE LA CRUZ*

### TRES TIEMPOS DE SOLEDAD

SOLEDAD, noche a noche te estoy edificando,  
noche a noche te elevas de mi sangre fecunda  
y a mi supremo sueño curvas fiel tus murallas  
de cúpula intangible como el propio universo.

Dolorosa y precisa como la piel del hombre  
donde vive la estatua por la que el cuerpo obtienes,  
tu entraña hueca ajustas al paso de la estrella,  
a la piedra y los labios y al sabor de los ríos.

Hija, hermana y amante del barro de mi origen,  
que al más lejano hueso de mi angustia te acercas:  
¿quién no sabrá que huírte es perderse en el tiempo  
y en desgracia inocente desmoronar su historia?

Tenga valor la carne que se desgrana herida,  
pues su fuga prepara la próxima presencia,  
igual que en el olvido prepara la memoria  
sin forma insospechada de la verdad más pura.

Sepa guardar su cauce la arteria que escondida  
pone Dios bajo el pecho de quien le dio su imagen.  
En ella marcha el oro, el papel, la saliva  
y el sol, junto al misterio que da vida a la sombra.

Ni al derribarse el árbol, ni la indecisa piedra,  
ni al perderse los pueblos sin flor y sin palabra,  
se pierde lo que sueña el hombre que agoniza  
sobre la cruz en ríos de su sangre en pedazos.

Lo que no quiere el viento, en la tierra germina  
y más tarde hasta el cielo se levanta hecho abrazo.  
Así con la manzana vemos junto a la aurora  
elevarse el olvido y el amor de los hombres.

Soledad infalible más pura que la muerte,  
noche a noche en la linfa del tiempo te levanto,  
sin querer complicada igual que el pensamiento  
que nace en mi memoria sin temor y huye al mundo.

Huye al mundo y cobija sus pequeños fantasmas  
dolorosos y agudos como espinas de sangre  
que el fruto de la vida feliz le defenderán;  
¡soledad ya madura bajo mi amor doliente!

Soledad, noble espera de mi llanto infecundo,  
hoy te elevan mis brazos como a un niño o a un muerto,  
como a una gran semilla que en el cielo clavara  
junto a esta misma luna con que alumbras mi insomnio.

Yo que elevo, abajo quedo absorto e inmóvil  
viendo crecer la imagen de mi propia existencia,  
el mapa que se exprime de mi fiera dulzura  
y el doméstico embargo que mi crimen contiene.

A ti yo vivo atado, invisible y activo,  
como el tallo del aire que sostiene tus torres.  
Bajo mis pies contemplo tus cuadernos en tierra  
y arriba la imprecisa concavidad del cielo.

Hoy te quiero y te busco como a una gran herida,  
fuente y tumba en el tiempo de mi olvido sin causa.  
¿Quién me dará la forma que a nuestras figuras  
y me muestre en tu cuerpo como un solo edificio?

Húndeme en tu bostezo: tu mudo laberinto  
me enseñe lo que el viento no dejó en mis ramas...  
Los granados se mecen bajo el sol que los dora  
y mi paladar virgen desconoce el lucero.

Soledad, noche a noche te elevas de mi sangre  
y piedra a piedra asciende tu templo a lo infinito.  
Yo conozco el lejano misterio de tus ojos...  
Pero mientras te elevas:

¡mírame diminuto!

MÍRAME diminuto sobre esta blanca página,  
sobre esta blanca ausencia tendida en mi memoria,  
bajo el blanco desierto fecundo del olvido,  
como una letra aislada de la flor de mi nombre.

Por buscar me he perdido y sin buscar no encuentro  
ya posible la forma que antes me equilibraba  
con la forma del árbol, ejemplo de mi vida,  
mitad buscando el cielo y medio entre las sombras.

Ni bajo el tiempo mismo podré ya situarme  
para saber la estancia precisa de mi cuerpo:  
que tres hojas dividen la luz de mis palabras  
y entre las tres no entiendo cuál es la más presente.

Pues sí el jazmín futuro me coge el pensamiento,  
tal desazón me enturba las horas donde habito,  
que ni la sed me duele, ni el fuego me atormenta  
y la rosa oscurece por mis ojos sin luna.

Y si el verme delante me da tan gran alivio  
que borra hasta en mis sueños todo el afán de presencia,  
el ser nuevo a que nace mi afirmación de eterno  
tiene un ala clavada por dos tiempos al mundo.

Si miro a lo pasado, su eternidad de muerte  
de tal manera vive mi corazón dormido,  
que en rosario de piedra puede cambiar el llanto  
que otra vez fuera escala de luz para mi vuelo.

Al presente más miro, tratando de fijarme  
como fiel balanza que muestre mi existencia;  
pero al hallar su centro, no encuentro en la penumbra  
la dimensión ni encaje preciso en que me busco.

Mas, junto a los tres tiempos que me igualan a un ave  
volando entre la tierra y el cielo que la oprime  
y en un arco de olvidos, tenso en luz, tenso en sombra,  
la flecha de mi cuerpo camina sin ver dónde.

Sólo tengo conciencia de mi soledad viva,  
al pensar en el centro que erige mi balanza  
y a ti te canto, humilde y orgullosa en tu nieve,  
como a madre y hermana constante de mi busca.

Mira, mira esta letra que dejo abandonada  
en el desierto mudo que hoy llamo tu regazo,  
soledad: que camine como una hormiga ciega  
que el instinto conduce.....

Tal vez llegue a mi nombre.

\*

TAL VEZ llegue a mi nombre o al nombre de la piedra  
o a los nombres del cielo o a los nombres del agua,  
que con su antena torpe, mi letra perseguida,  
no deja cuerpo al mundo que dé su tacto libre.

Andando, andando, andando, puede llegar un día  
de tan altas preguntas y silencios tan grandes,  
que otra vez a mí vuelva por buscar el granero  
de más honda memoria, luna de otras palabras.



Allí, bordado, un manto se encontrará, sin orden, en que el tallo y la oruga y la flor son hermanos y a la vez intangibles hijos de una figura que invisible les muestra su insospechado origen.

Por allí cruza el hombre silencioso y altivo, viéndose separado del poder que anhela para el soberbio juego de hacer lo que embellece a la tierra del mundo, inmutable en su mano.

Sin voluntad camina, que involuntariamente su voluntad nació, y ajena a su conciencia en él fue colocada, para ser paz del fuego que necesariamente quemaría su entraña.

Él trocó su destino para hacerla su sierva, haciéndose, inocente, de esta forma su esclavo... Y en libertad padece su voluntad perdida... Así cruza su pena mirando esta memoria.

Así también yo mismo, que como un hombre propio quiero verme en la rosa y en el puñal luciente, siendo parte del hombre que todos construimos, libre en mi penitencia también puedo encontrarme.

Mas si al hallarme libre de lo que me atormenta a mi presente encuentro libre de mi pasado, tan sólo tendré un ala para cruzar el cielo; pero es timón un ala si conduce una nave.

Hoy sujeto en mí vivo y como la flor, quieto por el tallo que amara a la luz con la sombra, voy rodando en el mundo de los que me acompañan cuerpo a cuerpo en la lucha ciega de mi viaje.

Pregunto y más pregunto; pero sólo mis ojos se entienden con la forma que cubre la hermosura. Así, de esta manera, tan sólo la apariencia presente me responde: -Aguárdame otro día.

Sí, seguiré aguardando, porque yo sé que vivo frente a frente a un espejo y un espejo no engaña. Terminaré su luna y cuando ya no existan las aguas de sus ríos, veré a Dios cara a cara.

SOLEDAD, te construyo, constante, noche a noche, en la carne intangible del cuerpo de mi alma. Soledad, noche a noche te vengo levantando de mi sangre, tendida como sombra a tus plantas.

Emilio Prados

## LA OBRA EN PROSA DE UN POETA TRASTERRADO: PEDRO GARFIAS

A Simona

El objetivo marcado para las siguientes páginas no es otro que el de dar a conocer, aunque sea de forma breve, la obra en prosa escrita por un gran poeta en el exilio, Pedro Garfias. Resulta urgente un estudio de conjunto de su producción prosística, tanto de la anterior a la guerra como la del exilio. Quiero agradecer desde aquí la ayuda y amistad de Francisco Moreno Gómez, máximo conocedor de la vida y obra de Garfias.

Pedro Garfias (1901-1967) fue una persona esencialmente integradora, tanto en su período ultraísta, cuando se relaciona con miembros de diferentes tertulias, como en el exilio, recorriendo México de norte a sur como enlace entre exiliados españoles y los intelectuales del país que tan cálida y generosamente los acogió a todos. Esto puede constatarse en la importante labor difusora de la cultura española llevada a cabo por Garfias, tanto en la literatura (sus conferencias tuvieron amplia resonancia), como sus programas de radio, de gran calidad. Precisamente, las conferencias y los programas de radio que los exiliados ofrecieron en México y en otros países merecen un estudio monográfico. La prosa del exilio de Garfias fue recogida por la prensa, por amigos en cintas magnetofónicas y en textos de conferencias, y en el libro *De España, toros y gitanos*, editado por el Gobierno de Nuevo León en 1983.

Garfias nació en Salamanca el 27 de mayo de 1901. Su padre, Antonio Garfias Domínguez, consiguió a finales de 1898 un trabajo de recaudación del Impuesto de Consumos del

Ayuntamiento salmantino. Vivieron en el número 20 de la calle de Varillas, cerca de la Casa Consistorial, hasta 1905, año en que la familia se traslada a Osuna (1).

Es obligado referirse, siquiera escuetamente, a su obra en prosa anterior al exilio, en especial a la publicada en el madrileño diario *Heraldo de Madrid*, entre 1933 y 1935. Fueron publicados 34 artículos de temática diversa: artículos de compromiso político, de reflexión literaria, galería de autores, de crítica literaria, de novela policíaca, y ocho interesantes trabajos sobre el movimiento ultraísta.

En el *Diario del Sinaia* apareció una semblanza de Garfias (nº 15, 9 de junio de 1939, p. 4) (2). En ese barco se gestaría el nuevo credo del trasterrado: el poema "Entre España y México".

Ya en México, la década de los años 40 será la más prolífica en cuanto a cantidad de artículos periodísticos y conferencias.

Publica "Una historia extraordinaria" en la revista *Romance* (nº 7, 1 de mayo de 1940, pp. 6 y 17), cuento que, a juicio de Moreno (3), se trata de "una fantasía entre neoromántica y policíaca". La huella becqueriana es subrayada además por Moreno, así como el elemento autobiográfico, una característica repetitiva en las prosas de Garfias. También aparece, tímidamente, la lectura de las historias de Poe en esta, por otra parte, larga prosa.



Garfías inicia en el mes de enero de 1944 una serie de colaboraciones en el periódico *El Tiempo*, de Monterrey, con el seudónimo de "Pedro Ximeno". Dicho seudónimo es un homenaje al célebre héroe de la Guerra Civil, el "Capitán Ximeno", cantado por Garfías en un poema. En estos cuatro artículos, Garfías (4) reflexiona sobre el tiempo, critica el arte no comprometido, defiende el papel ascendente de la juventud frente a los gobernantes viejos y escribe unas líneas laudatorias a la carreta como medio de transporte, aparte de mostrar su animadversión hacia el motor y la mecánica. Por otro lado, aparece el símbolo del árbol, recurrente y fundamental en su poesía (5).

A fines de 1944 fallece en Monterrey el Dr. Aurelio Romeo Lozano, pediatra de ascendencia aragonesa que fue presidente de la Cruz Roja y del Centro Democrático Español. Garfías publicó en *El Tiempo*, el 12 de diciembre de ese 1944, una oración fúnebre en su memoria ("Adiós de gloria al Dr. Romeo"). En ese artículo tan emotivo, Garfías afirma: "¿Qué es la cultura, sino llanto y sangre?". Precisamente, en la charla radiofónica "La copla flamenca", de 1945 y recogida en libro en 1983, copia de forma literal tal concepto, identificando la cultura con el flamenco: "Es que de llanto y de sangre nace la copla flamenca, de sangre y de llanto" (p. 30 del libro *De España, toros y gitanos*).

En el verano de 1945 Garfías se convierte en animador de un programa radiofónico, con el Dr. Daniel Mir. Estas sesenta y seis charlas radiofónicas sobre toros, flamenco y poesía fueron publicadas en la prensa en 1975 y luego recogidas en el citado libro de 1983 (6).

Este libro, *De España, toros y gitanos*, presenta problemas textuales en los que no vamos a entrar, incluido su título apócrifo y, en ocasiones, la caótica disposición cronológica de las charlas radiofónicas. Del libro nos interesa todo lo relativo a la poética garfista, sus opiniones sobre la poesía y la cultura. Aun así, es de destacar el gran dominio que demuestra tener Garfías sobre toros (7) y cante flamenco (8), y los elementos autobiográficos que aparecen aquí y allá (por ejemplo, "Mi afición por lo flamenco", p. 95). En la charla 23, "Visión de Andalucía", se alude a la gratitud de los exiliados por la generosa acogida del pueblo mexicano: "Cálidamente dio a entender la gratitud del pueblo hacia este noble País que es México, a quien tantos miles debemos la vida y la libertad" (p. 55). Garfías inserta también elementos poéticos: "Y cuando muere un gitano, de muerte mala, se entiende, es como si se apagase una estrella" (charla 41, "Cervantes y los gitanos", 91).

Pero lo más interesante de las sesenta y seis charlas es la idea que tiene Garfías de las diversas manifestaciones culturales (toros, cante y poesía), pues éstas emanan del pueblo. Lo vemos en la charla 44 ("El folklor de América") y aparecerá de nuevo en la grabación de 1953: "Pero es indudable que el tema de la poesía se enlaza con el cante, y que ambas se identifican con el de los toros. De ahí las coplas populares andaluzas. Hay algunas de una sencillez y una claridad poética tan extraordinaria, que uno llega a pensar que el pueblo como tal, considerado como masa, es el mejor poeta que la humanidad ha dado" (p. 98).

Pedro Garfías tenía claro que en todas las variedades artísticas era obligada la innovación, lo vemos en la siguiente cita: "Y como donde no hay riesgos no hay arte, y esto podría aplicarse a toda clase de arte, artista que no se arriesga deja de serlo" (charla 13, "Pepe-Hillo y Cúchares", p. 36). También aparece una idea que será una de las centrales de su poética, la necesidad de un sentimiento que nazca de la verdad: "Y dentro de toda aquella frase aparente o caricatura flamenca, había un verdadero arte, como lo hay en todas aquellas cosas que proceden de una emoción verdadera" (charla 11, "El dolor vuelto carne", p. 32).

Las referencias a diversos poetas son dignas de traer aquí: Federico García Lorca, Antonio Machado y Fernando Villalón.

En la charla 35, "García Lorca no era gitano" (pp. 79-80), Garfías sólo dice del poeta y dramaturgo granadino que quiso a los gitanos y que los comprendió.

En la charla 51, "Machado y Andalucía" (pp. 111-2), Garfías no habla de él salvo cuando recuerda que Antonio Machado criticaba a los señoritos zánganos de casino y toros.

Fernando Villalón aparece citado en la charla 65, "El bandolero andaluz" (p. 140). Me permito copiar textualmente la mención al poeta-ganadero: "Volviendo a los "Siete Niños de Ecija", recuerdo que Fernando de Villalón, el magnífico e infortunado poeta andaluz, desapareció [sic] en plena madurez, tiene en su libro *Romances del Ochocientos*, un poema dedicado a ellos, en el que se señalan sus nombres, vestidura y costumbres". También afirma Garfías que el capitán de la banda de asaltadores era Luis de Vargas (p. 139). Pues bien, el poema dedicado a los "Siete Niños de Ecija" no aparece en dicho libro, y sí uno que lleva por título "Campiña de Ecija", en su poemario *Andalucía la Baja*, de 1926, tres años anterior a *Romances del 800*. Dicho poema se encuentra recogido en la reciente edición de las poesías completas de Villalón (9). En nota 24 de la página 128 de esas poesías completas, Jacques Issorel, máximo estudioso de la vida y obra de Villalón, sostiene que Luis Muñoz García, "El Bizco del Borge", llevaba las riendas de la banda.

El 14 de abril de 1946 se celebró el aniversario de la proclamación de la República en Monterrey y se organizaron diversos actos conmemorativos. Garfías intervino con el texto "Apuntes para un retrato de León Felipe", publicado en la revista de Monterrey *Armas y Letras* (nº 4, 30 de abril de 1946). En dicho trabajo Garfías recorre la trayectoria de León Felipe desde 1920, con su "voz franciscana" hasta aquel año de 1946, con su "voz apocalíptica". El itinerario poético trazado por Garfías aparece con esta secuencia: oración - salmo - parábola - imprecación y profecía. Garfías desmiente a quienes sólo ven en León Felipe a un anti-religioso: se trataría de un anti-político en una cruzada religiosa. El texto de Garfías está cuajado de referencias poéticas, como el viento, tan querido a León Felipe.

El 13 y 14 de junio de 1946 Garfías ofrece una conferencia en Torreón sobre su concepto de poesía y sobre Neruda. Además, presenta a jóvenes valores mexicanos: Félix Peyrallo, Rafael del Río, Ernesto Rangel Domene y otros (10), una prueba más de su integración en la vida cultural mexicana y de su apoyo a ésta.

El año de 1949 es fecundo en conferencias. El 19 de enero, en Oaxaca, habla de la poesía y de los movimientos vanguardistas, que Garfías juzga como un deseo al retorno a lo clásico, aunque cambie la forma. Vemos, de nuevo, el espíritu integrador de Garfías. Por otro lado, continúa expresando su dolor y nostalgia por España.

En junio de ese año de 1949 da tres conferencias sobre García Lorca, tema también frecuente en sus charlas ya que trató al poeta y dramaturgo granadino en la Residencia de Estudiantes. Lorca también fue incluido en el poema "SEMANA SANTA EN SEVILLA" (11): "Lorca en la procesión, / ¿A dónde vas, Federico? / A morirme con son, morirme con son". Moreno (12) tiene datos de la segunda y de la tercera. En la primera conferencia, relata su amistad con Lorca, de su doble condición de popular y clásico y de la renovación del romance, con un marcado tono dramático, del *Romancero gitano*. La segunda conferencia conocida trata del teatro lorquiano y de sus valores, con opiniones valiosas: el temperamento de Lorca era, según Garfías, más dramático que lírico (esto se percibe en el tema de la muerte); cuando Lorca muere, su poesía está agotada y no así su teatro; para terminar, Garfías consideraba también que Lorca realizaba su teatro según la imaginación visual, enlazando imágenes.

En Campeche, a finales de ese prolífico junio de 1949 (los días 23, 24 y 27), en el Instituto Campechano, Garfías habla de su propia poesía, de la de Lorca y de la de León Felipe.

Destaca, de nuevo, su nostalgia por España.

El 27 de septiembre de 1953 pronuncia una conferencia en la Universidad de Nuevo León, en Monterrey (13). Garfias defiende que, para que exista poesía es necesaria la existencia de la sinceridad en el verso, de esta manera dicho verso tendrá la capacidad de ser comunicado y volverá a su origen, al pueblo. En dicha conferencia, culpa al dictador Primo de Rivera de su silencio poético desde finales de los años 20 hasta el inicio de la Guerra Civil.

Ese mismo año de 1953 es importante porque tiene lugar una grabación magnetofónica de una charla mantenida con Garfias y otros amigos sumamente interesante para descubrir su poética. Se publicará fragmentariamente en 1968 en la revista *Nuevo Cauce* y, en la misma revista, en 1987, su versión íntegra (14).

Esta grabación, sobre todo en su versión completa que es la que seguimos, resulta esclarecedora para enterarnos de cuál es la poética de Garfias y merece la pena que nos detengamos en ella durante unos momentos.

Pedro Garfias aborda temas complejos, como la espontaneidad en el arte frente a lo teatral, la recreación constante de una obra literaria gracias a su lectura o que la recepción de la obra poética debe dirigirse al pueblo, pues éste, si esa poesía es verdadera (condición imprescindible), la entenderá. Y será verdadera si se comparte con ese pueblo. Lo ejemplifica con el recuerdo de La Barraca y su paso por los pueblos más recónditos: "es menester salir de ahí mismo, sacar de la entraña del pueblo la poesía que ha de ser dirigida al pueblo" (p. 12). Esta idea ya la hemos visto líneas arriba y nos recuerda la política cultural emprendida por la Segunda República con las Misiones Pedagógicas. Su idea del poeta se acercaría, con todas las reservas, a la de León Felipe, pues es un vate, revela secretos que comunica a los demás. Su preocupación por la lengua española se enmarca en el contexto del miedo por los efectos devastadores de la bomba atómica. Su preocupación, tanto por la lengua española como por la bomba atómica, le acercaría a un Pedro Salinas, obviamente anterior cronológicamente en sus escritos.

Transcribimos a continuación textualmente afirmaciones interesantes de Garfias: "De Baudelaire venimos todos los poetas" (*id.*); "Esa es la poesía, es una manera de dirigimos humanamente" (p. 26); "Yo he procurado ir quitando la metáfora, el símbolo, hasta el adjetivo" (*id.*); "Él [Juan Ramón Jiménez] y Antonio Machado han sido mis maestros (...) y de la poesía española" (p. 26-7). Garfias explica que J.R.J. no ha dejado de crear, de ahí su influjo sobre toda la poesía española. Garfias sigue opinando sobre J.R.J. más adelante. La devoción por la poesía de Antonio Machado, familiar lejano de Garfias por lado materno, viene de lejos. En el lejano 1920 Pedro Garfias sostuvo una polémica en la prensa local egabrense con un compañero de fatigas literarias, su tocayo Pedro Iglesias Caballero, acerca de la preminencia de D. Antonio "El Bueno" sobre su hermano Manuel (15).

En el aspecto humano, personal, sobrecogen las palabras, siempre sinceras, de Garfias: "me da miedo la vida, no quedar decentemente en la memoria de los que me hayan conocido" (p. 33).

El 4 de septiembre de 1959, en los locales de Arte AC, Garfias (16) presentó a cuatro jóvenes poetas y aprovechó la ocasión para explicar su idea de la poesía y para expresar su desdén de que los jóvenes se acerquen a ésta pues la vida exige recreación, una renovación constante. La vocación es lo único importante en un poeta, luego vendrán el ritmo y otros elementos formales que Garfias no valora tanto como la aspiración por una voz personal y el constante trabajo.

En resumen, una intensa labor, desconocida aquí, de difusión de la cultura española que merecía toda nuestra atención.

Aitor L. Larrabide  
(Dr. en Filología Hispánica)

#### NOTAS

- (1) MORENO GÓMEZ, Francisco. *Pedro Garfias, poeta de la vanguardia, de la guerra y del exilio*. Córdoba, Excm. Diputación, 1996, 28.
- (2) *Ibid.*, id., 435-6.
- (3) *Ibid.*, id., 453.
- (4) Todos ellos publicados en *El Tiempo*: "Mi año nuevo en Monterrey" (8-1-1944, 4); "Una película de guerra" (12-1-1944, 4); "Los derechos de la juventud" (13-1-1944, 4); y "Elogio de la carreta" (17-1-1944), y citados por Moreno, *Ibid.*, id., 505-7.
- (5) Moreno Gómez relata en su edición de las *Poesías Completas* la famosa anécdota del árbol con el que conversaba Garfias. *Poesías Completas*. Edición de Francisco Moreno Gómez. "Ad Limina. Pedro Garfias, mi amigo", por Alfredo Gracia Vicente. "Prólogo", por Ángel Sánchez Pascual. Contraportada, por Francisco Caudet, Madrid, Alpuerto, 1997, n. 308, p. 460. Más adelante, en nota 154, página 210, Moreno afirma que el símbolo del árbol en la poesía de Garfias se explica "como símbolo de vida y firmeza ante la fugacidad de las cosas". En otro poeta, Manuel Altolaguirre, este símbolo tiene también una gran importancia.
- (6) Moreno Gómez, F. *Pedro Garfias, poeta de la vanguardia...*, op. cit., 514-5. Se trata del libro *De España, toros y gitanos*. Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, 1983.
- (7) Garfias dedicó poemas a los toreros que admiraba y a la fiesta: A MANOLO GONZÁLEZ, recogido, como los demás que señalo a continuación, en sus *Poesías Completas*, op. cit., 471; MARTORELL, 473; CARLOS ARRUIZA, 474; EL TORO DE LIDIA, 476-7; (A MANOLETE), 477; (LA RONDA DE LOS TOREOS MUERTOS), 488; SU MUERTE Y EL, 488-9; GALLITO, 508-9; BELMONTÉ, 509; CHUPLILLAS TAURINAS AL TÍO SAM, 510 y 513; ELEGÍA A CARLOS ARRUIZA, 514; "ANTONIO MONTES", 534-5; (PATILLAS DE DOBLE HACHA), a Pepe-Hillo, 535; (SE ABRIÓ LA PUERTA...), *id.*; A JUAN BELMONTÉ Y FLORENTINO BALLESTEROS, 536; FERIA DE SEVILLA, 537-8; (MIENTE QUIEN DIGA...), 545; y (HABLO DE NIÑOS...), 546.
- (8) CANTE JONDO, *Ibid.*, id., 540; y un poema dedicado al Niño del Brillante: (COMO SE AMANECÉ...), 554. Garfias participó en conferencias sobre flamenco, en fiestas, etc. Llegó a convertirse en un gran entendido en la materia.
- (9) VILLALÓN, Fernando. *Poesías Completas*. Edición de Jacques Issorel. Madrid, Cátedra, 1998 (col. Letras Hispánicas, 450).
- (10) MORENO GÓMEZ, F. *Pedro Garfias, poeta de la vanguardia...*, op. cit., 526.
- (11) Garfias, Pedro. *Poesías Completas...*, op. cit., 536-7.
- (12) Moreno Gómez, F. *Pedro Garfias, poeta de la vanguardia...*, op. cit., 569-72. Las dos conferencias de que se tienen noticia fueron: "Federico García Lorca, promesa y realidad de la lírica hispana" y "Alcances de la obra dramática del poeta mártir García Lorca".
- (13) *Ibid.*, id., 616-9.
- (14) "Ideario". *Nuevo Cauce* (Torreón), 7-8 (marzo-junio, 1968): 26-31; "Charla con Pedro Garfias". *Ibid.*, 9 (julio, 1987): 7-35.
- (15) Le dedicó un hermoso poema: EPITAFIO A ANTONIO MACHADO, recogido en sus *Poesías Completas*, op. cit., 450. Ya hemos visto que la figura de Machado también aparecía en la charla de 1953 y en su libro póstumo *De España, toros y gitanos*.
- (16) "Pedro y la juventud", en Garfias, Pedro. *Prosas recobradas para España*. Edición de Francisco Moreno Gómez. Málaga, Unicaja, 1997, s.p. (Col. Poesía Circulante, 10).

*Elena Paz Garro*

Hija de Octavio Paz y de su primera mujer, Elena Garro. Nacida en México D.F. en 1948, se trasladó muy pronto con sus padres a París, donde empezó su educación en el Liceo Francés y permaneció hasta 1954. Viajó a Japón, Suiza, Estados Unidos, India, Singapur, etc. Estableció relaciones directas, independiente de las familiares, destacando su relación epistolar con Ernst Junger durante veinte años.

### CRIATURAS DE LA TIERRA LA BRUJA

Le cortaron las alas a la Bruja,  
la escoba en la que navegaba por los aires  
la usa ahora  
para barrer el polvo doméstico de nuestros pasos.

Su mirada de mariposa  
está congelada:

¿Esos campos de girasoles  
dentro de mi pecho ligero  
como una burbuja de jabón,  
no germinarán?

"Y los pétalos dorados  
que poblaban los castillos de Dientes de León  
estarán esparcidos  
sobre valles y llanuras".

"Esas colinas  
sobre las cuales antes...yo volaba"

México

*Para mi querido y leal español,  
Santos Escarabajal,  
que tanto quiso y admiró a mi madre.*

### JAULA DE VIDRIO

En mi jaula de vidrio  
cercada por miradas afliteres  
y cabezas desmedradas  
los dedos de otro cielo que el muestro,  
los misericordiosos dedos de la Santa Virgen  
rozan mis llagas  
y de ellas surgen fuentes de agua clara,  
las velloritas de los bosques  
un relámpago azul, profundo,  
desgarra mi noche,  
un río de luces  
entra en mi corazón en harapos.

Harapos hechos con las mequinerías burocráticas,  
una inefable sonrisa  
se borra dulcemente.

Un aire llegado de los bosques de la infancia  
sopla ahora en la jaula de vidrio.

París 1986

### DISOLVENCIAS

Amarillo

La ola, amarillo puro  
se levanta, ola de un mar oriental.

Se escinde en gajos escarchados,  
algunos quedan en pie, ondulantes,  
otros rezuman gotas de limón.

Lluvia de mimosas.

Junquillos flotantes.

La ola de oro  
se reabsorbe en una pared  
de papel arroz salpicada de miel,  
sellada de crisantemos ocres.

Se transforma en un biomo  
donde las garzas se deslizan y se borran.

Gatos tigres aparecen jugando,  
de ellos queda una pupila de ámbar,  
pupila que constela  
las plumas de pavo real del sol.

Doradas plumas caen sobre la ciudad incendiada.

Incendiada por el fósforo  
como una extraña nieve.

Plumas que se diluyen en volutas de incienso  
frente a la columnata de Boudhas adolescentes.

Los cantos reverberan en ecos del tiempo.

Los brocados naranjas del Palacio Real  
se abren, puertas al mar,  
el amanecer resplandece  
mil espadas de fuego  
abrasan el horizonte y las profundidades del agua.

Un himno de címbalos  
se disuelve en melodías surgidas de las nubes.

Deslumbrantes banderas del sol  
parten el agua,  
abren caminos hacia ese incendio acuático.

En el fondo

El sol se levanta.  
París, 1982

## UNA HABITACIÓN PARA EL MENDIGO

Una llave cifrada  
 abre los torrentes de luz,  
 el cielo inmenso  
 donde combaten los Arcángeles  
 de espadas resonantes como tempestades.

El oleaje de planetas río de melodías  
 en la sonrisa de la Virgen  
 se despliega en procesiones lentas  
 de cirios y de oro.

La cohorte de los Santos, torbellino de rayos  
 parte en vuelo  
 más allá de las nubes y las ondas de música  
 radiantes.

Allá, muy lejos, sobre la tierra,  
 algún bienaventurado mendigo  
 se coge a una nota de música escuchada en la callejuela  
 y emprende el viaje  
 hacia esa realidad deseada.

Un cuarto  
 deslumbrante de limpieza,  
 de esplendoroso lino blanco y ardientes leños  
 en la chimenea, lo acoge.

Pues la Mansión del Padre goza de muchas Moradas  
 ¡para sus hijos!.

París, noviembre 1982

### KATHERINE MANSFIELD

Un fleco oscuro  
 recorta su rostro liso de magnolia  
 abierta en la noche,  
 en mil aromas pálidos  
 de marfil marino  
 y de peces volantes.

La sombra se cerró  
 lentamente a su alrededor  
 hasta absorberla  
 en un charco negro  
 en un jardín nocturno.

París, 1981

### Elmys García Rodríguez

Poeta y narradora Holguín, (Cuba, 1955). Primer Premio Encuentro Taller Literario en Nueva Cereña (Isla de la juventud, 1991). Primer Premio en el concurso del programa radiofónico Señal en 1994. Obtuvo el segundo premio en el Concurso de Poesía Intimista, 1994. Miembro del Taller literario Pablo de la Torriente Brau de Holguín, Cuba. Tiene tres libros publicados y dos de cuentos aún inéditos.

## La ciudad se ha poblado de murciélagos

no sabemos donde apoyar nuestros pies  
 a cada instante  
 estamos dando un paso en falso  
 y me pregunto  
 si podré sobrevivir  
 como eterna melancólica  
 saliendo por las madrugadas  
 a mojarme con la lluvia.

Seré semejante a los demás  
 beberé a cucharadas  
 mi porción de desaliento  
 y saldré por las calles  
 detrás de los murciélagos  
 esperando que alguno  
 se detenga en mis orillas.

## CON LOS OJOS FIJOS EN EL HORIZONTE

*"A esta hora  
 nadie ni el poeta  
 puede buscar refugio en una  
 estrella" David Cortés.*

Las tardes en mi ciudad son bastante aburridas.  
 Paso largas horas en un banco del parque  
 y observo a unos seres que aparecen de repente  
 siempre existe alguno que se decide a mirar  
 a las que lucen unas prendas ajustadas  
 que deja al descubierto unos senos cansados.  
 Las tardes en mi ciudad son bastante aburridas.  
 A veces me detengo y saco un pliego de papel  
 lo acomodo sobre mis rodillas  
 y dibujo con grandes trazos el reloj que tengo delante  
 un reloj que escapó de una caja de sueños.  
 Las tardes en mi ciudad son bastante aburridas.  
 En cambio cuando surge la noche -a sus primeras horas-  
 la ciudad se llena de alegría y movimiento  
 todo se ilumina con luces de colores  
 y vuelvo a observar desde mi sitio a esos seres  
 que salen preguntando por aquellas  
 que vieron por la tarde con los senos cansados.  
 La encontrarán en la primera esquina  
 y se irán danzando por el aire  
 ya ellas me encargarán de sacarle a cucharadas  
 el saber de sus bolsillos.  
 Y me voy de regreso a mi lugar  
 con los ojos fijos en el horizonte  
 mirando cómo pedazo a pedazo se escapa mi ciudad.



**Santiago Montobbio**

Nació en Barcelona en 1966. Licenciado en Filología Hispánica y Derecho. Profesor de "Historia del Derecho" de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Corresponsal en España de EUROPE PLURILINGUE, Revista de l'Association pour le Rayonnement des Langues Européennes (ARLE), de Neuilly-sur-Seine, cuyo Comité de honor preside Simone Veil. Publicó por primera vez como escritor en la REVISTA DE OCCIDENTE en mayo de 1988 (Madrid, N° 84). Su libro *Hospital de Inocentes* (1985-1987) suscitó para su quehacer literario un reconocimiento espontáneo y unánime de muy ilustres autores y personalidades. Cabe destacar, entre ellos, el rotundo testimonio de Juan Carlos Onetti. Su obra en prosa se ha editado con frecuencia en EL NORTE DE CASTILLA (Valladolid) por iniciativa de Miguel Delibes. En 1996 ha publicado en Francia *Tierras* (Éditions AIOU) y *Manifiesto inicial del humanista* en EUROPE PLURILINGUE -Éditions Université Paris 8, París-, entre otros textos; en 1997, en *La Voix du regard* (París), *Nord'* (Lille) y *Passage d'encre* (París). Ha sido traducido al francés, inglés, italiano, hebreo y alemán.

**HISTORIA DE UNA**

Cañida. Historia de una caída.  
Cieno que se vuelve y amenaza.  
Sólo cieno. Después  
te quiero, después soy yo  
o no quedan playas luego  
y en perdidos cantos sólo  
el silencio alcanza.

**FIGURA**

No cuento estrellas por tu cuerpo,  
y si por él navego mis manos saben  
que rebanadas de sombra cortan  
para pájaros muertos. Otras veces  
atravieso los raffles del miedo  
y recuerdo nombres con pestañas  
con las que podría tejer versos  
que dijeran que yo aún  
estoy más muerto.

**LO DIJO EL POLICÍA**

Las memorias se venden bien, pero su precio oscila.  
Depende de si guardan árboles, lagos, travessuras de infancia,  
columpios o lunas, algo que se llamó ideales  
y también amores, abuelas tiernas, huesos, frutas.  
Sí: los sueños ya suben mucho, y sobre todo algunos.  
Y para poco gasto tenemos las de algunos que sólo cuentan  
tiempos perdidos y que a los sumo fingen  
llagas de sombra con rostros de tarde o de tortuga.  
Nada es. Pero alcanza a cualquier bolsillo.  
Yo ya siempre lo había dicho: las memorias  
de los poetas castrados  
nunca valdrán un duro.

**UNA MUJER**

Una mujer se hace así: sobre las espigas del suelo,  
con un poco de luna y como escogida cárcel  
donde la luz se amanse. Una mujer se hace así,  
y si no debería hacerse de un modo parecido.

**Manuel García Pérez**

Nació en Orihuela hace veintitrés años. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia. Ha publicado poemas en *Empireuma*, *Álamo*, *Manxa*, *Cuaderno del Matemático* y *Ababol* (suplemento cultural del diario La Verdad de Murcia, y artículos en *La Lucerna* de Orihuela, *Papel Literario* (suplemento Cultural del Diario Costa del Sol de Málaga) y *Calas*. Segundo Premio Nacional en el III Certamen de Creación Joven del Ayuntamiento de Murcia. Es autor del guión para el espectáculo "Paisaje ritual" y coautor y codirector del montaje "esquirlas de luna" en homenaje a F. García Lorca. Es redactor de la revista oriolana *La Lucerna*.

**Velemos la estéril calma que ahonda**

los esteros, alumbraba una claridad tenue  
los semblantes encallecidos,  
los roñosos maderos, imprecisos  
todavía por el blander de la boria,  
humaredas ya de decrepita materia  
escampan sobre mis ojos, es el hábito  
de la ausencia el que avienta ahora  
las resacas hojas y mimbrea  
suave los juncos. Del séquito  
que regresa tras honrar a los muertos  
con sombrías coronas, sólo una mujer  
sorprende el diltimo resplandor elevando  
lentamente la cabeza.

**Retorno a la pedregosa senda del espio,**

vedados ojos los míos mientras dure tanto  
este plenilunio arracimado sobre los despojos,  
persiste la catástrofe y en la nueva noche,  
ausentes ya los vivos, presagia  
mi aliento exánime, insalubre,  
la lánguida llama de los dioses,  
mas las lluvias absorberán la tierra  
y sobre las cenizas las pisadas de un joven  
serán vestigio de otro morir irrevocable.

**Te envolverá una túnica de lino blanco.**

Cuando en la noche la mar suene apenas  
y en esta orilla el barquero no agradezca ya el óbolo,  
serás por siempre humeante pavesa de los dioses,  
vástago que consumirán los años sucesivos.  
Los recuerdos extintos y allá,  
tu cuerpo joven, taciturno,  
las manos no reconocerán la agrisada arena,  
no dorada, donde dura tanto  
la raíz del espio,  
en tus ojos no reposará  
más que la alborada macienta  
que surge tras el ocaso.

**Regreso al légamo definitivo,**

transfiguración del barro  
donde desovan las carpas,  
o ser la imagen impretrita  
que yacen las aguas: las humeantes casas,  
algaradas de muchachos en agosto,  
los plenilunios y el lebeche  
cimbreado suavemente el carrizo  
tras una fina lluvia. La eternidad,  
ser esa sorda semejanza sobre las aguas.

**Ada Soriano**

Orihuela, 1963. Autora en colaboración con José Luis Zerón del cuaderno de poesía "Anúteba". (Ediciones *Empireuma*, 1987). También ha publicado el libro de poemas "Luna esplendente o sol que no se oculta" (E. *Empireuma*, 1993). Tiene inéditos dos poemarios y un conjunto de relatos cortos. Incluida en la Antología "Narradoras españolas de hoy", 1989, editada por el Departamento de Lengua Hispánica de la Universidad de Perpignan, y en la antología "Los nuevos poetas" (E. *Seuba Barcelona*, 1994). Premio nacional de Poesía Los Montesinos 2000, 1995. Ha colaborado en varias revistas literarias de ámbito nacional e internacional.

**TRÍPTICO**

"En la hoja en que escribo  
van y vienen los seres que veo."

Octavio Paz

**INFANCIA**

A mi hija Ada

En mi niñez ya estabas  
dices  
con tu enorme sonrisa  
Me haces creer que eras  
del tamaño de un chinarro  
Que volteabas los tejados  
para dejarte caer al fin  
sobre una fruta madura  
o un banco del parque  
Observabas cada movimiento  
de los niños traviesos  
Me veías claramente  
aseguras

Cómo me revolcaba  
en la hierba húmeda  
Yo chafaba hormigas  
con mi dedo asesino  
mientras tú vigilabas  
desde tu conciencia  
de bebé crecido  
En tus palabras deduje  
que no puedes imaginar mi vida  
sin la constante permanencia  
de la tuya.

**EN LA MITAD DE TU FORMA**

Al hijo que no llegó a ser

(TE AMÉ A PESAR DE TU CUERPO  
ROJO Y CONTRAHECHO  
TU PEQUEÑO CORAZÓN DE NÁCAR  
TODAVÍA ME CAUTIVA)

Te busqué en la incertidumbre  
en el miedo al sobresalto  
en la encrucijada que divide  
los polvorientos caminos

Te cobijé en la profunda oscuridad  
del agua estancada  
porque sé que la vida  
se gesta en el abismo

Te sentí en el claro de luna  
que se refleja en el mar  
en la blanca humedad  
con su solemne silencio

Te desprendiste de súbito  
como un intermedio  
una brusca salida a la luz  
y te retuve en la memoria.

**BOSQUE**

A mi hijo José Luis

En tu camino enjambrodo  
prende una llama de sol  
Gotea entre las ramas  
semen amarillo  
Yo admiro tu fronda  
tus árboles preñados  
la niebla que te cubre  
apelmazada y fresca  
En tu cuerpo agigantado  
se contiene la vida  
Yo me camuflé  
en la espesura de tus entrañas  
Así mi cuerpo es árbol  
que renueva su savia  
persistiendo en crecer  
dar un nuevo fruto.



**Jordi Doce**

Gijón, 1967. Licenciado en Filología inglesa por la Universidad de Oviedo, trabaja en la actualidad como lector de español en la Universidad de Scheffield. Es autor de los poemarios "Mar de fondo" (Gijón, 1990), "La anatomía del miedo" (León, 1994), con el que obtuvo el XXIII Premio de Poesía "Antonio González de Lama"; y "Diálogo en la sombra" (Gijón, 1997). Autor del libro de prosa "Bestiario de Anad (Servicio de publicaciones del Principado de Asturias), con el que obtuvo el Premio Asturias Joven de Narrativa. Ha traducido a Ted Hughes, Paul Auster, Charles Tomlinson, entre otros.

*Cinco poemas breves***JARDÍN VOLANTE**

Extravío de pájaros,  
el jardín bulle y se desdobra  
al ritmo hambriento de sus alas:  
picos, plumas, súbitos vuelos  
que germinan entre las hojas  
y gritan, insolentes, su existencia:  
tallos, ramas, bolsas de tierra  
que azarosos chillidos  
dan al aire de julio, mientras  
de un salto el jardín huye a las alturas  
y deja, tras el revuelo,  
una quietud de sombras disecadas,  
un pecio renegrido por la ausencia  
que sólo la marea del poema  
será capaz de revivir.

**ÁRBOL**

Abro la puerta, y el olor del agua  
al horadar la tierra entra en la sala:  
lento vapor que liga el aire y deja  
una semilla de alegría  
en la piel:

pasan las horas,  
la lluvia no remite,  
la semilla se ha vuelto tallo  
y se entrosa en torno a mi cuerpo;  
afuera llueve, pero un sol se alza  
ante mis ojos, que ya olvidan  
el gris vencido de la lluvia:

árbol que ofrece luz, no sombra,  
bajo sus ramas  
sonríe, sin saber por qué sonríe.

**LLUVIA***sobre un poema de Nishiwaki Junzaburo*

Con el viento del sur  
descendió una diosa benigna.  
Mojó el bronce y mojó la fuente,  
mojó el vientre de la gaviota  
y sus plumas tendidas.  
Abrazó la marea,  
lamió la arena,  
se bebió de un trago los peces.  
Impalpable, mojó la iglesia, el balneario,  
el teatro y su lira de platino.  
En el final sin fin del día  
la lengua de la diosa,  
impalpable,  
mojó mi lengua.

**CONTACTO**

Escuché tu canción  
en el silencio de la noche.  
De dónde venía o por qué  
pareció atravesarme el corazón  
como brusco zarpazo imprevisible  
son razones que supe sin saber.  
Y tú no estabas, tú no debías estar  
para que tu canción llegara  
con la fuerza de un salto, de una flecha,  
con el simple deseo de otro cuerpo  
que ha hecho de la espera su deseo.

**SILENCIO**

He guardado silencio  
por si el árbol hablaba,  
por si la piedra,  
hundida entre la hierba,  
requería un oído atento  
a su deriva por las horas.

Luego, he vuelto a callar.  
No para permitir que hablaran,  
o suscitar su confesión,  
o comprender la razón  
de su indiferencia.

Calló, tal vez,  
para que escuchen,  
para que sepan que deseo,  
sin reproche,  
su distante quietud.

Calló, tal vez, para ser otro  
sin serlo,  
sin salir nunca de quien soy.

### J. L. Reina Palazón

Profesor de Lengua y Cultura española en Frankfurt (Alemania). Además de numerosos artículos sobre temas literarios en revistas especializadas europeas ha sido traductor de Klee, Trakl, Lenz, Brecht y otros destacados escritores europeos. Su labor creativa como poeta ha sido recogida entre otras revistas literarias, en *Cuadernos del Norte*, *Hora de poesía* y *Barcarola*. Los poemas que publicamos pertenecen al poemario inédito "Exotarium II, cuerpo inseguro".

### DACHAU

Ich habe es gesehen.  
La nada reclamando un pasado siniestro  
La nada que habla aún  
en las entrañas de nosotros,  
la nada que nos cubre de inclemencia,  
la nada triste, más que triste, asesina  
de toda nuestra vida que surja desde entonces.  
Está muerta. Estamos muertos.  
Y no hay pasión o soledad,  
hay sólo un nombre: Auschwitz, Dachau, Treblinka, Majdanek...  
Y ese aliento se extraña, se repite, se deshace,  
en nuestros ojos que de angustia no saben,  
en nuestro oído que el horror no conoce,  
en las palabras muertas que no son ni en el sueño,  
en nuestro corazón que no responde,  
que no responde,  
ni a la memoria breve,  
ni a la impiedad,  
ni al estupor,  
ni a la demencia,  
ni a la propia miseria,  
ni siquiera al olvido,  
el corazón no siente. El alma está huera.  
Y nuestra vida tampoco es nuestra vida.  
Auschwitz, Dachau, Treblinka, Majdanek ...  
Nadie responde en los campos de Dios.  
¿La Nada es Dios? ¿Es Dios un Nombre?  
Es un nombre la nada. Y nos recubre de pavor,  
y nos impide todo ayer, nos desconoce. Queda  
sólo un vacío, de iniquidad, de perversión, un crimen  
que es todos los crímenes. Humo sobre el ayer,  
cuerpo que ayer fue humano, dolor que fuera entonces ...  
gas, gas, eso somos. Y ya no hay más palabras.  
El hombre ha muerto en su propia humanidad.  
Dios fue en el hombre. Ahora está en la Nada.  
Y nadie la reclama. Ahora está en Dachau, Treblinka, Majdanek  
Eso somos.

### MUJER PEINANDOSE

Junto a la clara luz de la ventana  
peinas tu pelo y en el espejo  
sueñan tus ojos. La vida  
tiene el color del tiempo. Negro  
azulado son tus cabellos donde  
ya no hay estrías de recuerdos

La muerte todo lo enciende  
en el azogue limpio del olvido.

Ves tu más brillante ayer,  
el agua transparente de tu cuerpo,  
las malvas rosas de tu ilusión,  
el aire aún sonriente de tu anhelo,  
la celinda cortada, el sol de invierno  
que a este hoy te despierta  
donde tú sólo estás en el espejo  
mirando el sueño de la luz,  
el sol que ha sido,  
el sonido del viento,  
el alma sola  
de la soledad,  
el frío  
de los recuerdos,  
la vida breve  
que ha vuelto  
blancos tus cabellos.

El tiempo  
tiene el color  
de olvido  
de tus ojos  
en el espejo  
negro.

### SANTI-PETRI

Al borde de esteros plateados  
el sol dora la hierba  
y el mar color septiembre  
como un pez turbio merodea,  
de belleza cansado, tu pie.

No sé qué fue más repentino,  
si el techo triste de la caseta,  
con la pobre bombilla,  
la marca repetida de las pocas botellas de vino,  
o el tablero de un ajedrez  
sin figuras sobre la mesa.

Era la tarde como un destino falso  
que nadie quisiera,  
ni el aire, que en el matorral cercano  
nos borró en la tolvanera.  
Asustados, no vimos la venganza del mar.  
Al retornar ¿adónde era?  
ya estaba decidida la partida, el techo  
¿o era septiembre? como un pez que muriera,  
las botellas de sal,  
la hierba negra,  
y un solo alfil de plata sajaba el horizonte.

Los esteros no encontraban el mar.  
Alguien pasó perdido en un poema  
de figuras de amor, peces vacíos  
y septiembre de hierba.  
Y entonces de repente comprendimos:  
Qué hacíamos tú y yo soñando nuestro castillo de arena.



## ACORDE

Los tensos acordes eléctricos,  
se quiebran en las lunas de cristal.  
La tarde pasea a los solitarios,  
que clavan sus oídos en un ciego ayer.  
Alcoholes tristes por el suelo.  
Arboles cercados. Indiferentes  
oscurecen sus hojas. Sientes la dureza  
del lugar. La extraña desilusión  
es una calma sedante para los cuerpos.  
Suena el olvido visible de la guitarra,  
que va y viene entre el miedo y los ojos.  
Alguien danza solo en un perfil siniestro,  
que acaba por rodar en un histérico reír.  
La muerte ha dejado un olor  
a rincones quemados y agria desolación.  
Esplenden las ventanas radiantes  
de los bancos que columpian los cielos.

## NOCHE DE VERANO

La noche los sostiene  
sin que lo sepan. Una  
pareja son. Y es sólo  
el pensamiento lo que aún  
los separa quizás para siempre.  
Es bueno comenzar. Es bueno seguir.  
Los cuerpos sienten. La noche calla.  
La luz de la terraza es fría y eterna  
en su techo celeste. La puerta está cerrada.  
La ventana espera con un brillo silente.  
La prudencia se apoya en los brazos.  
Su corta falda es rosa. Blancos  
los zapatos del joven. Más allá el campo muerto.  
Las miradas fijas -hacia sí misma, hacia el cuello-  
no se contemplan. La noche los ignora un instante .



Ilustración Victor Cámara

## EL CORAZÓN SIN MIEDO

Arbol estremecido, una clara tristeza  
habita aún la sombra  
de tu paso.

Este es raíz que bebe, honda, en la soledad.  
La angustia de tu cuerpo  
es sed de olvido.

Nada pervive por su nombre.  
Cada hora sumisa se despierta en azar.  
Ayer retorna en viento.

Tu río es la palabra  
donde sólo transita el brillo del espanto.  
Lo ves en tu pasión.

Eres la voz que revela otras voces.  
Nadie está lejos de su sinrazón.  
Eres también su muerte.

Vida la encuentras tú  
sólo en el sueño. El mundo  
-quimera sin nosotros- rompe tu fe.

Hay una arquitectura de ausencias  
y recuerdos, de veneros profundos,  
cifras partidas, desilusión, difuntos nombres.

Abandona su paz.

Deja -cristal de nieve- que cante  
tu inocencia, deja un fruto olvidado  
en el árbol del tiempo.

Tal vez alguien lo llame:

El corazón sin miedo.

**José Vegara Durá**

Nace en Orihuela en 1968. Ha publicado dos libros de poemas: "Recortes desde los alamares de la conciencia" y "Desde un jardín en sombras hasta tu vientre". (Ed. *Empireuma*, 1999). Ha obtenido varios premios de declamación. Redactor de la revista oriolana *La Lucerna*.

**I**

Tu minúsculo cadáver  
No es más que un minúsculo  
milagro inverso  
de vida inversa,  
un jirón de muerte prematura.  
Apenas fuiste  
Y siempre serás  
Desdición de mi soberbia creadora,  
Final de la deidad  
Mezclada de hembra  
Que cobré contra  
El final de la luz.

**II**

Eres silencio de llanto,  
gesto imposible de vigilia,  
falsa promesa de deidad  
que me arrastró por el tiempo  
en un arrebató de vida desmandada.

**III**

La madre se escampa,  
se vierte hacia dentro  
se multiplica en el  
silencio de su génesis  
y se vuelve creación.  
Ella es principio...  
Tomada de vida  
Se ensancha y exige  
de Dios un trozo  
de su gloria  
todopoder-creación.

**IV**

La madre es la vida,  
Es creación todopoderosa.  
La madre es triunfo vida.  
La miro y siento la batalla  
sentado en el borde  
de la carne multiplicada,  
tan afuera, tan lejos  
que me sé inservible.  
Soy sólo carne,  
sólo pasado momentáneo  
vacío de futuro nuevo.  
...Pero en el centro  
de mi condena  
ella me entrega su latido creador  
y por un instante  
soy Dios con ella.

**V**

Tu fin es el principio de la vida.  
Por eso tu desgarró  
cargado de preñez  
entrega contra mí  
lo que tengo de eterno.

**Francisco Peralto**

Málaga, 1942, es impresor, poeta e investigador de la arqueología e historia de Malacitanía. Ha sido distinguido con varios galardones en certámenes de libre designación como el "II Homenaje Había de Poesía del Sur" (Algeciras, 1989), o el "Prometeo de la Poesía" (Madrid, 1990). En la actualidad es columnista del Diario Málaga-Costa del Sol y redactor de su suplemento cultural "Papel literario". La edición de su obra se inició en 1965, habiendo publicado hasta el momento más de cuarenta títulos (entre breviaros, cuadernos y libros), que recogen parte de su poesía, narrativa, novela histórica, ensayo y crítica literaria.

## REFLEXIÓN DE ANTONIO ENAMORADO

Ignoro quien fue el primero  
que disparó la flecha  
encendió su fuego  
y fue cuerpo vivo  
dentro de su cuerpo.  
Que fue hombre entero  
en brazos de la suerte  
y gozó con los primeros dioses  
la verdad del paraíso.  
No conozco al hombre  
que surcó su mar ambiguo  
intentó palpar  
el límite de lo oscuro  
destruir la duda  
y el deseo  
que dibujó con su mano  
el capricho de su orilla.  
En esta herencia bárbara  
late desnuda mi ansia  
donde naufrago  
vibrante y luminoso  
sima violenta de su cuerpo  
que me sume  
y me consume sin remedio.

## PETRARCA SE DESDICE

Ante una ilusión arrebatada  
 es hermoso rendir el corazón amante.  
 Aquel cuerpo que ofrece divina majestad  
 fija en tu alma la belleza  
 idealizando virtudes y defectos  
 exaltando poses cortesanas  
 ritos de elegancia  
 sin sospechar su fuego inextinguible  
 su hambre de pasión incontrolada  
 cuando con su amado  
 reclinan febriles cuerpos  
 se hunden en dulces abrazos  
 donde vino y lascivia coronan.  
 Desenfreno que simulan ante el mundo  
 ante los hijos y deudos  
 y ante todos los demás  
 con la máscara piadosa  
 que el prócer obliga a sus parientes.  
 Íntima cuestión que ella silencia  
 a sus cómplices y al confesionario  
 pues sabe que nadie fuera de su esposo  
 puede comprender ni juzgar su secreto.  
 Le place aparentar pureza  
 ser actriz en el gran teatro del mundo  
 y así poder engañar a todos.  
 ¿A todos?

A mí no desde luego.  
 Sé -aunque la prudencia y el buen gusto  
 me fuerzan a cantar cantos de ruiseñor-  
 que las guirnaldas de fingido enamorado  
 podrá la historia convertirlos  
 en broza literaria  
 pues ofrezco material averiado  
 doradas calaminas  
 para ocultar ruina y liviandad  
 de una mujer nacida para el gozo.  
 Por esa misma razón  
 la perversa enemiga lacera mi alma  
 enciende todo mi desenfreno  
 que forzoso oculto en mis sonetos  
 pues si dijera la verdad del corazón  
 no aportaría a la posteridad  
 la sublime obra que de mí  
 esperan todos los ilusos del mundo.

## Máximo Hernández

(Larache, Marruecos, 1953)

Además de diversas "plaquettes", ha publicado los poemarios *Desde la isla* (Zamora: Ediciones Marginales, 1998), *Rumor de tu existencia* (Cambrils: Trujal, 1998) y, traducido al portugués por Hermínio Chaves Fernandes, el poemario *Cerimonial do tempo* (Lisboa: Edições Tema, 1998). Así mismo, ha publicado un cuaderno de greguerías titulado *Algo más que un paseo* (Zamora: Ediciones Marginales, 1996). Ha participado en el poemario colectivo *La alquitarra poética* (Béjar: LF Ediciones, 1998) y ha sido incluido en la antología, en italiano, *Poeti Europei* (Roma, Centro Italiano arte e Cultura, 1998).

En poesía ha obtenido los premios **Ignacio Sarda, Río Ungría, Pedro Alonso Morgado** y, a finales del pasado año, el **Premio Nacional de Poesía José Hierro** otorgado a su poemario *Matriz de la ceniza* (en prensa). En narrativa obtuvo, en 1997, el Premio **Francisco García Pavón**.

Codirigió durante los años 1994 y 1995 las Aulas de Poesía de la Escuela de Sabiduría Popular de Zamora. Miembro fundador de la Asociación Cultural **Lucerna** (Zamora), forma parte del Consejo Editor de la misma y colabora en diversas publicaciones de creación literaria.

## EL MIEDO

Como un proyectil negro  
 el calamar del miedo  
 se dirige hacia mí.  
 Viene de las raíces  
 de las simas nocturnas.  
 Asciende por el hueco de mi tronco,  
 se apodera del campo de mis ojos  
 y siembra en mis pupilas  
 ahumados alfileres.  
 No comprendo tan súbita embestida,  
 después de tantos años  
 de compartir el lecho.

Recuerdo cuando él era  
 un aprendiz de sombra en las paredes,  
 y su disfraz de ciclope imperial,  
 y el espejo redondo  
 que usaba de monóculo.  
 Era entonces la noche  
 su negra dentadura,  
 y el ruido de la cama  
 su hueca carcajada.  
 Venía tantas veces de visita  
 que casi nos hicimos camaradas.  
 Fue aprendiendo el oficio,  
 renovando el atuendo,  
 cambiando el equipaje de prodigios.  
 Yo convertí la almohada en madriguera,  
 en escudo que el cuello protegía  
 de los colmillos torvos del vampiro.  
 Y si el miedo ganaba la batalla,  
 siempre llegaba el sol por el pasillo:  
 la protectora voz que dispersaba  
 la caterva nocturna de enemigos.

Pero ahora que soy hombre ¿quién me salva?  
 ¿A quién le pido ayuda?

(Superman

ya se ha muerto,  
 y el Capitán Centella  
 vegeta en un asilo.)  
 ¿Qué brazos detendrán esta caída?  
 Si el miedo es el castigo  
 por la arrogante astucia de vivir,  
 ni siquiera la edad puede salvarme.

"Los muertos abren los ojos de los que viven."

*Yo quiero que me enseñen dónde está la salida  
para este capitán utado por la muerte.  
(Federico García Lorca)*

### Dicen las malas lenguas

que aquel que mira a un muerto ensimismado  
pretende compartir  
el gran descubrimiento,  
que aquel que busca un signo o una huella  
en tan fúnebre gesto,  
desear conocer, sin riesgo alguno,  
de la muerte el efecto.  
Dicen, y nunca callan,  
que en contemplar a un muerto pensativo  
hay algo de macabro,  
de lujuria, de incesto.

(Y ahora te estoy mirando,  
noctámbulo hablador, rey de la noche,  
y me estoy preguntando  
porqué te has ido así, sin despedirte,  
si nunca fue tu estilo  
marcharte a la francesa;  
preguntando por el maquillador  
que te ha cambiado todo:  
ojos, nariz, sonrisa,  
y te ha dejado, amigo,  
la careta de cera  
que seguro no quiso  
algún muerto famoso;  
preguntando qué era tan importante,  
qué fue lo que supiste,  
qué existe al otro lado  
que no tuviste espera).

Pues bien, mirar a un muerto recogido  
en un cesto de sombra,  
no es, necesariamente,  
algún tético afecto  
ni un ansia por saber  
lo que hay al otro lado;  
mirar a un muerto,  
valorando los daños,  
es sólo un peritaje del futuro.

### EL POETA HACE UNA DOBLE LECTURA DE LAS HORAS DOBLES

Porque el día comienza con mal pie  
**Despertar abrazado a los jazmines**  
porque cambió la hora y es de noche  
**madrugador por recodos de pereza**  
porque al hervir la leche se ha salido  
**besar labios de sueño y pechos blancos**  
porque el camino es siempre igual de largo  
**investigar ocultas avenidas**  
porque olvidé el paraguas y ahora llueve  
**atravesar un cielo navegable**  
y porque llueve ya sobre mojado,  
**inventar nuevos mares de leyenda.**

Porque he fichado diez minutos tarde  
**Volver atrás, a la ciudad sin sueño**  
porque el curello amuerma al más pintado  
**renacer con la gloria del poeta**  
porque el BOE es un muerto que me mulla  
**verdecer con el juego de hacer versos**  
porque por Real Decreto me lo trago  
**crecer con un redoble de conciencia**  
porque el café del termo está asqueroso  
**beber en paz un agua sexual**  
y es un trozo de adobe la tortilla,  
**comer en soledad tristeza o pájaro.**

Porque la última hora no se acaba  
**Escribir la epopeya de sus ojos**  
porque no tengo suelto para el bus  
**partir hacia la isla del tesoro**  
porque en el metro huele a convivencia  
**conducir mi alazán a sus praderas**  
porque he llegado tarde y ya te has ido  
**invadir nuevamente sus rincones**  
porque el arroz está como una pasa  
**consumir todo el tiempo de su mundo**  
y encima reunión con los vecinos  
**presidir su república por siempre**

y cuando acaba tú ya te has dormido.  
**vivir día tras día este poema.**



## Juan Acebal

Ha publicado libros de ensayo como "kiker; expresionismo poético-satírico" y "cabezas", libros de cuentos como "El último expreso entre Alhama y Gijón" y "Cuentos de Guadalentín" y libros de poemas como "Olas de arena", "Gorrión urbano" y "Sangre matemática". Dirige desde su fundación la revista literaria *La puerta falsa*.

## OTRA

*A un letrero pedante y palabrero  
de la nueva horda barbarisca y estúpida  
que ha dado en asentar su culo hueco  
en nuestra paciencia.*

Estúpida facción iluminada,  
farola residencial de cierta  
urbanidad  
oportunamente adosada a la estética  
imperante.

Palabras vacuas que enumeras  
cual si de un discurso ya previsto  
solicitasen, te pidiesen  
la composición ejecutada.

Rehucua voz tras premio antelista  
diseñado de un trazo oportuno  
que afortunadamente  
embadurnó tu pluma.

De pájaro a real pavo,  
republicana espada  
y aún hoz renacentista,  
escribes - ¡vaya! - ¿así se llama?;  
escribes, petimetre, como las aves cagan.

## ENTNOBOMBA

*(La tiene Israel y puede llenar el aire o el agua con virus  
y bacterias que alteran el ADN de aquellos a quienes alcanze,  
destruyéndolos: pero exclusivamente si son árabes.)*  
"SUNDAY TIMES"

Estoy de vuelta y sin remedio furia  
me asalta esta mañana.

Ay dios,  
me he enterado en la prensa de papel,  
de una bomba de bacterias que ataca  
desde un pueblo el cimientado de otro pueblo.  
Pero una bomba genética es ya demasiado  
en el agua que bebo y en el aire que respiro.  
Un veneno encubierto  
que da en matar árabes, dicen sus inventores.  
Una bomba de sal como en Gomorra.  
Tal que un divino rayo,  
como un terror legal,  
que le tome medidas al gentil.

Cuántos campos genocidas ocupan  
los espacios actuales de miseria  
que olvidan los que otrora fueron inmolados.  
Cuánta noche nos queda  
sin sueños que dormir.

Yo, que de árabe tengo la tez reflejada  
en tu mirada, Aziz Chabab,  
tengo miedo por ti y por tus hijos  
y por mí y todos los míos.

Que hay, dicen las noticias,  
quien, en nombre de dios,  
nos quiere aniquilar.  
Ay de nosotros, ay ay ay;  
que nadie, Aziz Chabab,  
se rasga por nosotros  
y por nuestros hijos las vestiduras.  
Ni tenemos un cristo que nos defienda  
ante quien, ungido, mitad de ciencia,  
mitad de intransigencia,  
nos dispara bacterias asesinas;  
qué va a ser de tus hijos,  
de mis hijos, qué de nuestra historia de mañana.

Qué dirá la palabra libre  
en los parlamentos prostituidos  
de esta Europa ramera y mercantil  
que, impune, se rodea  
de muerte repetida;  
los pilatos que fingen la caricia  
con que nos mandan al cadalso a ti  
y a mí, que soy tan árabe  
como tú, y a nuestros hijos  
que hoy todavía están vivos.  
Ay, Aziz Chabab, te lo confieso, tengo  
miedo hasta de mí, miembro  
de esta maldita Europa proxeneta  
que ha decidido hacerme marcialmente  
cómplice de su mano criminal.  
Y a ti, que eres yo, convertirte en víctima  
y dar muerte a tus hijos  
que son míos. Ay de todos los muertos.  
Ay de todos los hijos.  
Ay de Europa y de toda su ralea.  
Ay del pueblo elegido  
cuando, por fin, tenga que rendir cuentas  
al futuro. Y ay de ti, vieja Europa  
cuando llame a tu puerta la conciencia.

## ELEGÍA A CUALQUIERA DE LOS TRES

*porque sin darte cuenta  
te irás sintiendo solo  
igual que un perro viejo  
sin dueño y sin collar.  
José Agustín Goytisolo*

Nadie me enseñó nunca a hacer un verso  
nadie te lo juro y he tardado  
en medir con los dedos  
el ritmo de la noche  
más tiempo del que es poéticamente razonable.

Qué pena no haberte conocido  
más allá del olvido de un poema  
que sólo vi sin leer en el papel  
mostrado por los que lo sabían todo;  
en una librería progresista  
escuchando un elepé de Paco Ibáñez  
qué lástima de tanto seminario  
donde sin entender oí a Quevedo.

Y vas y te largas por la ventana  
de cualquier piso de Barcelona  
que no tiene nada de poético.

Venga papá y yo no me he enterado  
me dice que tiene un libro  
tuyo sin leer en la mesita  
no puede ser en qué canal lo han dicho.

Yo no sé si has muerto pero me has hecho  
volver a verte con ella y hablar  
de Julia y sus palabras que dejaste.

### Angel Guinda

Nace en Zaragoza en 1948. *Olifante* publicó, en 1990, su poesía reunida en "Claustro" y su traducción de Cancionero de Cecco Angiolieri. *Ediciones Libertarias* editó en 1994 su poemario "Después de todo", y recientemente ha publicado en *Huerga y Fierro* el poemario "La llegada del mal tiempo". Asimismo es autor del libro de aforismos "Breviario", *Lola editorial*, 1992.

## HACIA LA LUZ BORROSA

¿Qué soy? ¿Qué soy? ¿Qué soy sino el talón  
de un camino rebosante de ansiedad? Así  
comienza la historia del adiós. Sudan,  
desde la cúpula mostaza, antorchas  
de niebla. Herido, mudo, fugitivo,  
vuelca, en pleno estruendo del bosque,  
un dedal de oro rojo. Los árboles  
prosiguen ¿hasta cuándo? -  
su peregrinación, a los pies del castillo  
que vela los misterios. ¿Qué perseguía  
esta guerra? ¿Quién era el enemigo? ¿A dónde  
van, sin ti, tus aliados? Mientras los ojos,  
en la luz, se borran, claman  
los brazos del mar, inútilmente, al cielo.

## LA HIGUERA

Como la higuera sola, agazapada  
tras la tapia en ruinas de un pueblo  
abandonado, que nadie, sino el azar  
del cielo, riega; conocedora  
de un antiguo esplendor fecundo en campo,  
algarabía, intrigas y lujuria; hoy  
experta en silencio, resquebrajaduras,  
pasos esquivos de algún visitante  
despistado -escuchas, al atardecer, el crepitar  
de las hierbas secas junto a los rizos  
del sol, frente a la mole azul  
de la montaña, horizonte y serenidad  
del tiempo derrotado. La estatua  
de ese instante resume una vida,  
como si el triunfo definitivo fuera  
la interiorización de la armonía.

## EL ÚLTIMO RESCOLDO

El día que te pueda  
un deseo natural de regreso  
a los lugares que fecundaron en el mundo  
tu mundo, y los visites, habrá comenzado  
a sangrar el sol de tu atardecer, entrarás  
en la espiral de todo lo que huye hacia su tuétano.  
Aquello que te viviera, te aplacará  
poco a poco, te disolverá en el humo  
del desaparecer. Inerustado  
en la red cristalina del tiempo, irás  
enfriándote como la mirada de la gota de rocío  
que unos pasos de luz diluyen en paisaje.

# LOS MUNDOS DEL MUNDO:

## Una lectura de "Palomar", de Italo Calvino

### A) ESTRUCTURA NARRATIVA

Tras su primera época de producción literaria de inspiración neorrealista y como consecuencia de su interés por una expresión unificadora de universos narrativos, Calvino concibe su ideal de escritura fijándose en las posibilidades inventivas y exploratorias que las "formas breves" permiten a la labor literaria frente al haz indeterminado de aspectos y temas que representan la multiforiedad de lo real.

Esta determinación estilística supone en un autor de vocación universalista como Calvino, la configuración de la novela como una *gran red*, es decir, como una especie de sistema de correspondencias y combinaciones que dinamice el simbolismo de la obra y relativice los puntos de vista acerca de esos contenidos según un plan estructural, ya que la posición ideológica que Calvino adopta tanto ante la vida como ante la literatura, excluye la maleabilidad del azar como elemento inherente a la creación artística (no como objeto temático), optando por un estilo que sintetice los contrastes de la realidad observada y refleje un orden posible de esa multiplicidad contradictoria.

La estructura narrativa de "Palomar" obedece, así, a esta fórmula de dilucidación de lo observado, intención cohesiva de las imágenes y multiplicación-disolución de los significados, pues nos encontramos con un texto en que la función de la vista es la que organiza el material de superficie que provocará la reflexión del personaje central, (en realidad el único), y sobre la que el narrador irá tejiendo especulaciones progresivamente más complejas.

Efectivamente el texto de "Palomar" obedece a un plan minuciosamente trazado en el que la narración va constituyéndose a base de prosas breves que conforman conjuntos y subconjuntos temáticamente relacionados a través de una división general en tres bloques. La novela consta de 27 prosas ordenadas en series de tres, es decir, nueve series que a su vez responden al orden mayor de los tres bloques que las contienen: "Las vacaciones de Palomar", "Palomar en la ciudad" y "Los silencios de Palomar".

La programación del texto puede formularse a través de una razón matemática: 27 es el número resultante de elevar a la tercera potencia el número tres.

La distribución temaria de la obra y su estructuración textual en imbricaciones de tres (tres bloques genéricos que se ramifican cada uno en tres títulos, correspondiendo tres prosas con su propio epígrafe a cada uno de esos títulos) obedece al plan selectivo de una narración que sin rupturas y de un modo continuo, va afinando la focalización de su objetivo y adensando la dimensión de su visionamiento, sirviéndose para ello, con un rigor matemático de adición y distribución, de una asignación formal y conceptualmente significativa a cada una de las tres unidades que compone la cifra tres (1,2,3).

Es el propio Italo Calvino quien nos da las claves en una nota aclaratoria que figura fuera del texto. Las prosas que ostentan la cifra 1, consistirán generalmente en descripciones de ambientes u objetos diversos de la naturaleza. Las que lleven el número 2, harán alusión a una complejidad mayor, refiriendo aspectos culturales y antropológicos, señalando bien las problemáticas de lenguaje, bien las de los distintos simbolismos.

Estaremos ante la conversión de la prosa descriptiva en relato. Los textos en los que figuran el número 3, ampliarán las dimensiones de sus alusiones culturales, desarrollando reflexiones acerca del tiempo, el infinito, el yo o el universo. Del relato habremos pasado a los meandros de la especulación.

Cada serie está enumerada, así como las prosas de las que se componen las series y el enunciado genérico de los grupos de series, según la sucesión ordinaria de los números, teniendo en cuenta que la creación de conjuntos de conjuntos que se provoca nos está indicando una relación temática específica en acción, así como el sentido y la trayectoria del relato. Por ejemplo, el bloque primero "1. Las vacaciones de Palomar" consta de los siguientes apartados que son grupos de escenas: "1.1. Palomar en la playa"; "1.2. Palomar en el jardín"; "1.3. Palomar mira al cielo". Los grupos de escenas en cuestión (las prosas concretas) son: "1.1.1. Lectura de una ola; 1.1.2. El pecho desnudo; 1.1.3. La espada del sol, (que corresponden a 1.1. Palomar en la playa); 1.2.1. Los amores de las tortugas; 1.2.2. El silbido del mirlo; 1.2.3. El césped infinito (correspondientes a 1.2. Palomar en el jardín); y finalmente, en lo que respecta a este primer bloque de series: 1.3.1. La luna de la tarde; 1.3.2. El ojo y los planetas y 1.3.3. Las contemplación de las estrellas", correspondiente a "1.3. Palomar mira al cielo".

La enumeración continúa hasta culminar en la última prosa de la última serie del último bloque, la "3.3.3 Como aprender a estar muerto", perteneciente a "3.3. Las meditaciones de Palomar", que se encuentra en "3. Los silencios de Palomar".

Teniendo en cuenta los valores asignados a cada cifra y su ubicación gradual en el desarrollo del texto, disponemos no sólo de una guía estructural del relato sino de un instrumento que se suma a la operación de la lectura para descifrar tanto el curso del relato como el contenido concreto de cada prosa o relación de prosas.

El sistema de enumeración en que Calvino fragmenta o dispone su relato nos sirve pues como definición del espacio literario y de sus segmentos narrativos específicos.

### B). ANÁLISIS TEMÁTICO.

"Palomar" se divide en tres grandes bloques narrativos (hablar de "bloques temáticos" quizá resulte algo rígido y no muy apropiado para abordar el campo de la ficción, aunque, efectivamente, el mismo autor nos sugiera el contenido de cada prosa con su sistema de enumeración y el tono reflexivo de la obra sea notable).



Cada bloque supone un macroescenario por el que discurre la narración, y las prosas de las que constan los bloques son, a un tiempo, fragmentaciones narrativas de esos escenarios generales, sucesivas gradaciones de la focalización narrativa que van cercando así los territorios físicos, ambientales, conceptuales, de la novela. También podríamos explicarlo de otro modo: cada bloque define un espacio general (de acción narrativa) y las series de prosas son las distintas perspectivas que acentúan los radios de ese espacio, las escenas concretas espacio-temporales que se suceden dentro.

A grandes rasgos y teniendo en cuenta el valor que la presidencia numérica nos indica con respecto a cada prosa, podemos establecer el contenido de los bloques y el de la relación de las prosas subsiguientes.

En "1. Las vacaciones de Palomar" encontramos una presencia mayor de la naturaleza. Esta presencia se corresponde con lo que la unidad 1 determina a nivel de contenido. La naturaleza implica un predominio de la descripción y el planteamiento de lo finito y lo infinito, la pululación de conjuntos indeterminadamente divisibles, el encuentro con la belleza y con el cosmos y los problemas para describir las relaciones y el puesto del hombre en dicho cosmos.

En el bloque 2, "Palomar en la ciudad", el escenario se desplaza al mundo urbano y a la cotidianidad. La temática que aflora hace relación a la civilización de consumo y a cuestiones de orden social y cultural, en contraste con el bloque anterior.

El bloque 3, "Los silencios de Palomar", posee una densidad temática mayor y de carácter conclusivo. Las reflexiones de Palomar se enfrentan al mundo de las civilizaciones no occidentales, a la problemática generacional, a la posición vital del propio Palomar, a su modo de pensar y a su destino personal...

El trabajo de llevar a cabo el análisis temático de Palomar estriba en definir el contenido específico de cada prosa y su relación con respecto al ordenamiento general con vistas a tejer la red de implicaciones que nos dé la imagen global y multisignificante del texto. Para ello contamos con la ayuda estratégica de la distribución numérica y con la transparencia expositivo-narrativa de Calvino. Empecemos, pues, con el estudio del primer conjunto de prosas pertenecientes a la primera de las series de que se compone el primer bloque y continuaremos así hasta ir cubriendo los tres bloques. "Lectura de una ola" (1.1.1.) es una prosa fundamentalmente descriptiva pero en la que ya se plantean los problemas metodológicos que deben afrontarse para llevar a cabo el proceso cognoscitivo de lo que nos rodea a través de la mirada. Palomar comienza su avistamiento del mundo concretando al máximo posible su objeto de análisis. Esto significa el ajuste de su campo visual para que la descripción del objeto sea lo más real posible. Lo que Palomar pretende aquí es el estudio minucioso, detallado, hiperconcreto de la formación y evolución de "una ola". Rechaza la "vaguedad" de las olas, en plural, por que le parece una abstracción, un obstáculo a sus pretensiones de clarificación. Lo que desea es ver, es decir, no embriagarse en una contemplación, sino activar el poder de concreción de la mirada, analizar y delimitar el objeto único del conjunto móvil de objetos iguales. Al final, la impaciencia y el cansancio impiden a Palomar llevar a cabo una definición satisfactoria y veraz del proceso de transformación de la ola y de los distintos aspectos que adopta o de los efectos que provoca. En esta primera prosa de la novela, hallamos ya los motivos que se convertirán en una constante a lo largo de todo el relato: trabajosos esfuerzos finalmente inútiles para establecer un sistema de dilucidación de lo real a partir de la percepción

visual; la dualidad unidad-multiplicidad, el límite o el momento indefinido de la fusión de ambos aspectos; la inagotabilidad de las formas y finalmente el abandono de concebir una definición exacta e irrevocable de lo observado que revela la ironía y la postura distanciadora de Calvino.

En "El pecho desnudo" (1.1.2.) la presencia de una bañista tomando el sol con los senos descubiertos, perturba las investigaciones solitarias de Palomar. La cifra 2 señala claramente la incidencia de cuestiones culturales o sociales en el ámbito natural y abierto de la playa. Anteriormente, Palomar se enfrentaba a la descripción y al aislamiento reflexivo de una ola, de un motivo no humano; ahora con el motivo con el que se encuentra sí es humano, lo que le obliga a acomodar su perspectiva al entorno para probar cual es la más adecuada para registrar tal entorno, teniendo en cuenta ese seno desnudo. Con la ola, se planteaban cuestiones puramente metodológicas; ahora ante el pecho desnudo se debate razones culturales y éticas para dar con la visualización correcta. De nuevo, Calvino da un tratamiento irónico a los ensayos de Palomar de abordar al paisaje y la mujer conjuntamente, pues acaban en desastre cuando aquélla se marcha ante la insistencia y los rodeos del paseante. La demora reflexiva de Palomar desbarata la materialización de sus pesquias.

En "La espada del sol" (1.1.3.), las disquisiciones que ocupan a Palomar se ven motivadas por las distintas posiciones cognoscitivas que el yo adquiere ante el mundo y los demás. Si anteriormente la problemática había surgido de cómo ajustar el punto de mira con respecto a objetos externos que implicaban complejidades específicas por su propia naturaleza y según cómo se nos mirase, ahora ese punto de mira se vuelve hacia el interior de quien mira, hacia el yo del observador, planteando la cuestión de la naturaleza ontológica de las relaciones del yo con el exterior. La observación del reflejo del sol de la tarde sobre el agua (La espada del sol, metafóricamente), hace surgir la clásica disyuntiva entre objetivismo y subjetivismo, entre empirismo positivista y racionalismo idealista: el reflejo sucede fuera de mí, mis sentidos me ubican ante tal imagen que es algo externo a mí y que posee una existencia real y objetiva; o bien, todo es una vivencia subjetiva y plena y por lo tanto verdadera, una intelectualización, una creación mía.

La imagen del sol poniéndose sobre el horizonte marino y su reflejo luminoso sobre el agua, salpicado por las sombras movilizadas de los bañistas dispersos y los surfistas, no es solo bellamente poética, sino que sugiere la idea de una armonía fugitiva, de la libre circulación de lo múltiple en la calma indeterminación del crepúsculo: "...cada uno posee su reflejo que sólo para él tiene esa dirección y con él se desplaza". Calvino utiliza a propósito la atmósfera del crepúsculo de la tarde para provocar la incertidumbre en las reflexiones de Palomar y su ansiedad, ya que lo éste desea es alcanzar una certeza acerca de lo que está viendo, apropiarse de la belleza de la visión con la que se mezcla: "En el mundo que se desahace, lo que él quisiera salvar es lo más frágil: ese puente marino entre sus ojos y el sol poniente".

La obsesión de Palomar acerca de si "la espada del sol" subsistirá sin su presencia o no, se relaciona con el simbolismo atribuido al crepúsculo, hora de la dispersión y de la fusión, simultáneamente, es decir, fin de un período pero inicio de otro. De este modo, la "Espada del sol", como tal, como imagen poética o metáfora, nos indica la probabilidad de un orden, de una belleza fuera del orden humano, o bien la inalcanzabilidad de esa belleza para el hombre.

El próximo trío de prosas lleva por título "Palomar en



el jardín". Pasamos, pues, de las extensiones abiertas de la playa a un espacio de observación más cercado, el del jardín, lo que ciertamente define un poco más estrechamente los contenidos. En "Los amores de las tortugas", la observación de la dificultosa copula de dos tortugas en un rincón de su jardín, mueve a Palomar a pensar en la suerte de sensaciones que criaturas tan acorazadas y sólidas como éstas experimentarían y contrasta esto con la articulación del eros humano, concluyendo que a pesar de las diferencias externas y constitutivas, entre el hombre y el animal el instinto erótico no deja de asemejarse a "un programa" funcionalmente idéntico. Comprobando la aparente y sensitivamente pobre cópula de los reptiles, Palomar admira, en compensación, la posibilidad de que sus vidas mentales posean una compacidad inimaginable para nosotros. Ensalza la intensidad del conocimiento ante el desasosiego de la multiplicidad de estímulos sensoriales.

En "El silbido de los mirlos" se plantea la problemática del lenguaje y la comunicación, así como se aventura una revolucionaria inversión de emisión comunicativa entre el hombre y el animal. También encontramos cierta alusión, pareja a estos contenidos, al tema de la territorialización del espacio doméstico.

"El césped infinito" (me refiero tanto a la imagen como al texto) es una metáfora de la multiplicidad, de la divisibilidad indeterminada de cualquier porción de mundo y de sus elementos. Teniéndose en cuenta de que se trata (en la ficción literaria) de un césped sembrado artificialmente, el examen del tipo de hierba concreta que lo compone se le hace imposible a Palomar cuando la proliferación natural atraviesa los límites de su parcelación y la maleza se hace indistinguible del césped plantado. Aparece aquí con nitidez unos de los temas claves del texto: la imposibilidad de deslindar definitivamente unos elementos de otros pertenecientes al mismo conjunto de cosas, la multiplicación indeterminada de objetos y de conjuntos de objetos, la relación de las partes con el todo, la disolución del todo en las partes que se multiplican infinitamente.

En el siguiente grupo de tres prosas que cierra el primer bloque, (1.3.) "Palomar mira al cielo", la perspectiva apunta de nuevo hacia las grandes extensiones, esta vez celestes y supone el fin de las meditaciones suscitadas directamente por la naturaleza.

"Luna de la tarde" es sobre todo una descripción de las transformaciones aparentes del astro cuando comienza hacerse visible a esa hora del día. Palomar se ocupa de registrar minuciosamente su lenta materialización en el espacio, hasta su total redondez esplendente en el cielo nocturno. Podríamos decir que como simple y estricto medio de visibilización del satélite, Palomar reafirma su semejanza, más que nominal, con el conocido observatorio astronómico.

En "El ojo y los planetas" y "La contemplación de las estrellas", el espectáculo cósmico de armonía y grandiosidad de las constelaciones y de los astros, parece configurarse en un ideal de belleza, confirmado por el órgano que Palomar privilegia y en el que confía, la vista. Pero de nuevo surgen dudas. La perplejidad reside en que esa belleza de los astros estudiada y referida por los antiguos no deja de ser real: es nuestro conocimiento tecnológico actual el que ha modificado nuestra concepción del cosmos. El orden de las esferas celestes casi pertenece más bien a una imagen cultural del pasado. Nosotros poseemos más medios y mucho más sofisticados que los astrónomos antiguos para escuchar el universo, pero los resultados son paradójicos y nos sumen en la incertidumbre. A Palomar, por un lado, la visión clara, próxima, detallada y magnífica de saturno le pare-

ce demasiado extraordinaria para ser real, lo que le lleva a dudar de los datos de sus sentidos; por otro, la contemplación del firmamento le produce confusión: es imposible imaginar el cielo bajo una forma concreta, se evade constantemente. En "La contemplación de las estrellas", Palomar encuentra laboriosísimo y con consecuencias lamentables para él, seguir el trayecto de las estrellas guiándose con una mapa de constelaciones, lo que plantea no solo la inadecuación de los instrumentos para calibrar la dimensión exacta del cielo, sino también la imposibilidad de concebir una imagen unitaria del universo. Calvino introduce aquí las consecuencias de la evolución tecnológica con respecto a nuestra herencia cultural, el punto conflictivo a que el progreso nos ha llevado con respecto a la "seguridad" de los antiguos.

Entramos ahora en el segundo bloque de prosas de la novela: "Palomar en la ciudad". Pasamos, pues, del ámbito de la naturaleza al de la civilización, al mundo urbano. En consecuencia, nos encontramos con una temática ligada a implicaciones sociales y culturales. En el primer conjunto de prosas de este segundo bloque, "Palomar en la terraza", la focalización del relato -el visor inquisitivo de Palomar- se coloca en las alturas de su terraza. Desde allí arriba se escruta la superficie multifórmica de la ciudad, y se observa a ésta como un ente vivo y metamórfico, reivindicándose el dinamismo y el abigarramiento sin fin como características propias del toda ciudad moderna ("Desde la terraza"). En "La panza del geco" hallamos una manifestación más de la incumbencia universal de todo objeto o criatura, y en "La invasión de los estorninos", la masa pululante de los estorninos contrasta, como signo de la naturaleza vital y salvaje, con la presencia inerte de las palomas urbanas, enfangadas y grises. Es una ráfaga de naturaleza viva que atraviesa el espacio cerrado de la ciudad. En el siguiente trío de prosas, "Palomar hace las compras", nos encontramos con una temática muy específica y particularmente importante y actual con respecto al tipo de cultura y sociedad que vive occidente. En "Un kilo y medio de grasa de ganso", se alude a la fastuosidad hipnotizante de las grandes superficies comerciales, a la estetización de los productos de consumo. Palomar se fascina ante el brillo y las formas de los envases de paté y trufas, ante sus perfectos delineamientos en los rutilantes mostradores. Hay una crítica a la mecánica circulación sonámbula de los grupos de compradores por entre toda esta extraordinaria exposición y riqueza de cosas.

En "El museo de los quesos" se alude a la relación alienante entre consumidor y producto que caracteriza la sociedad actual. Todo tipo de producto espera su consumidor concreto, pero es éste el que es obligado a "elegir" tal o cual producto, al estar inmerso en un sistema de estímulos dirigidos del que no puede escapar. Palomar se hace la ilusión, en sus exquistas adquisiciones interiores ante tal variedad de productos -quesos en este caso- de creer elegir lo que más le guste o le produzca placer, pero es incapaz de vencer, finalmente, el automatismo que imprime el ambiente y compra, simplemente, lo que está más a la vista en el escaparate. Todo es susceptible de convertirse en mercancía, comprarse y venderse según el mercado establecido. La alusión en el texto al museo del Louvre no deja de señalar nos que tal situación es idéntica a la del mundo del arte.

En "El mármol y la sangre", la carnicería se nos ofrece como el trasunto profano del altar sacrificial de nuestros antepasados. Lo que vemos y nos encontramos en una carnicería cualquiera no es sino el reflejo gris y secularizado de un rito religioso milenario: la repartición del alimento y el acto de agradecimiento a los dioses por su obtención. Un signo de la crueldad inevitable de las leyes naturales y de la supervivencia del

grupo social lo obtenemos cuando, de pronto, el narrador se dirige a nosotros: "De los ganachos cuelgan reses descuartizadas para recordarte que cada bocado tuyo es parte de un ser que ha sido arbitrariamente arrebatado a su integridad viviente".

En "Palomar en el zoo" asistimos al encuentro de la naturaleza parcelada, de lo que nos va quedando de ella, y permite también una lectura en clave de reflejo social. Las jirafas son interesantes precisamente por su rareza y su singularidad, que destaca ante la pululación uniforme de los pingüinos ("la carrera de la jirafa"); y el gorila albino es un símbolo de la exclusión social del diferente, del otro, pertenece a una cultura o a una etnia distinta de la mayoritaria ("El gorila albino"). En "El orden de los escamados", los receptáculos de los reptiles evocan un tiempo anterior al hombre. Aquí es donde más radicalmente se plantea la divergencia entre naturaleza y cultura, enfrentando ambas, pero también indicando que cada una constituyen mundos propios o separados: "Del otro lado del vidrio de cada jaula está el mundo anterior al hombre, o posterior, para demostrar que el mundo del hombre no es eterno y no es el único". La afirmación del narrador es inquietante puesto que relativiza el mundo del hombre o lo coloca en posición paralela a cualquier otro, pero esto se atenúa con la siguiente observación: "El pensamiento de un tiempo fuera de nuestra experiencia es insostenible". La reacción racionalista posiciona un espacio vital y ontológico preciso y evita la caída en lo abismático: "Palomar se apresura a salir del pabellón de los reptiles, que se puede frecuentar solo de vez en cuando y de pasada".

Pasamos al bloque número tres y a los tres últimos conjuntos de tres prosas cada uno, "Los silencios de Palomar".

En "Los silencios de Palomar" la diversificación de las culturas, los problemas ético-sociales y la meditación filosófica consuman temáticamente la novela.

En el primer grupo de tres prosas de este último bloque, "Los viajes de Palomar", se nos ofrecen tres imágenes de tres culturas distintas no occidentales. En "El arriate de arena", el hallazgo de la armonía con el mundo se hace posible a través de la serenidad, transparencia y concentración interior del budismo zen, partiendo de la visita al jardín del templo Ryoanji en Kyoto. En "Serpientes y calaveras" se nos plantea a través del arte arqueológico mexicano el problema de la interpretación de las culturas ya desaparecidas, al tiempo que no deja de señalarse la problemática de la interpretación misma como proceso indeterminado. Encontramos también un rechazo a la interpretación racional de los mitos. Para Calvino, el mito es una poderosa emisión simbólica. Su interpretación no supone sólo una reducción de la riqueza y propiedad de sus significados, sino que se lleva a cabo bajo el canon occidental, tal y como se nos sugiere con la actitud distinta que el grupo de indígenas y el otro adoptan contemplando las estatuas.

En "La pantufla desparejada", la alusión a lo laberíntico parece una síntesis de las temáticas planteadas en las dos anteriores prosas. Esta vez la visita a un país de oriente sirve de pretexto para que, a través de la compra en un bazar de unas pantuflas de tamaños desiguales, aflore la cuestión de la progresiva complejidad del mundo a partir de una relación aparentemente trivial, y se nos ofrezca una imagen de la realidad como un conjunto de efectos sorpresivos cuyas causas se pierden en una multiplicidad en constante dinamismo.

El título del siguiente conjunto prosístico, "Palomar en sociedad" es ya suficientemente explicativo. Las dificultades de articular contenidos sustanciales o de expresar el pensamiento con una calidad personal en el debate social y la opción por el silencio ocupan "Del morderse la lengua".

"Del tomárselas con los jóvenes" alude a las cuestiones éticas y culturales que surgen con las evoluciones generacionales dentro de una misma sociedad. En "El modelo de los modelos", la urgencia y la necesidad de construir un modelo de pensamiento que sin posibilidad de extraviarse, dilucidase su objeto de análisis en perfecta correspondencia con la realidad, se ven rechazadas en el ánimo de Palomar ante la inevitabilidad de que ese modelo de pensamiento acabe engastándose en otro y este en otro, hasta que toda idea de modelo preclaro e inequívoco se va diluyendo. Además la aplicación práctica del pensamiento presuntamente correcto, su uso en el espacio político, al sistematizarse, acaba traicionando y desvirtuando totalmente su verdad. Palomar opta entonces por aceptar como signos de la evolución y de la adaptabilidad humana las transformaciones que a pesar de las condiciones, se experimentan en los hábitos sociales y mentales, prestando una importancia decisiva a los datos que le proporciona la experiencia, aunque sean fragmentarios y aparentemente dispersos.

En "El mundo mira al mundo", hay un ajuste de perspectiva entre el que analiza y lo analizado, se plantea la concordancia entre ambos que posibilite el conocimiento (y el reconocimiento).

En "El universo como espejo", Palomar, tomando el universo como un todo en que las infinitas partes se corresponden, intenta aplicar ese modelo de relación para esclarecer el tipo de convivencia que sostiene o debe sostener con sus semejantes. El símil acaba fallándole, pues antes debe conocerse a sí mismo y ésta es una condición que no acaba de superar a pesar de su pasión por un saber casi instantáneo y absoluto. Las alusiones al hombre como un microcosmos no acaban de diluir el enervamiento de la cotidianidad y la monotonía de todo. Una indiferencia desencantadora surge como consecuencia de este desajuste entre el yo moral y el resto de la sociedad.

En "Como aprender a estar muerto", llegamos a la última prosa del último bloque, al final de la novela y a la muerte, sorpresiva y trágica, de Palomar. El texto es toda una reflexión sobre el tiempo, la vida, y como se ha enfrentado uno a esa vida en el transcurso del tiempo que le ha sido concedido. El balance vital de Palomar, su sumirse en la indistinción de lo infinitesimal, su estancamiento en las especulaciones sin fin, son expuestos con una transparencia y precisión casi matemática: "Antes entendía el mundo más él; ahora se trata de él, más el mundo menos él". El problema que se plantea es de índole moral, aunque su tratamiento sea tan preciso como distante, en la prosa de Calvino.

#### C.-TÉCNICA Y RECURSOS ESTILÍSTICOS

Podríamos decir que "Palomar" es, desde el punto de vista técnico y estilístico, un compendio de las cinco propiedades fundamentales en que Calvino cifra la literatura del porvenir y que expone en su ciclo de conferencias "Seis propuestas para el nuevo milenio". Estas propiedades, levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad (la siguiente, consistencia, correspondiente a la sexta propuesta, sólo llegó a esbozarla), las encontramos presentes en Palomar tanto como conformadoras estructurales del relato, como frente ideológico definidor de un tipo de escritura.

Las cinco propiedades convergen en Palomar, determinando un estilo prosístico y marcando con precisión el acercamiento a los temas, cohesionando pensamiento y sugerencia poética. Documento extraordinario de su visión del mundo y de la literatura, en "Seis propuestas para el nuevo milenio", Calvino nos describe además, con un lenguaje diáfano, el procedimiento

intelectual de sus ideas creativas.

Cualquiera de las cinco propuestas nos podría servir de punto de partida para analizar el estilo y la técnica de la novela que nos ocupa. Una de las propuestas, "Visibilidad", es particularmente significativa para abordar el curso narrativo de "Palomar". Calvino dice: "Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal".

"Palomar" es un claro ejemplo de obra literaria perteneciente al segundo tipo de proceso. Con acierto ha sido definida como una "odisea del ver", a este respecto, ya que es la realidad más perceptible, la que una mirada minuciosa y amplia, puede registrar de la multiforiedad visible de todo lo que nos rodea, lo que se constituye en motivación continua del relato. "Sólo después de haber conocido la superficie de las cosas (...), se puede uno animar a buscar lo que hay debajo. Pero la superficie de las cosas es inagotable", dice Palomar (2.1.1. Desde la terraza). La cita obedece a un deseo de profundización en la observación de las cosas, pero implica la elusión de la especulación metafísica pura, en tanto que la eclosión fenoménica más aparente y superficial de lo real, ya cubre nuestra mirada de suficientes objetos cuyo orden descifrar. El interés de Calvino en este punto, por la multiforiedad externa de las cosas significa rechazar antinomias conceptuales en el adecuado funcionamiento de la intelección y la disponibilidad poética. De este modo, la imagen adquiere una importancia básica en el texto de Palomar -podríamos, también, decir, las imágenes, aludiendo a la constante individualidad-multiplicidad que surge la novela-, ya que irriga de poesía el relato, nutriendo de correspondencias un discurso hábilmente sinérgico de reflexión y lirismo.

La función de la imagen poética es generar un simbolismo que dinamice los contenidos, que vivifique las perspectivas, que multiplique los significados posibles dentro de una misma unidad. Así, las olas o las estrellas que Palomar observa, son imágenes que sirven de pretexto para plantear, simultáneamente a su contemplación, la irresoluble alternancia de lo uno y lo múltiple, de la disolución de lo uno en lo indeterminado.

Esta alternancia viene a ilustrarse a través de una descripción objetivante pero dinámica que tiende al acumulamiento de los detalles para dispersar el objeto analizado en esa multiplicidad de matizaciones, que, sin embargo, no resultan abusivas, sino que producen un efecto de flotación de lo observado-descrito. La minuciosidad que utiliza Calvino equilibra tanto la prolijidad detallística como la singularidad del objeto elegido. Su intención sí es la de relativizar la ubicación o la naturaleza de los objetos, fusionándolos en conjuntos que asimismo son susceptibles de multiplicarse e imbricarse continuamente. Lejos de todo alambicamiento o de retoricismo, la transparencia estilística de Calvino logra crear un efecto de dinamismo e ingravidez en sus descripciones. Así ocurre en "Lectura de una ola", "El césped infinito", "Luna de la tarde" o "Desde la terraza".

La prosa tersa, fluente, equívocamente lineal de Palomar, se adapta, en ciertos casos, totalmente a lo que está siendo observado y la descripción se hace pululante y geométrica, como ocurre en "La invasión de los estorninos". Es en descripciones como éstas en las que la "exactitud" y la "visibilidad" calvinianas funcionan sorpresiva y eficazmente.

En otras ocasiones, la cohesión estilística entre precisión y sensorialismo eleva la línea descriptiva a una metafórica de la escena, a una simbolización de lo visionado: "Pasa el fantasma de una vela; La sombra del hombre-mástil se desliza entre las escamas luminosas"; o bien: "En las tajadas de paté de

venado las carreras y los vuelos de las landas se fijan para siempre y se subliman en un tapiz de sabores".

La "rapidez", otra de las cualidades descritas por Calvino en sus "propuestas", también tiene su lugar técnico en Palomar. Con esta cualidad estilística se plantea la cuestión del tiempo del relato. Se supone que cuanto menos acción exista en una narración, el tiempo se va haciendo más largo y éste es un efecto que se percibe en la lectura del relato, aunque pueda corresponderse con otras dimensiones al respecto de la interpretación profunda del texto. En Palomar, aunque las acciones sean escasas, la intervención de personajes prácticamente nula y abundan las digresiones, el tiempo se hace corto y no pesamos, por el continuo cambio de escenarios narrativos, la variedad de objetos y figuras que pasan por la focalización del relato y por el orden sucesivo y dinámico de esa focalización. Además, la ubicación del tiempo verbal en presente a lo largo de todo el relato nos da la impresión de estar moviéndonos conjuntamente y siempre con lo que el personaje está visionando, lo que unido a la efectiva ligereza prosística de los pasajes puramente especulativos, impide que nos alejemos de la acción narrativa o que ésta se estanque.

Hacer una alusión al orden compositivo del relato, a propósito de la levedad, rapidez o visibilidad calvinianas, implica referimos a la articulación del texto, a su programa, dentro del cual tales características estilísticas han operado. En el estudio de la estructura de la obra, ya nos referimos al sistema de organización que Calvino utiliza para configurar "Palomar". La división y la subdivisión en conjuntos de tres, establece una red de relaciones entre las distintas prosas a nivel de contenido y que formalmente responde en una técnica. Efectivamente, el continuo de sutiles variaciones que la sucesión de prosas de "Palomar" produce en la lectura, no es sino el que provoca su proceso combinatorio.

Para Calvino, los procesos combinatorios en la escritura, no significan la trivialización de la literatura como puro juego, o el empobrecimiento de la creación, sino la experimentación con unas reglas para superarlas imprevisiblemente con el descubrimiento de ese efecto que las combinaciones puedan ocasionar por encima del entramado lingüístico concreto o normativo que se está utilizando. Se trata de explorar posibilidades narrativas, de provocar reacciones creativas y de dilucidar, a través de ella, la naturaleza de lo que nos rodea o bien de constatar su irresoluble oscuridad. Calvino manifiesta claramente: "La literatura es, sí, un juego combinatorio que sigue las posibilidades implícitas en el propio material, independientemente de la personalidad del poeta, pero es un juego que en determinado momento se encuentra investido de un significado inesperado" ("Cibernética y fantasmagorías. Apuntes sobre la narrativa como proceso combinatorio", en "Punto y aparte" Tusquest Editores). Como ya indicamos anteriormente en el análisis de la estructura narrativa, el módulo combinatorio que se utiliza en "Palomar" relaciona en series de tres y en tres bloques, las unidades que componen la cifra 3, correspondiendo a cada una de ellas la función de indicar un contenido concreto. La sucesión numérica y su despliegue combinatorio nos debe dar la clave del desarrollo del relato.

Ciertamente, aunque sepamos que el orden matemático de los números es sucesiva y lógicamente acumulativo, en lo que respecta a la evolución del relato, la alternancia y la gradación de la perspectiva narrativa, mantienen, sin ruptura ni saturación, una línea de profundización ascendente y de implicaciones temáticas diversas.

Calvino utiliza, pues, en "Palomar", el proceso combi-



natorio para distribuir la información narrativa, pero esta elección también se explica por su deseo de adecuar la narración a una imagen del mundo, fragmentaria, discontinua, que cree la más sintonizada con la realidad cultural y científica que vivimos. Escoge, pues, una forma combinatoria no sólo para ordenar y estructurar su relato, sino para contextualizar la obra literaria.

#### DI.- CONTEXTUALIZACIÓN I: FUNDAMENTOS FILOSÓFICOS

La Ilustración es un referente determinante en la historia de la modernidad cultural europea. Para Calvino, supone, en efecto, un período de eclosión del pensamiento, un núcleo de ideas que adquiere mayor relevancia conforme su lectura descubre desenvolvimientos de carácter filosófico o cultural de plena actualidad, o bien semejantes a los actuales, de los que se revela la como, en buena medida, su causa.

Pero Calvino toma sus precauciones: no oculta su entusiasmo ante la Ilustración como momento de riqueza y apertura cultural, y conoce, asimismo, la acusación que sobre ella pesa señalándola como el origen de la alienación que ha supuesto la toma del poder por una "ideología tecnocrática" impulsada por el mito del progreso indeterminado y uniforme en todos los órdenes.

Calvino afirma su inclinación por la Ilustración no desde el punto de vista meramente ideológico, sino como principio cultural sobre el que afirmar una estética que no rechaza la labor constructiva del intelecto y articular una imagen unitaria del mundo. Calvino busca en la Ilustración esa simultaneidad de orden y multiplicidad, de polifaceticismo intelectual regido por la razón, esa idea de acotar en lo posible, a través de la transparencia y del pensamiento, la suma de contradicciones que constituye la evolución de la modernidad. En el ánimo del filósofo ilustrado, pues, escepticismo y pasión por todo tipo de conocimiento, coexisten, y ésta es la actitud que Calvino adopta en su definición del mundo a través de Palomar: un escepticismo de base que le hace mostrarse irónico ante las pretensiones de lograr un saber infalible, y un interés por la variedad y ambivalencia de relaciones que el yo puede establecer con las cosas según se adopte una determinada perspectiva (que puede alternarse o cambiarse por otra en un proceso tan multiplicativo como indeterminado).

En este sentido podríamos decir que la modernidad está determinada por lo fragmentario, por la proliferación y la disolución a un tiempo, por la relativización que en sí comporta cualquier punto de vista, y, en efecto, hacia esta visión de la realidad apunta la novela. La relación pululante de las partes con el todo, la dispersión del todo, como unidad formal o idea, en el dinamismo de las parte individuales, la posibilidad de un nexo común de la multiplicidad que desaparece en tanto que proponemos fijar sus límites, son los aspectos que, esquemáticamente, identifican la constante conceptual del relato. La intención de Calvino no es la de reproducir ninguna imagen del caos, sino la de aproximarnos a la complejidad del estado actual de las cosas, ubicando selectivamente motivos y articulando proporciones que, sin sumirnos en la desazón, no dejan de suspendernos sobre esa fuga-convergencia de perspectivas.

En la quinta de sus "Seis propuestas para el nuevo milenio", (Multiplicidad), dice: "Lo que toma forma en las grandes novelas del siglo XX es la idea de una enciclopedia abierta, adjetivo que contradice desde luego el sustantivo *enciclopedia*, nacido etimológicamente de la pretensión de agotar el conocimiento del mundo encerrándolo en un círculo. Hoy ha dejado de

ser concebible una totalidad que no sea potencial, conjetural, múltiple".

La imagen de la literatura como obra abierta, nos remite, experimentalmente, a una idea de la misma como proceso en formación, como cooperación creativa entre autor y lector, pero también conecta, contextualmente, por la indeterminación que implica, con la ruptura de la *continuidad* que de la realidad física nos había ofrecido la ciencia, lo que trae consigo la emergencia de la discontinuidad y la relatividad espacio-temporal. Es esto lo que lleva a Calvino a interesarse por las formas combinatorias en literatura y que en Palomar utiliza como dosificación de la línea narrativa y dirección del foco localizador de motivos. Como procedimiento experimental el sistema combinatorio se convierte, en cierta manera, en una forma "racional" de afrontar y aprovechar el caos de datos de la realidad. He aquí otro signo de la ascendencia ilustrada de Calvino: elegir un proceso sumamente ordenado para producir un efecto centrífugo en la distribución prosística alineando perspectivas. Efectivamente "Palomar" es una novela prismática cuyas focalizaciones dispersas convergen en una imagen del mundo articulada por la precisión y la transparencia poética.

Esta preferencia por la claridad positiva o por un método (el combinatorio) no tiene para Calvino sino un efecto liberador y cohesionador del pensamiento. Ciertamente, Palomar se obstina una y otra vez en hallar el método apropiado para definir en lo posible los datos de la realidad, aunque la embriaguez intelectual por las nomenclaturas y la catalogación de universos no resuelva el problema de un conocimiento definitivo. Como el narrador advierte a Palomar ante una suculenta exposición de quesos de todas las formas y colores en "2.2.2. El museo de los quesos", su etiquetación y clasificación "no le acercaría un paso al verdadero conocimiento que reside en la experiencia de los sabores, hecha de memoria e imaginación juntas..." Calvino reivindica la acción conjunta del pensamiento crítico y de la poesía para identificar la disjunción de lo que parece conjunto, para resolver el orden engañoso de las apariencias, para vislumbrar una unificación de lo que pulula ante nuestros ojos, para saber cómo situarse ante lo contemplado o reflexionado. Y aquí este aspecto es determinante en una novela cuyo transcurso narrativo no es otro que el constante ajuste del foco elucubrador sobre el objeto registrado. El resultado de tal focalización es la tensión entre la disolución de un posible orden y la sospecha que todo posee una vinculación en el universo. Esta tensión no deja de reflejarse en la estructuración modular de la obra, que responde a una asunción estilística de lo fragmentario, con la ilusión, también, de relacionar las partes.

Ya hemos considerado el papel técnico que la unidad 3 desempeña en la novela, pero esta cifra actúa también en momentos específicos de la narración como configuración resolutive del pensamiento del personaje, según el simbolismo tradicional que se le atribuye: el número tres es la "resultante armónica de la acción de la unidad sobre el dos", (diccionario de los símbolos de Eduardo Cirlot). Es así, como en "1.1.3. La espada del sol", Palomar considera, sucesivamente, que el bello reflejo del sol sobre el agua marina es posesión exclusiva suya pero que, en oposición a lo primeramente pensado, cualquiera es capaz de percibir tal reflejo al poseer los sentidos, para finalmente concluir, que perteneciendo al conjunto de los seres "sin sentimientos y pensantes", puede sentirse contento y gozoso de saber calibrar sus relaciones con el medio al distinguir ilusiones y sensaciones. O también, citando otro ejemplo, en "3.2.2. Del tomársela con los jóvenes", cuando Palomar reflexionando sobre los problemas de comunicación con los jóvenes, determina que



entre pensar que entre los adultos y los jóvenes existe una ruptura infranqueable, y que el adulto no puede con justicia reprocharle nada al joven porque también él fue joven y ocasionó problemas de muy parecida índole en su momento, no hay contradicción, sino que la relación de ambas consideraciones define la realidad del problema: los cambios históricos se suceden realmente pero la experiencia es única y en realidad incommunicable. O bien, en "1.1.2. El pecho desnudo", otro ejemplo de la solución en la tercera opción que integra la oposición de dos, lo encontramos cuando, entre evitar a toda costa el pecho desnudo, o percatarse, sin reservas, de él, Palomar decide abarcar conjuntamente pecho y paisaje natural en una sola mirada, sin renunciar al placer visual que cada motivo le pueda producir.

Esta utilización del simbolismo numérico actuando no solo sobre la relación externa que atañe a la numeración de las prosas, sino articulándose estratégicamente en estratos distintos de la novela, nos hace ver no sólo la intención previsoras con que Calvino desea organizar su relato, sino su idea de reflejar cierto orden cohesionando partes, que por sí solas, se suponen adversas. No es que se desee demostrar con ello el "racionalismo" de Calvino, término que en un escritor habría que utilizar con la mayor permeabilidad, y que quizá no sea muy adecuado en el ámbito de lo estético.

Más allá de meramente constatar una adscripción geométrica de su prosa o señalar cuestiones puramente formales, lo que esto nos lleva a destacar es la importancia que para Calvino tiene el problema del estilo, cuya implicaciones ve ramificarse en todos los órdenes: "...sigo creyendo que no existen soluciones estéticas, morales e históricamente válidas sino se basan en la creación de un estilo". ("El desafío al laberinto" en "Punto y a parte" Tusquet Editores).

Es decir, para Calvino, el problema de la creación de un estilo consiste en definir una imagen del mundo, en identificar la complejidad viviente e histórica a través de una sintonización concreta, ético-estética con esa realidad, y la literatura, aquí, tiene como misión reflejar la imagen laberíntica de la totalidad, del cosmos de contrastes que vivimos.

Hay que reparar, con respecto a todo esto, que la evolución del escritor desde el neorrealismo a la ciencia ficción, pasando por la experimentación literaria y el cultivo de la prosa breve, sin olvidar sus artículos críticos, son pruebas rotundas de ese afrontamiento estético y su acordamiento vital. En sus "Seis propuestas para el próximo milenio", Calvino nos explica las cualidades técnicas aconsejables y la postura intelectual que se hace preferible adoptar ante el advenimiento de unos tiempos marcados por la pluralidad cultural y el dominio tecnológico, y que pueden resumirse, efectivamente, en la interacción de poesía y ciencia, literatura y pensamiento. Calvino confía en esta alianza y en la perdurabilidad de la literatura, consistente, sobre todo, en la especificidad expresiva con que sólo ella puede comunicar aspectos concretos de la realidad.

En Calvino coexisten el entusiasmo ante el deber de la literatura de no rechazar la realidad y rescatar en lo posible los aspectos más positivos que en todos los ámbitos ha traído el progreso, y una ironía que matiza esta imagen de conjunto.

En "Palomar" el gusto estilístico por la precisión verbal lleva a una asimilación poética de lo aparenial, pero el vertido minucioso de la multiplicidad fenoménica al rigor del pensamiento, no puede, sino, finalmente hacer fluctuar los límites de su clasificación estricta y dispersar una imagen concreta, definitiva de las cosas, así como el juicio sobre las mismas y la realidad. A lo que sí, indudablemente remite la novela es a una idea de fin de ciclo en la civilización, a la constatación de que

hemos llegado a un extremo del progreso y de la historia a partir del cual el horizonte de expectativas se vuelve tan indeterminado como complejo. Yendo más allá de las etiquetaciones de la crítica literaria, lo que hace ser a "Palomar" una novela "fin de milenio", es lo que la contextualización de sus alusiones culturales y cosmológicas nos revela con respecto a los tramos que el hombre actual debe definir en su enfrentamiento con la naturaleza, la historia y consigo mismo, en un momento en que el apogeo tecnológico implica una conversión cultural determinante y global.

Efectivamente el progreso conlleva ciertas pérdidas irremplazables, como por ejemplo la cultura oral (1.2.2 "El silbido del mirlo", páginas 30, 31 Edición Alianza Tres). La pérdida nos es tanto la de contenidos concretos, como la de una concepción de mundo sólo existente en la especificidad de esos medios orales.

El progreso nos ha llevado a una aceleración de la historia, a una disolución del mito. Vivimos, en consecuencia, en un tiempo plural y profano, cada vez más distante y extraño al pasado, en el que se han secularizado motivos que antiguamente se desenvolvían en un ambiente sagrado (2.2.3 "El mármol y la sangre").

Peró el contraste no sólo se produce con respecto al pasado cultural, sino también en relación a la naturaleza y a las imágenes con las que nos la representamos. En "El orden de los escamados", la sensación de extrañeza que las vitrinas de los reptiles provocan en la observación de Palomar, oponen el mundo ancestral y caótico de la naturaleza al del hombre. Aquí la intención de Calvino parece ser la de relativizar, a pesar de todo, la posición del hombre en el cosmos. La civilización ha surgido, se ha desarrollado y arraigado. La naturaleza, inextricablemente proliferante de criaturas y formas, es "otro mundo", presumiblemente el opuesto al nuestro.

El progreso nos lleva a escindirnos de nuestra propia historia cultural con resultados paradójicos: "...los pequeños planetas de Júpiter parecen irradiar un último resplandor del Renacimiento neoplatónico, ignorantes de que el orden de las esferas celestes se ha disuelto, exactamente por obra de su descubridor." (1.3.2 "El ojo de los planetas"). Es decir, la regularidad armoniosa de los astros es una imagen convencional, una idea del pasado, nosotros nos hemos desarticulado de esa concepción de orden para difundirnos en la multiplicidad de lo complejo y en la relatividad espacio-temporal, admitiendo, sin embargo, la soberanía de una realidad cultural de la que todavía formamos parte y no podemos rechazar impunemente a pesar de la suma de eventualidades cognoscitivas que parece constituir el sino de la modernidad: "Los nombres de las estrellas para nosotros, huérfanos de toda mitología, parecen incongruentes y arbitrarios; y sin embargo no podrías nunca considerarlos intercambiables" (1.3.3 "La contemplación de las estrellas").

Si las culturas del pasado se nos ha vuelto intraducibles (3.1.2 "Serpientes y calaveras"), nos quedan sus obras arquitectónicas y su arte envueltos en el poder del mito, cuya expresión simbólica debe ser suficiente para contentar nuestro conocimiento. El mito no puede ser interpretado bajo pena de mutilarlo sustancialmente. Aquí, como en el caso de la cultura transmitida oralmente -como, asimismo, en la propia defensa que el autor hace de la literatura- Calvino viene afirmar que la absoluta originalidad de un mensaje cultural depende de la forma en que ha sido generado y concebido. La naturaleza del mito o de la fábulas orales ya no es la misma si son sometidos a interpretaciones que aíslen su contenido o los desplacen a otras formas comunicativas, desvirtuando sus espectros semánticos.

El mirar la historia supone para "Palomar" constatar que lenguajes como el mito, civilizaciones enteras como la maya o la tolteca o determinadas formas de emisión cultural como la oral, se han convertido en objetos puramente arqueológicos. Ahora bien, el mundo puede transformarse y cambiar a partir de rupturas capitales, pero no extinguirse. El mundo es su propio demiurgo: "Todo proceso de disgregación del orden del mundo es irreversible, pero los efectos quedan ocultos y retardados en el polvillo de los grandes números que contienen posibilidades prácticamente ilimitadas de nuevas simetrías, combinaciones, apareamientos" (3.1.1 "La pantufla desaparejada").

Calvino admite y refleja en su texto todos estos cambios, exento de cualquier dramatismo. Si la postura con respecto a la naturaleza y a la historia hace aflorar bipolaridades antagónicas en cuanto a lo que ha significado su evolución en la experiencia humana, y, por otro lado, el progreso del saber transita constante e incontroladamente hacia no se sabe qué confines, la relación del hombre consigo mismo y con sus semejantes, se cubre igualmente de complejidades parecidas. No obstante, Calvino reduce la vida del sujeto a una serie de acontecimientos en cuyo seno podríamos definir un dinamismo distributivo, ya que no es la sucesión lineal de tales acontecimientos lo que marca definitivamente al sujeto, obligándole a aceptar una condiciones generales, sino que es la experiencia subjetiva del tiempo la que organiza la prioridad de esos acontecimientos vivenciales ("Como aprender a estar muerto").

Ciertamente somos nuestro pasado, pero cualquier posibilidad experiencial que llevemos a cabo puede invertir nuestra perspectiva y modificar la imagen interior que de nuestra vida o de nosotros hayamos aceptado. De este modo, el pasado no es algo consumado sino que podemos, alterando nuestra perspectivas sobre él, descubrir aspectos que nos eran desconocidos o vivificar otros que habíamos juzgado mal.

La fatalidad de Palomar consiste en que en el momento que se da cuenta de su adocenamiento vital y se dispone a emprender la tarea del describir cada instante de su existencia para demostrar su inapagable inquietud y que, efectivamente, vive y no está muerto, acontece el fin de sus días. La vida interior de Palomar ha sido sustituida por el grueso de sus escrutaciones, lo que equivale a decir, casi, que no ha existido. El gesto último de querer escribir ininterrumpidamente toda las sensaciones y pensamientos de su vida interior y, en ese instante, desaparecer, nos remite al resto de la novela, al principio mismo, de un modo circular como reflejo narrativo de tal intento. Palomar no ha vivido, realmente, Palomar es lo que ha supuesto, lo que ha pensado, lo que ha visto.

#### El CONTEXUALIZACIÓN II: FUENTES LITERARIAS

Por su estructura y por la vehiculación poética de la palabra "Palomar" recuerda obras coetáneas como "El mono gramático" de Octavio Paz, o "Prosa del observatorio" de Julio Cortázar. Ciertamente, comparte con estas obras la confianza en el poder distribuidor de la poesía y la imagen dinámica y unitaria que reflejan del mundo. Pero es el mismo Calvino quien nos habla, a través de sus selecciones de artículos y libros, sobre todo "Por qué leer los clásicos" y en sus "seis propuestas", de los autores con los que sintoniza y de las obras literarias concretas que se han constituido en un referente a la hora de indentificar estéticamente su concepción de los cosas.

Estos autores y estas obras van desde los clásicos latinos hasta los poetas y narradores contemporáneos, preferencias que establecen una red de similitudes y simpatías configurando

esa imagen de la literatura universal como un vasto todo animado de secretas conexiones a través del tiempo y de las distintas obras.

Calvino cita a Lucrecio y a su "De rerum natura", dando cuenta del hecho paradójico de que el filósofo poeta fije su atención en los flujos corpusculares que imperceptiblemente nos rodean, sin negar nunca la substancial gravedad de la materia. Es más, el vacío es tan concreto y sólido como la materia misma. A partir de aquí, el tema de las potencialidades de mundos y la disolución de lo uniforme, aflora para conectar en la evocación de Calvino, con otro autor y su obra donde lo multiforme eclosiona definitivamente: Ovidio y "Las metamorfosis".

Calvino fija su atención tanto en los aspectos formales -el sistema narrativo basado en la prolijidad detallística, su notabilidad visual-, como conceptuales de la obra: la utilización del poder del mito para explicar el origen de las formas de la naturaleza.

Efectivamente, Calvino considera en Ovidio la idea de la correspondencia universal entre todo lo existente, la presencia de un orden cuya relación jerárquica entre dioses, naturaleza y hombres, puede descomponerse, en el nivel de las apariencias, a través de un fantástico surtido de transformaciones (las metamorfosis) que nos hacen pensar tanto en la relatividad y equivalencia de todo, como en la inagotable energía que vivifica y regenera las formas, ligándolas vitalmente en un solo ritmo.

El que el mundo consista en su sistema de cualidades y formas, susceptible de mutar su orden por la acción de una influencia poderosa, es una reducción de la enseñanza del mito. A propósito de esta esquematización, Calvino señala, por medio de los estudios de Scegllov, el proceso de simples combinaciones con resultados sorprendentes en que la metamorfosis ovidiana puede quedar comprendida, cosa que no hace sino, por un lado, confirmar un principio metodológico en Calvino: la detección de lo simple acaba reflejando su relación con lo complejo, lo uno se confunde con lo múltiple; y por otro, reflejar el aspecto más determinante -la relación universal de todo lo existente por compartir un germen común-.

Calvino extrae de Ovidio la idea de una totalidad tan organizada como quebradiza, la idea de una totalidad universal como organismo. (La "organicidad" del universo imposibilitaría la delimitación absoluta de sus componentes singulares en movimiento, al tiempo que nos aproximaría a una comprensión de sus relaciones y de su complejidad).

Lo que Calvino hace no es incorporar meramente un contenido procedente del contexto mitológico, sino confirmar en el hecho estético la "modernidad" de lo que el mito nos está señalando en este punto, la realidad de una correspondencia universal que el arte y la ciencia pretenden ilustrar. Técnicamente, Calvino destaca, además, en "Las metamorfosis", la rapidez -una de las propuestas calvinianas- es decir, la efectividad narrativa que el número de detalles y el estímulo continuo de imágenes consigue sin provocar una densidad paralizante en el relato.

Optando siempre por aliviar la expresión verbal de toda gravedad retórica, Calvino afronta en Palomar la metamorfosis continua del mundo buscando un tipo de pensar que le acerque lo más posible al fluir mismo de la realidad. Calvino busca una forma de pensamiento dinámica, que se adapte al objeto que sigue y que no sustituya las singularidades de lo real por abstracciones o reducciones teóricas. Galileo le proporciona ese tipo de pensamiento, y aquí, esta elección no deja de ser significativa, teniendo en cuenta el trasfondo cultural del Renacimiento y la adscripción humanística del escritor.

Calvino busca en Galileo no un sistema filosófico, pro-

piamente, sino cualidades que pueda incorporar a una definición dinámica y eficaz de lo que le interesa. El interés de Galileo por las formas naturales frente a las formas geométricas, su observación directa de las irregularidades de la naturaleza como comprobación del dinamismo del mundo frente a la inmutabilidad de la cosmología aristotélica-tolemaica, su modo de razonar como un "discurrir", que asimila a "correr", y que viene a traducirse en un fluir del pensamiento, su defensa de la ciencia, de combinar tanto razón como imaginación, constituyen para Calvino algo más que estímulos en el ideario de su propio lenguaje artístico. Todo "Palomar" es una aplicación práctico-narrativa de estos aspectos y se hace imposible no pensar en Galileo y en su descubrimiento capital acerca de la verdadera apariencia de la luna, al leer una de las prosas de la novela, "Luna de la tarde", teniendo en cuenta además, que la luna es para Calvino el más preciso símbolo de la *levedad*.

Las cualidades intelectuales que Calvino valora en Galileo conectan teóricamente con las proposiciones estilísticas expuestas en sus famosas conferencias.

En el orden del discurso y en ámbito de la producción literaria, tal conexión supone una dinamización de la experiencia de la palabra y el deslindamiento de los géneros literarios. De este modo, la prosa recibe como afluente aportes de la poesía y ésta integra unos cánones de precisión en acorde con lo rigurosamente observado. Calvino manifiesta que no debería de existir diferencias entre escribir poesía o hacerlo en prosa, ya que ambas persiguen un mismo efecto. Ahora bien, el talento intelectual sí matiza el resultado de cada procedimiento. Calvino evita una interpretación de la palabra como substancia absoluta, prefiriendo utilizarla como un vehículo de exploración de la realidad sensible y de sus cambios continuos.

La poesía que encontramos en Palomar viene articulada por un ordenamiento de la percepción y se centra, sobre todo, en lo visible, en lo tangible. Esto significa a "grosso modo", un interés en *las cosas*, en la infinita variedad de sus formas y ubicaciones. La poesía de Palomar no es pues, sentimental o puramente lírica, sino que se vincula a lo perceptible, a la impresión que suscitan los objetos o el objeto, actitud que se corresponde con la científica, la cual, efectivamente, también aísla su objeto de estudio y la analiza para verificar qué tipo de relación tiene con su medio. A este respecto, Calvino ha confesado su entusiasmo por la obra poética de Francis Ponge, autor francés que ha centrado su interés en la observación de los objetos más cotidianos y habitualmente despreciados, así como en las formas animales más comunes, descubriendo su insólita complejidad y belleza.

Como ha señalado la crítica, frente a la interpretación existencialista del objeto por parte de un Sartre, que lo convierte en algo vertiginosamente inane, o frente a la gélida catalogación que surge el mundo de un Robbe-Grillet, la obra poética de Ponge, pone de manifiesto la riqueza semántica del objeto o criatura más humilde, descubriéndonos la historia simbólica de sus secretas implicaciones.

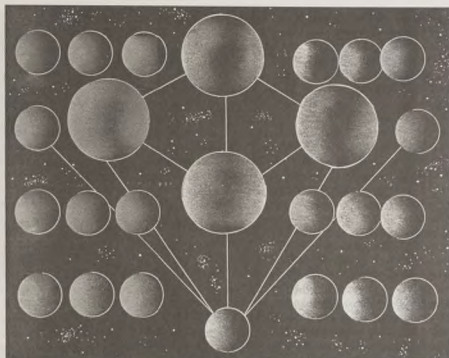


Ilustración de José María Piñero.

El laberinto de lo minúsculo, la proporción de las cosas triviales, la tendencia a establecer nexos sutiles, la emisión de significados por parte de todo lo que nos rodea, el descubrimiento, en definitiva, del "lenguaje de las cosas", informa toda una poética que Calvino calibra con atención en la obra de Ponge y que deja sus huellas en el dinamismo cohesionador de las prosas poéticas de Palomar.

"En la espesa y suave blancura que colma los frascos se atenúa el estridor del mundo; una sombra parda sube del fondo y como en la niebla del recuerdo deja transparentar los miembros sueltos del ganso, desvanecido en su grasa", ("Un kilo y medio de grasa de ganso"). Esta cita podría ser la de un texto de Ponge, tanto por la elección del objeto como por el tipo de descripción. El interés por las transmutaciones fugitivas que se producen a nuestro alrededor insospechadamente y las red de relaciones que de este modo se establece, tanto en el libro de la naturaleza como en el mundo de los objetos producidos por el hombre, identifica la ambición estética de ambos autores. También el mundo de Ponge es un mundo en metamorfosis y es, en este punto, que mito y poesía participan de la misma pertinencia creativa.

En Palomar el detenimiento en lo diminuto y en sus formaciones incontables, el placer de considerar un orden en las cosas, comprobando como éste se diluye indistintamente en el torbellino mismo de energías que lo posibilita, responde a este deseo de rescatar la belleza de lo inasible y afirmar su inagotabilidad, conociendo que mito y poesía convergen en una imagen común.

Otros autores a tener en cuenta en el gusto literario de Calvino son Raymond Quenau y Jorge Luis Borges. En el primero, admira su inventiva para crear nuevos mundos narrativos, y en el autor argentino, además de estimar la originalidad y el poder definidor de su estilo, destaca su importancia dada al texto, a la obra escrita, como símbolo concreto y activo, como emblema identificador de una cultura o de un periodo histórico-literario.



# NOTAS SOBRE LOS CUENTOS DE BORGES

De las 2500 páginas que ocupan sus obras completas, Borges dice que "mis mejores libros son 'Ficciones' y 'El Aleph'; mi mejor cuento, 'El sur'; mi mejor poema, 'El Golem'. Tal vez tenga razón; de lo que no tengo duda es de que hay una docena de cuentos de Borges imprescindibles. Voy a expresar algunas opiniones -aunque parezcan juicios- sobre algunos relatos. Porque yo no he venido aquí sino a razonar algunas cosas. Vaya de antemano mi agradecimiento a quienes me invitaron -acepté, una vez más, para vencer mi terca agorafobia verbal-, a ustedes por arriesgarse ante lo desconocido y, sobre todo, a Borges por haber escrito.

Dejando de lado que hay dos literaturas prescindibles para la Historia, como son la "de masas" y la de los profesionales de la erudición, me parece que la única válida y que salva el tiempo es aquella escrita por quien tiene necesidad de escribir y no puede evitarlo -creo que hay que distinguir entre "autor" y "escritor"-, y la ofrece, si es que piensa en alguien ajeno a sí mismo, al lector culto de buena voluntad de cualquier tiempo, olvidando o despreciando el éxito e incluso la gloria.

De cuantos hombres han utilizado la pluma siempre ha permanecido el hombre metafísico preocupado, trascendiendo su egoísmo o añorando el altruismo, por la humanidad. Por eso quedan los autores que incrustan en su pluma sangre del corazón emocionada y no superfluidades de la piel. La lección de los grandes creadores ha sido la de estar en este mundo para engendrarse en otros tan necesarios como éste. Esa es la buena ficción: la escritura humanista, la fundamentada en la ciencia de la experiencia personal y universal; la de quienes han observado su alrededor y el alrededor de la Historia para crear conclusiones válidas para cuantos al nacer quieren vivir menos erróneamente.

1.- Pero, ¿cómo contar? Texturas narrativas.- Todo autor tiene como dogma la originalidad en su sentido primigenio, que es la identidad, cuajada ésta en la materia de su arte, verbo, pintura, música. ¿Qué hilvanar y de qué forma para conseguirla? Por ejemplo: **Wagner** siente que no puede seguir el camino de la sinfonía porque **Beethoven** había agotado su manantial; así que necesita encontrar el agua en otras fuentes. Y se va hacia el poema teatral agitando en música, vislumbrando el arte absoluto. ¿Qué horizontes expresivos tenía ante sí un autor al comenzar este siglo?

Este pudo ser el planteamiento de un narrador de principios de siglo: ¿Escribir un relato que fuese como un espejo inmerso a lo largo del camino, como quería **Stendhal**? ¿La exposición de un mundo pleno de mucedumbres y algún protagonista que lucha contra ella o la redime? ¿Mostrar el contenido de una alforja en la que todo cabe, al modo de **Baroja**? ¿Luchar con la palabra y convertirla en el protagonista, según los vanguardismos? ¿Hacer épica, lírica contada? ¿Colocarle a la punta de la pluma un "yo" que se define deambulando y se psicoanaliza cada vez que se enfrenta con otros "yo" más conformistas, a la manera de **Dostoievski**? ¿Un "él" observador y relator que observa su relato? ¿Seguir las huellas de **Balzac** o **Goethe**, quienes este año también cumplen años emblemáticos (200, 250)? **Goethe** había lanzado los caballos de las utopías hacia los sueños insatisfechos por los prados de una divina comedia con trágico destino, y **Balzac** mostraba las relaciones

de los hombres entre sí. **Balzac**, mirando la comedia humana de su entorno, pudo decir: "Llevo toda la sociedad en mi cabeza"; y se dispuso a reflejarla. **Galdós** -como heredero, por ejemplo-fotografía la realidad cotidiana; la realidad era entonces un continente visible pero inexplorado e ininteligible, porque sólo entendemos de nosotros mismos lo que vemos ante el espejo, en la página. Hoy esa fotografía ya forma parte de nosotros y es innecesaria, lastrosa o inútil. El realismo y el costumbrismo son anacrónicos.

¿Qué queda en medio de las dos grandes miradas sobre la "realidad" -la "fantástica" y la "realista"- representadas, por ejemplo, por las "Mil y una noches" en una tendencia, y por **Bocaccio**, **Stendhal**, **Balzac** o **Dickens** en la otra? Después de **Dostoievski** y **Joyce** quedan el dostoieskismo, menor pero brioso, de **Sábato**, y los trapicismos estructurales de quienes entienden la escritura solamente como ludoterapia o ludofiteratura, por muy seria que ésta pretenda ser. No me interesa -a la larga, los siglos no la perdonan- la escritura compuesta para los eruditos contumaces y los insensatos bienintencionados. Y eso pasa con los yoicistas y similares. Y por eso me disgusta "Rayuela", un relato que se esfuerza en ser novela lúdico-trascendente y que tiene mucho cotilleo intelectualoide y bastante filifa experimental. Tampoco el tiempo deja de acibarar el desmedido azúcar que confunde fantasía con imaginación, como pasa con los "realismos mágicos" de los **García Márquez**. No trasciende la literatura que se dedica a jugar con la palabra, sino la que la utiliza como medio para subrayar lo esencial humano. Los únicos libros dignos son aquellos que, al cabo de los tiempos, necesitan releer, volver a ellos; los demás son matarratos.

Cuantos acabo de citar encarnan sendas -y similares- formas de fabular. Pero cabe preguntarse hasta qué punto es justificable una narración dilatada sobre lo cotidiano, recorrer una extensa geografía para hallar un metro fértil. Porque al escritor le interesa escribir mucho; al autor, tachar lo que hay en él de escritor. Tal vez por eso, frente a ese realismo y narración dilatada, surge otra manera: **Poe** se interiorizaba, mostrando la relación del individuo consigo mismo. **Poe**, en concisos y precisos relatos, quiso domesticar el yo que se agitaba en su mente, matarle sus demonios. Tal condensación se puede afirmar también de **Borges**; incluso del **Cortázar** de los cuentos aprendidos en **Poe** y en **Borges**. No estoy hablando de un apocalipsis para la novela. Algunas novelas me han gustado a lo largo de mi vida; aunque no creo que sea ese el modelo narrativo idóneo de los autores que vendrán. (Me fascinó en su momento -un libro no es el mismo leído a los quince que a los treinta o los cincuenta- el "Gordon Pym", con su final sin término convertido en inmejorable acabamiento, como una deserción de la novela. Yo mantengo una extraña relación con la lectura. Soy un gran amante de la literatura, pero me gustan muy pocas obras. Soy un pésimo lector; hojeo mucho, pero apenas leo. Tengo la impresión de haber leído ya el libro que empiezo a leer. No sé si será porque ya sé algunas cosas o porque los demás siempre dicen la misma. Debe de ser lo segundo). En cualquier caso, creo que en esta sociedad en la que el ser racional racionalista ha desterrado al ser racional sensible, por considerar la sensibilidad como una forma de debilidad, se rechaza la poesía y se la busca clandestinamente, para conmoverse, no para **lagrimear** con las seudolá-

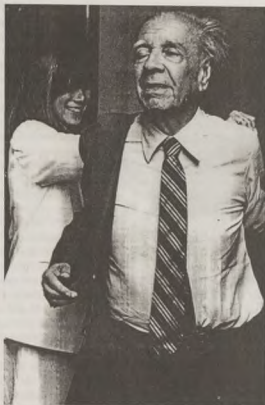


grimas folletinescas, en esas breves páginas que sintetizan conceptos humanos, poéticos -no líricos- que son los cuentos esenciales. Por esa razón me gusta que Borges no escribiese novelas. La existencia tiene muchas vidas y nada más perdura la que encarna la esencialidad latente en una circunstancialidad repetitiva, el sema imperturbable en los emblecos que lo tangibilizan. ¿Cómo exponer esa esencialidad?

El único continente que queda por conocer es el de la mente. Y un cuento -que es una novela de la que se ha eliminado todo lo novelesco-, como un poema, es un átomo que contiene esencias fundamentales. Los demás formatos son excesivos y energúmicos. Creo que un relato debe ser una sucesión de esencias, no un cúmulo de anécdotas intrascendentes, aunque se precise una que sustente aquéllas. Un relato debe contar una historia que puede prolongarse o crecer en la mente del lector, nunca ser estirada estérilmente por la pluma del autor.

**Dostoiewski** construía historias irrenunciables porque todas sus anécdotas son esenciales: **Chejov** renunció a destruir sus relatos estirándolos. El cuento como novela escueta, como un "chip" prodigioso, como ágil firmamento: ése es el futuro de la literatura narrativa. Para mí no hay duda; sólo existen dos formas novelescas: los cuentos engarzados en un todo por el hábil arquitecto de "El Quijote" y las narraciones extraordinarias, partícipes de un mundo común, a la manera de Poe y Borges. "El Quijote" es una sucesión de situaciones emblemáticas, como los cuentos de Poe o Borges son paradigmas de abismos y esquiras mentales. "El Quijote" es un cuento que va enciclopediando los saberes del hombre cotidiano, su experiencia realista trascendida; los relatos de Borges son la novela en la que se compendia el conocimiento histórico del hombre trascendente, su empirismo fabuloso -no falso-, su intelectualidad, su realidad más coherente: la que acaba por convertirse en la única humanidad que se salva tras los siglos. La novela de Borges -la que escribió sin darle ese formato- es una saga de ideas.

2.- **El cuento borgiano.** - Entre tantos caminos, el Borges erudito, pensador, ensayista y antólogo de ficciones, decide este último; y, como un buen filósofo sin método que solamente ansía comprender y no filosofar, se agarra a las ideas y a los mitos, los engarza, los tuerce, se apropia de sus núcleos, les confiere una pequeña anécdota, los aprieta y condensa, los talla como un tiempo que convierte el carbón en un diamante. Diamantes: eso son sus historias. La indagación de su inteligencia lleva así a temas que bien pudieran considerarse aforismos enciclopédicos; y fabula esas esencias; lo que importa en Borges es que inventa historias paradigmáticas, no anécdotas triviales: Una historia del tiempo escrita por seres que no tienen edad o un individuo inmortal que ha vivido todas las mortalidades y es también todos los hombres (eso es "El inmortal"); la venganza perfecta que hace la humanidad con rostro femenino, en un crimen perfecto, del imperfecto hombre que rige la existencia (y eso es "Enma Zanz"); un punto que refleja el universo o el espacio que agrupa todos los espacios (y construye "El aleph"); la



visión de un instante en el que se contienen todos los instantes que marcan la identidad de una vida ("Biografía de Isidoro Tadeo Cruz"); un monstruoso minotauro que emblemata todos los laberintos ("La casa de Asterión"); la pre-determinación de la escritura porque un libro es la prueba de que todo está escrito aunque se escriba en el mañana o un libro que reproduce todos los libros o los contiene todos ("La biblioteca de Babel", "El libro de arena"); el universo como un caos impenetrable para la inteligencia humana ("La biblioteca de babel", de nuevo) y la creación, por la inteligencia humana, de un mundo donde sólo rige el orden ("Tlön, Uqbar, Orbis tertius"); el nombre de la divinidad y el universo oculto en el dibujo de los tigres ("La escritura del dios"), la constatación de que la interrogación sobre la Historia determina su repetición, o un Quijote que es el espejo perfeccionado del que se reconstruye ("Pierre Menard"); la malversación de la memoria, que vive más vidas de las que vivió conscientemente o

un recuerdo convertido en memoria absoluta o infinita ("Funes el memorioso"); un mapa tan detallado de un territorio que contiene incluso el mapa -como en la memoria inabarcable de "Funes" al contenerse a sí misma- de ese territorio inabarcable, ilimitable ("Del rigor en la ciencia"); una moneda que es causa de todos los efectos ("El zahir"); el soñador soñado en un sueño inacabable ("Las ruinas circulares"); un hombre que, por ser todos los hombres, también es "el otro" que lo redime de su vida inhóspita en un cósmico instante de clarividencia azarosa y deseada ("El sur", "Biografía de Isidoro..."); un Borges que es otro Borges, forjados mutuamente ("El otro"); un poema de un solo verso o una sola palabra que enuncia el palacio del universo ("Parábola del Palacio")... Esos títulos acotan, pero no agotan, la escritura de Borges. Y así, unas y otras, muchas fábulas en las que la magia se hace ostensible realidad para quienes creen que el nombre definitivo del hombre es el de Cultura.

¿Qué tienen en común esas ficciones? El concepto expreso en el "aleph" y sus sinónimos: que en un lugar limitado -espacial, temporal, intelectual- se hace ubicuo todo el tiempo, todo el universo, toda la filosofía; que todo lo que existe no es más que un palimpsesto cuyo incunable o manuscrito original permanece secreto (como la propia obra de Borges es un caudal de reverberaciones que hacen del plagio una indefectible originalidad).

Insisto: los cuentos de Borges constituyen, en mi opinión, los inmejorables capítulos de una de las mejores novelas que hayan podido escribirse (y cuyo tema es la síntesis del conocimiento). Y, a mi juicio, éste es el único método novelístico de la literatura que vendrá: el del autor que sabe que un buen cuento dura más, aunque tenga menos páginas, que una novela. La narración sujeta a una matemática sensible, como enseñó Poe. (Y acaso no sea casual que durante los mismos años en que Poe crea el relato moderno estén creando Schumann, Chopin, Liszt, y Mendelssohn una semejante escritura musical breve, plena de densidad y vigor expresivo, frente a las grandes masas

orquestrales -novelescas- que arrearían en el último Romanticismo). Las otras narraciones -no todas, evidentemente- son tropezones del camino (Cela), malversaciones (Umbral), relámpagos ardientes (Rulfo), constelaciones fértiles (Carpentier)... aunque hay demasiada escritura que desconozco...

3.- *Literatura fantástica.* En esa búsqueda y hallazgo expresivos, Borges huye tanto del "realismo" como de la "ciencia-ficción", creando un universo aparentemente absurdo, adjetivo que aquí equivale a mágico. No le interesa el "costumbrismo" ni el "cientificismo" -sino el culturalismo: su desvelamiento. Ya lo he dicho: un relato debe contar anécdotas de la humanidad, no de la sociedad sincrónica; y eso hace Borges: convertir, en pequeñas escrituras, lo singular en universal, singularizar la abstracción. Por ese camino llega a la literatura fantástica -no a la "ciencia ficción".

La "ciencia ficción" es aquella que parte de una tecnología supuestamente ya inventada. La literatura fantástica nace del cuestionamiento de la realidad cotidiana como única realidad. Poe (nombre tanto a Poe porque creo que está en la base de todo autor moderno) y Borges no necesitan ningún instrumento nuevo, como Frankenstein; a ellos les basta llevar la racionalidad hasta sus últimas consecuencias matemáticas y lógicas, allí donde se duplica lo evidente en invisible, lo obvio en sorprendente, lo aceptado en incertidumbre, lo increíble en probable; lo inusual en admirativamente cotidiano. Borges compila y remueve su vasta cultura y esa aglomeración hace que en la realidad aparezca una grieta que fragmenta la racionalidad de modo que por sus fisuras aparece la irracionalidad. Vivimos en lo razonable, aunque la racionalidad se alimenta de lo irracional, porque necesitamos soñar. Esa visión conduce, entre otras, a la del "realismo mágico": la dimensión misteriosa de lo cotidiano, lo invisible que existe en lo visible. Y en la utilización de esa dimensión radica la deuda de Carpentier, Cortázar, García Márquez, Sábato, Onetti, Vargas Llosa... "El realismo mágico" -sobre todo el de García Márquez- está más cerca de los "cuentos de hadas" que de lo fantástico moderno. Pero hay demasiada magia trascendental en Borges para que no la vieran los demás. (Léase esta afirmación de "Parábola del palacio": "Lo real se confundía con lo soñado, o mejor dicho, lo real era una de las configuraciones del sueño". Además de la obra borgiana, ¿no hay en esta aclaración una premisa teórica para "lo real maravilloso" de esos escritores?). Aunque el "realismo mágico" sólo es una técnica más, no una esencia, mientras que Borges -y Poe- convierten lo esencial en mágico.

La literatura fantástica, en este sentido, postula lo contrario del aserto de Hegel: "lo real es lo racional". Porque la razón sólo es una parcela de la racionalidad, en la que se debate la sinrazón por emerger para ampliar lo admisible y asumir lo "irracional"; olvidamos que el ser racional es también un animal irracional que reclama su vida. Borges no escribe ficción científica, sino ficción cultural; y con tal fortuna que lo que parece realidad insólita es una indiscutible verosimilitud. Sus ficciones son fantasías probables, no imaginaciones imposibles.

¿Quién sino un ciego incrédulo, escéptico o aun nihilista podía ver el universo inabarcable en un rincón inesperado y buscar infinitamente una esperanza en una fe creada por el hombre? Por eso, diferentemente a Faulkner y tantos otros, en vez de crear un espacio donde ubicar sus andanzas, crea un lugar en el que, a fuerza de probabilidad, oferta credibilidad a sus aporías culturales, sus ensayos en forma de cuentos -o cuentos en forma de ensayos-, utopías realizables. Ese lugar es el centro mismo de la cultura: Tlóm. ¿Por qué no admitir que todas sus historias ocurren en Tlóm y que esa galaxia, en su expansión, nos ha invadido?

4.- *¿Qué decir? El método borgiano.* ¿Y qué método sigue Borges? Pocos han representado tan elocuentemente cuál es la finalidad de la sabiduría y la escritura: ponerle un rostro al universo y al hombre, identificar sus estructuras, comprender que el hombre es pasajero de un viaje por un mundo intemporal inaprensible: ésa es su razón narrativa. El fragmento de "El hacedor" ("Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo...") y acaba dibujando su rostro) lo dilucida. En ello insiste en el poema "Arte poética": "El arte debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara". Ahora bien: para hallar respuestas es necesario hacer preguntas, encallar en el interrogatorio absoluto como método, hacerse policía del universo y de la mente, utilizar el

*Detectivismo metafísico.* No conozco -no reconozco- más historias policíacas que "Crimen y castigo", "Los hermanos Karamazov", "El túnel", algunos relatos de Poe y Borges. Sus intrigas consisten en la búsqueda o desciframiento de un enigma trascendental inmerso en las vísceras mentales, no en el acoso de una insensatez huidiza por los arrebales de las periferias del hombre. (Las obras que tratan estos asuntos son, como su nombre indica, simples historias de rastreadores de salchichas, o sea, de "sabuesos"; lo que no implica que el hombre lúcido no las necesite incluso para sobrevivir). Pero si se me apura, diré que sólo hay un enigma indescifrado al que merezca la pena dedicarle una vida, una novela de cuentos, una obra: el universo, la identidad. Esa ha sido la tarea fundamental del artista de cualquier tiempo y de Borges. Hay un solo ser, el universo, y muchas identidades para el mismo, las que cada hombre le ha buscado. Ninguna de ellas es verazmente definitiva. El universo es un desconocido y el hombre un mistificador, un escéptico que ansía creer e inventa sus creencias. La tarea de Borges parece haber sido la de, mediante el detectivismo metafísico, hacer converger, conciliar, ser el ecléctico de todas las hipótesis.

Como Dupin y Holmes (su Isidro Parodi procede de ellos), Borges deduce desde indicios y presunciones, no con pruebas materiales, construye conclusiones verosímiles porque cuando, según Conan Doyle, se ha eliminado lo imposible lo que queda es la verdad, por muy ilusoria que parezca. Y estamos tan necesitados de creer que admitimos sus hipótesis aun sabiendo que son filosofismos. Y diré una paradoja: Borges nos intriga porque soluciona enigmas, no porque los propone. En un presente en que se acumula información que pocas veces se comprende, que aturde y mata -y eso es lo que le ocurre a Funes, el memorioso-, descifrar es toda una novedad. Borges no hace preguntas, sino que da respuestas a las grandes preguntas de la cultura, es decir: del hombre. Sus "anécdotas" son "símbolos". Leer las primeras líneas de sus cuentos, como en Poe, es adentrarnos en un mundo inteligente y misterioso del que participamos y que tal vez desconocíamos -aunque lo sospechábamos inconscientemente. Muchos escritores que alcanzan un éxito efímero y aun duradero confunden la sorpresa con el descubrimiento; pero, al cabo, la sorpresa pasa y el descubrimiento permanece. Borges nos da descubrimientos: y por eso su escritura nos sorprende. (Hitchcock se detiene en lo contrario: intriga esperando sorprender, descubriendo que el misterio -la persecución del "macguffin"- es algo enraizado en el ser humano; Hitchcock crea para el "homo ludens" inteligente; Borges para el "homo sapiens" que convierte la inteligencia en un juego metafísico).

*La razón narrativa.* Tal detectivismo es la razón narrativa de Borges: concluir lo inconcluso por el hombre. Decía Coleridge que se es aristotélico o platónico, como si dividiera al hombre en estas dos especies de seres racionales, los apasionados y los racionalistas. El ideal humano o artístico sería aunar en uno solo a ambos, unir -intersticial- a Aristóteles y a Platón de forma que, híbridamente, la razón y la pasión fuesen

interdependientes, anfíbias una de otra. No se oponen pasión y razón. La inteligencia conduce la pasión para que aclare sus esencias, y ésta hace que la razón no se insensibilice. A la mente lógica le repugna el caos, por lo cual la razón le busca un orden al desorden; por eso la obra de Borges es una literatura de la clarificación. Su diáfana escritura es una consecuencia de su afán por diafanizar el universo: mente clara en verbo preclaro. Lucidez y nitidez son los signos de su lenguaje. Borges es una inteligencia que se derrama sobre el folio, una verbalidad científica que construye aporías asequibles. Sus ficciones tienen la estructura de silogismos que merecen ser irrevocables por el atractivo de su ensoñación. El analítico Poe engendra o deviene el conclusivo Borges. Poe es un perseguidor de enigmas; Borges es su descifrador: al colocar la razón silogística sobre la razón pasional.

Borges parte del trascendentalismo: en un objeto están todos los objetos, cada vida es todas las vidas, todo el universo es una molécula. Convertir la razón en fantasías racionales, ése es su lema; utiliza la inteligencia para, tras comprender, explicar la existencia mediante parábolas metafísicas. Sus laberintos son luminosos y, lejos de intrincarse, como los desasosegadores de Kafka, aclaran. Como el universo es un caos, todas sus manifestaciones son laberintos, incluso los propios cuentos de Borges, salvo uno en el que frente al caos -consecuencia de la divinidad o de la incomprensión o inexplicabilidad de ésta por el hombre- se propone un mundo sin ningún desorden en el que el laberinto no tiene existencia (Tlön, Uqbar, Orbis tertius).

(Aunque entre paréntesis, debo decir que en sus relatos son inmensas concepciones poéticas, su razón narrativa, interdicción en su poesía, deslirifica ésta. Borges es un poeta en la concepción de la existencia y la literatura, no en la ejecución de sus poemas; su poesía tiene mucho del tratado que no escribió en prosa; es en general silogística, casi sofismática. Como en Cervantes, otra vez, su poesía es muy inferior a su prosa).

**5.-El tema Borgiano. Culturalismo.** ¿Qué encuentra Borges con su detectivismo metafísico? ¿Piensa que la cultura es la panacea o, por el contrario, el presidio del hombre? Es falsa la anécdota -o es falsa la verdad que pretende colegir- de Picasso afirmando que él "no busca, encuentra". Quien no busca no encuentra, sino que tropieza con el azar. El mismo Picasso fue un incansable azacaneador. Y Borges es un buscador, un oteador de libros, esos innumerables laberintos que contienen la salida imprescindible. ¿Cuál es el tema de Borges? Poe mira dentro de sí y encuentra el tema de sus cuentos. Borges mira la cultura y la convierte en trama. El tema cardinal de Borges es el planteamiento de que la cultura, nacida para resolver la existencia del hombre, se convierte, se ha convertido, en la única existencia humana, pues no es la carne, sino el intelecto lo que vive realmente. Así que el nacimiento de la cultura es un artificio que transforma la existencia en otro artificio, a la manera de Calderón, Unamuno, Shakespeare. Don Quijote se lanza a los caminos para demostrar que las mentiras de los libros -de caballerías- dicen la verdad, son verificables, se convierten en hechos. Cervantes sueña que es Cide Hamete para que Alonso Quijano pueda ser Don Quijote; y todo lector sueña que si Don Quijote hubiera conseguido ser el Quijote con el que soñaba Cervantes la existencia dejaría de ser una sucesión de utopías. "Que la historia copie a la historia ya es suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible", escribe en "Tema del traidor y del héroe", Orson Welles, en "Una historia inmortal", transforma la leyenda en realidad. Borges escribe para demostrar que ya todo está escrito y sólo queda la leyenda de que aún se puede escribir. (Y su escritura amadora lo demuestra: he ahí su originalidad). El mundo de Tlön y la existencia de un libro que contiene todos los libros -



es decir: toda la cultura- significaría el término de la búsqueda existencial, la catarsis absoluta. La búsqueda del libro infinito y definitivo es también la búsqueda del nombre de Dios, cuyo hallazgo sería el descanso total, el sosiego infinito -o bien la hecatombe total: recuérdese el relato de Arthur C. Clarke "Los nueve mil millones de nombres de Dios. (Aunque Borges olvida que el cerebro es una máquina insaciable cuya máxima característica es su incapacidad para detenerse y dejar de computar, la imposibilidad de no triturar, tejer, crear cultura. O tal vez no quiere recordarlo y toda su obra es el esfuerzo de un Sísifo consciente de que queriendo ser un Tántalo no escéptico sólo consigue ser un torturado Prometeo).

Como en el buen culturalismo, la obra de Borges no es una literatura sobre la literatura, sino un pensamiento sobre lo que de auténtica vida y de respuestas a la vida hay en la literatura. Nada del Góngora que se refugia en la hermosura ni del Quevedo que huye de la fealdad. En Borges asistimos a la inmensa urdimbre o trabazón de un campo semántico formado, como un inmenso río, por el desembocamiento de innumerables flujos y torrentes, arroyuelos y océanos. En la obra de Borges todo resuena en todo, como los armónicos de un instrumento bien templado.

En "Los pasos perdidos" de Carpentier se pueden recorrer muchas culturas sucesivas transitando un continente, demostrando con ello que en nuestro siglo conviven, aunque ajenas, múltiples civilizaciones de la historia. En Borges, más que convivir, se concilian todas las filosofías de todos los tiempos. Por eso, el único personaje de Borges es la cultura. Y también el único paisaje, la única ambientación, la única ciudad. Solamente Enma Zunz tiene identidad humana además de ser una metáfora. Los demás nombres son atributos metafísicos, soledades. Borges el culturalista, aglutinador de ideas y de mitos, como Pound quiere recordarlo todo, amasarlo todo, aunque en lugar de injertos pone conclusiones. Forja Borges, así, su universo:

**6.-El universo de Borges.-** ¿Cómo dibuja el mundo Borges? Podría pensarse en Kafka; pero no es kaffkiano, sino esclarecedor, como he dicho, porque sus laberintos no son oscuros, sino diáfanos. Kafka es un esclavo de su terror social, que le hace concebir precipicios y mazmorras; Borges, un liberador de los subterráneos metafísicos. Leer a Kafka es entrar en una prisión llena de elementos de tortura; leer a Borges es hallar la salida -falible- de un laberinto. Borges convierte la Historia en Destino, no en fatalidad, y el arte en geometría, no en casual causalidad. Para Kafka, que participa del horror de Poe, la sociedad es un caos inordenable y sórdido. Para Borges, un kaffkiano salvado por la matemática de Poe, el mundo es un caos que la razón puede ordenar y cuyo desorden le repugna. Porque para la razón no hay cosas inexplicables, sino cosas inexplicadas.



La densidad narrativa aprendida en Poe, eliminadora de todo lo anecdótico, unida a la intensidad del pensamiento construyen la obra de uno de los tres ciegos (los otros son **Homero y Milton**) que más diáfano ha visto el mundo y mejor ha especulado para descifrarlo. Como **Shakespeare**, como Poe, como **Goya**, como **Welles**, **Borges** es una cosmología, incluso una cosmogonía. De caracteres, miedos, imágenes, metafísicas. Los personajes de Shakespeare siempre son personas; el terror de Poe es siempre una entelequia y, por eso, más monstruosa que la realidad; las imágenes de Welles siempre son vidas; las ideas de Borges son siempre emblemas, categorías. Creador de un mundo propio tan fortificado como los de los grandes autores, su obra es la creación de un universo mitológico en el que el tiempo se sucede a sí mismo mientras permite que los seres crean que tienen existencia. Siento el hombre un ser soñado -unamuniano- por un Dios creador de un orbe imperfecto o caprichoso, ese Dios debe igualmente ser imperfecto o juguetón: así que Borges, como un dios, reinventa un universo imperfecto o incompleto inventado por hombres imperfectos que juegan a ordenar su desorden, su propia imperfección. Su universo, fundamentalmente, es el de **Heráclito** ("ciertos hechos inducen a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten", afirma en "Tema del traidor y del héroe"). El tiempo es irrevocable e inexorable, tanto que Emma Zunz y el protagonista de "El jardín de senderos que se bifurcan", debiendo cometer una empresa atroz, no pueden dejar de cometerla porque lo que van a hacer ya está hecho. (Tal vez la "voluntad cósmica" de **Schopenhauer** determine la nula voluntad individual). Como también es cierto que "postulado un plazo infinito... lo imposible es no componer de nuevo *"La Odisea"* ("El inmortal"). Por eso, como todo retorna espejante, en cualquier lugar y tiempo hay otro como yo, otro como tú, otro Quijote, un resquicio por el que mirar bulente el universo. El laberinto resultante no es más que la soledad ante la inmensurable infinitud, de la que no se sabe salir si no es huyendo hacia la creación de un universo propio en el que la imaginación, como una paráfrasis de Dios, rige, ordena, perpetra, se salva y se condena.

El empirismo acumula verdades vividas y saca conclusiones que coloca como premisas para la ciencia ulterior. Pero el experimentador es un intérprete de su experimento, lo que lleva a considerar que la ciencia no es más que una perspectiva que pretende eliminar el azar y la subjetividad. ¿Tiene, entonces, algo que ver un principio científico con la realidad que pretende representar o es la conclusión de un razonamiento al que todavía no se le han encontrado fisuras? ¿Representa la mente lo que dicta sobre la realidad o se representa a sí misma, sus ineludibles invenciones? ¿Lo material es irreal, sólo es una representación que la mente ansía comprender y cuyo intento de comprensión es la cultura, auténtica realidad para el ser racional? ¿Hay en la palabra un objeto real o solamente mental? ¿La ciencia -la cultura- descubre o inventa? Tal vez la ciencia no sea más que un cúmulo de mentiras que no hemos sabido desenmascarar. ¿La cultura es un artificio necesario para la supervivencia, como alternativa a la naturaleza expugnable, o un fingimiento creativo que el primer motor inmóvil, el cerebro, se obstina en madejar y, penosamente, en desmadejar, en tejer y destejer?

Borges es un embustero que dice la verdad: no existe otra certeza sino el escepticismo, no existe más verdad que la imagen que trazamos de la verdad. Sólo hay una aventura: la de la inteligencia persiguiendo la solución de los enigmas incontables. El esfuerzo del hombre consiste en desmontar la frase de **Shakespeare** "la historia es una fábula contada por un necio" -inteligente, habría que añadir. Entre la realidad de la naturaleza y su interpretación que es la cultura el hombre es un minotauro

preso de sus laberintos mentales que busca, agotado, la puerta de la comprensión y, por ella, del sosiego. El hombre, en la soledad de su prehistoria, para entender el mundo, inventó la cultura. Borges se dedica a entender la cultura, entendimiento que significaría comprender lo primigenio, el gran secreto, el mundo indescifrado, el propio hombre, el inventor de esa supervivencia o superchería metafísica que es la civilización. La literatura soluciona enigmas, pero no la realidad, a menos que aceptemos que nuestra realidad es la cultura. Que Dupin o Holmes descubran mediante silogismos al asesino no evita que los hombres sigan siendo asesinados impunemente. No obstante, sólo existe lo que la cultura nos dice que existe. Por tanto, sólo existe la cultura. (Por eso el universo es una biblioteca. Y así como el universo está contenido en un aleph, toda la biblioteca, que contiene todos los libros, está contenida en un solo libro, aunque no haya dos libros idénticos. Ese libro infinito, eterno e indescifrable es un alterego de Dios: igual que todo está predeterminado por un dios, todo está ya escrito.) La cultura -y el arte más concretamente, y más aún, la literatura- nace para comprender el mundo y acaba suplantándolo y siendo el único mundo en el que el hombre se desenvuelve. Si esto es así y así se basta el hombre, ¿por qué renegar de lo que le ha hecho más feliz que la naturaleza física?

Borges, en sus ficciones, es un poeta que quiere ser filósofo pero no cae en el tedio de escribir filosofía y menos compilarla en un tratado o un sistema. Sus historias no son de fantasía ficticia o espúrea, sino de imaginación intelectualizada, hipótesis, postulados, raciocinios, especulaciones, nunca gratitudes. Borges ha conseguido convertir en cuentos los grandes problemas de la filosofía -es decir: del hombre- sin caer en el tratado filosófico ni falsificar la narrativa. Es más: sus ficciones demuestran cómo la buena literatura es la mejor filosofía. Sus cuentos-ensayos son la búsqueda onírica del elixir de la comprensión del universo. Borges colecciona fragmentos de la identidad del cosmos, y en ellos -lo he dicho antes- siempre hay un solo y gran personaje: la soledad de quien ha necesitado sumergirse en la cultura para olvidar la otra soledad de hallarse vivo y sin fe en la existencia. Por eso Borges no crea caracteres, sino mundos, paradigmas intelectuales. Borges crea un mundo en el que la catarsis y ataraxia absolutas no -serían- posibles por el entendimiento de la cultura. Entendimiento inalcanzable: razón por la cual el hombre, el minotauro -ese ente con el cuerpo de hombre y la cabeza engendradora por las invenciones de la cultura-, el personaje envuelto en el laberinto de "La casa de Asterión" ve la muerte como la única redención.

7.- **El idioma de Borges.** -Y todo esto, ¿cómo lo expresa Borges? ¿Cuál es su secreto? De las dos clases de obras que importan, las que identifican al hombre y le permiten comprender mediante la exposición de sus atributos, buenos o malos (**Shakespeare**) y las que urdimbran un universo autónomo y alternativo en el que el hombre sería autosuficiente, Borges conjuga ambas inmejorablemente. Ahora bien: hay autores y épocas sedentarios y otros que cabalgan con brío y sin perder el equilibrio ni la justeza del avance. El Quijote compendia el saber anterior y lo proyecta hasta nosotros. Otro tanto hace Borges. Eso vuelven a tener en común estas dos obras. Reducen la complejidad predecesora al atender a lo esencial, desbrozando lo complicado de la suma de los elementos circunstanciales; analizan, tamizan y empujan cuanto les precedió.

Se adivina que, antes de la escritura, en algún proceso voluntarioso y ya mecánico, Borges acosa la idea, la atena, la asedia, corta sus suministros y ramificaciones tangenciales que puedan permitir su expansión verbal inaprensible, hasta que, reducido al semá, sólo queda su fríida expresión. Conciliar la trama que se desea contar con la palabra en que se cuenta, ése



es el logro de Borges: porque una historia es la manera en que se cuenta; si no, **Avellaneda** sería superior a **Cervantes**. Todo lo que en un texto es aclaración subordinada de lo ya dicho acaba por entorpecer la escritura, por muy novedosa que parezca. Lo exacto es lo único imprescindible. La textura, el asociacionismo, lo lacónico, el vigor, el avance silogístico, la narración escueta simultánea de divagación erudita o cultural hermanan, de nuevo, a Poe con Borges. Como **Anton Webern**, que hace que el silencio se integre como música en la música de su brevísima "opus", Borges es un eliminador de lo superfluo. (Personalmente, me resulta extraño que Borges no sea sensible -o no lo manifieste- a la pintura, tampoco a la música -excepcional es el "Deutsche requiem", que mantiene el título de Brahms, músico contenido a quien vuelve a citar en "Funes". Su mundo es libresco, no artístico). Si hubiera de definir su "manera", bastaría esta frase de "Funes": "me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles". Ese poema de un solo verso o una sola palabra que escribe el poeta de "Parábola del palacio" es el símbolo de la necesidad expresiva de Borges: la concisión, la precisión, decirlo todo sin apenas palabras.

Borges no es complicado, sino complejo. Su complejidad resulta de su capacidad para aclarar en cuatro páginas lo que la mayoría no puede resolver sino en muchas, y a veces mal. Es complejo porque es denso, y parece complicado porque incardina conceptos sin esfuerzo verbal. Me refiero al Borges de las ficciones metafísicas, donde la condensación síquica ha creado su verbo intenso y no extenso, pleno de significaciones y no repleto de anécdotas. Porque Borges no pegado siendo ya Borges. Ahí están sus primeros textos, más pezagados al "realismo" y la circunstancia, y mucha de su poesía. A mí, al menos, no me gusta ese Borges anterior al Borges cosmológico. El gran Borges es el que sitúa la civilización en un punto de la cultura, el que refleja la experiencia intelectual, no la cotidiana. La obra de un autor siempre es acumulativa: cada nuevo título avanza sobre el anterior y lo contiene, igual que cada época contiene las anteriores y las supera. La tradición es eso. (Es lógico que los primeros títulos de un autor sean aprendizajes y premoniciones y que los últimos caigan en la reiteración o el autoplagio. Por eso yo leo un título nuclear y paso a otro autor, porque ya nada esencialmente distinto va a decir. El estudio de cualesquiera "Obras completas" es para los curri큛ulantes). La complejidad a la que me refiero nace, primariamente, de que Borges busca o necesita complicidad con el lector, incapaz de entrar en su materia, o recibirla, si lee esperando hallar en el propio cuento la referencia para bien interpretarlo, cuando lo cierto es que tal referencia está anclada en el corazón de la cultura filosófica, científica y literaria.

El equilibrio de Borges, la exacta basculación entre pasión y razón, le viene del distanciamiento con que mira sus círculos, de la objetividad con que están tratados sus asuntos. El narrador se comporta como un extranjero al que la materia narrativa le resulta ajena; y al no implicarse, todo fluye como un río de agua serena y limpia que, no obstante, se convierte en manantial apasionado para el lector -lo que constata el gran amor, el entusiasmo sin orgía, vehementemente y llamado, que Borges siente por sus inefables entelequias.

Pero, ¿no se implica Borges? ¿Hay frialdad, vehemencia en Borges? He aquí un ejemplo. Dice el Borges racionalista: "Me puse a hojear el libro y sentí un vértigo asombrado y ligero que no describiré, porque ésta no es la historia de mis emociones, sino de *Uqbar*, *Tlön* y *Orbis Tertius*". Como se ve, el narrador rechaza toda inmisión en su materia narrativa. Pero las palabras inmediatamente siguientes son éstas: "En una noche del Islam que se llama la Noche de las Noches se abren de par en par las secretas puertas del cielo y es más dulce el agua en

los cántaros; si esas puertas se abrieran, no sentiría lo que en esa tarde sentí". El mismo narrador que se impone callar sus emociones se ve asaltado y "traicionado" por ellas. Esa mezcla o alternancia de racionalidad, objetividad y emotividad, de distanciamiento erudito y estrechamiento gozoso por la cultura, de pasión y contención, de simbiosis del otro y el mismo Borges, es su atractivo, lo que hace "humana" su inteligencia, aparentemente empujada en ser robótica. De Borges se puede afirmar lo que él dijo de **Valery**: "El héroe de la lucidez que organiza... un hombre que prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento, la secreta aventura del orden".

Una obra es real -no realista- y perenne cuando trata de asuntos que conciernen a las personas, no a sus personajes. Borges no es un esteta sino un metafísico; por eso su rechazo a la confidencia y al esteticismo; pero todo lo metafísico capaz de ser concretado desde su abstracción es bello, nos importa porque el corazón es un universo nunca emancipado y de ocultas correlaciones. Y por eso lo metafísico -y por eso Borges- nos emociona a través del intelecto. Porque la comprensión -el entendimiento- es la hermosa perfecta.

El mundo en que vivimos no es apto para que el ciudadano se ejercite en pensar; pero el cerebro es una máquina incansable que computa los datos que ingresan a través de sus sentidos aunque la voluntad no lo disponga. Y por este motivo sé ahora por qué Borges interesa al lector: porque propone postulados o hipótesis como soluciones a los grandes problemas de la vida metafísica, no premisas para que el otro se cuestione el mundo; al ciudadano le supone demasiado esfuerzo colocarse en actitud de reflexión, pero quiere saber; y nada le cuesta asimilar lo masticado. Borges da al lector el conocimiento, las respuestas, no las preguntas que embarzan su mente adormecida. En muchas, pero sobre todo en media docena, una docena, de títulos tan breves como grandes.

Y aunque se agota el tiempo, no quiero acabar sin añadir tres notas sobre los

8.- **Orígenes, originalidad y trascendencia de Borges**.- Fabulación inmensa la de **Borges**, resuelta como en círculos concéntricos de los que sus relatos nos diestras "razas", escaramuzas mágicas, escorzos sucesivos. Y sin embargo esa labor paciente que supone décadas de lecturas y continua escritura se desvela en un solo segundo como una estratagemma pergeñada desde una simple línea. **Borges**, que siempre ha confesado, para alejarlas, sus fuentes -además de, quiero creer, para cultivar la ludoliteratura y la terapia literaria-, repite una y otra vez su devoción por **Chesterton**, **Kipling**, **Schopenhauer**, **Stevenson**, **Witthman**... y tal vez haya mencionado en sus epílogos a **Galileo** y **Voltaire**. Si hay una causal casualidad más allá de la voluntaria estrategia de una escritura sentida y pensada para ser la condensación de muchas escrituras, ésta está en algunos nombres que he ido repitiendo. Ahora traiga aquí tres citas que evidencian una similitud conceptual y aun estilística. La primera: "La filosofía está escrita en ese grandioso libro permanentemente abierto a nuestros ojos que es el Universo y que no puede entenderse si no aprendemos los caracteres y la lengua en que está escrito. Sin conocer esa lengua matemática y esos caracteres geométricos erraremos inútilmente por un oscuro laberinto". Todo el pensamiento de **Borges** se contiene en esta afirmación: ahí está el mundo como un libro de libros, la escritura indecifrible de la naturaleza a menos que se posean unas claves, el tema del laberinto inextricable... La segunda: "Durante cuarenta años he estudiado y han sido mis años perdidos. Enseño a los demás, pero lo ignoro todo: tanto me desazona y me humilla esta situación que vivir me resulta insostenible. Vivo en el tiempo, aunque no sé qué es el tiempo; me encuentro en un punto entre dos eternidades, como dicen los sabios, si

bien es cierto que yo no sé que cosa es la eternidad". Y la tercera: "Quien me oiga asegurar que ese gato que está jugando ahí es el mismo que brincaba hace trescientos años pensará de mí lo que quiera; pero locura más extraña es pensar que fundamentalmente es otro". Es decir: el individuo es de algún modo la especie.

¿Suenan a Borges estas palabras? Pues bien: estas tres citas, tan borgianas en concepto y estilo, no proceden de la obra de Borges: la primera la he copiado libremente de **Galleo**; la segunda la traduzco, tal vez borgianamente, del comienzo del breve cuento "Historia del buen brahmán", de **Voltaire**; la tercera pertenece a **Schopenhauer**.

¿Acaso pretendo reducir a Borges a un plagiarlo? Quien plagia no hace olvidar sus fuentes. Y Borges, hijo de toda la cultura, es una cultura en sí mismo. Como el propio Borges afirma, en su ensayo sobre Kafka, "todo escritor crea a sus predecesores": quizá sin la obra de Borges esas citas carecerían de interés. Pero sirven de ejemplos para mostrar que la mayoría de las concepciones narrativas borgianas se sustentan o parten de conceptos filosóficos, como puede observarse leyendo no ya a los filósofos sino las citas y alusiones que Borges hace de ellos en sus ensayos e inquisiciones. En nada menoscaba a Borges la intuición de William Blake de que el orbe cabe en un grano de arena o que el aleph sea la primera letra de la escritura sagrada de la Káblá y signifique el lugar privilegiado desde el que todo se vislumbra. Los sentimientos y conceptos no sirven en literatura más que cuando construyen indestructibles edificios literarios. Los sentimientos, los conceptos, los temas, las palabras para contenerlos son bienes mostreros, pero si no se es capaz de forjar un mundo propio, uno no es nadie. Lo primordial en un artista es la creación de un orbe inteligente y singular; después podrá compartirse o rechazarse porque la originalidad y el plagio son fronteras y límites.

En cuanto a los recursos, señalaré uno: Siendo la mente voraz y abarcadora de cuanto más puede para trizarlo en su molino y eucacionarlo o categorizarlo en su mirada conclusiva, parece lógico que sea la enumeración caótica uno de los resortes a los que Borges recurre para aflorar muchos de sus efectos expresivos: véanse en "El Aleph" y "La Biblioteca" dos ejemplos; del primero, la larga tirada de visualizaciones anafóricas y paralelísticas con que inunda al lector ante la contemplación del lugar infinito: Carlos Argentino encadena una serie oracional encabezada por el término "Vi...". Pues bien; obsérvese: en un instante inefable igualmente, cuando Ulises baja a los infiernos (en la Rapsodia XI de "La Odisea") también su asombro ante la concitación de tanto personaje viene expreso en similares términos: "Vi ..."; lo que ha hecho Borges es concentrar las estrofas -los "párrafos"- de **Homero** en frases, proyectando a los ojos del lector un mayor alud de elementos meteorológicos, acosándolo con el vértigo de la visión de una totalidad innumerable. (Al mismo anafórico "vi" recurre cuando de nuevo observa el universo en el tigre de "La escritura del dios"). Esa acumulación caótica vuelve a repetirse en el instante en el que pretende enumerarse el contenido de la Biblioteca: "La historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles...". Y en "El zahir", y en "Funes". En fin: como el tiempo y el espacio se acumulan en un punto y un instante, así la acumulación vertiginosa de elementos se adensa en unos párrafos, confluencia que se presenta como catártica salida del laberinto indescifrable al suponer la posesión del conocimiento.

Si es cierta esa afirmación -que "todo escritor crea sus propios predecesores"-, todos los escritores son predecesores semánticos de Borges y sólo Borges es, con ayuda de ellos, nadie más que Borges. Es tan alta y tan extraordinaria su estatu-

ra y su materia que no creo que ningún autor pueda decir que Borges fue su precursor, aunque muchos habrán de confesar su magisterio.

Sin menoscabar a nadie, pongo unos breves y acaso intrascendentes ejemplos de ese magisterio sobre otro maestro, **Cortázar**. Dice Borges al describir el aleph: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es". ¿Es gratuito pensar que el recurso de presentar tres historias simultáneas, en un momento de "Rayuela" acudiendo a ubicar cada línea narrativa de una tras la siguiente es una caprichosa forma de solucionar esa limitación del lenguaje? ¿Es un espejismo relacionar la invención del glíglico cortazariano -en medio, **Huidobro**- con el idioma inventado por Borges para Tlóm? ¿Son demasiadas dioptrías las que utilizo cuando prefiero la estructura de "Rayuela" en estas líneas de "El jardín de senderos...": "No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente? ¿Es casual que "Los reyes" desarrolle el mismo tema que "La casa de Asterión"? Probablemente no son más que coincidencias, espectros demasiado inmersos ya en el inconsciente universal de la cultura. Pero ahí los dejo.

Borges ha enseñado las correspondencias metafísicas -no las sinestésicas de **Baudelaire**-, los túneles que unifican las trascendencias mentales, en la más alta categoría de lo lúdico, el gran juego. Y prueba de ello es Cortázar. Esas obras maestras que son "Todos los fuegos el fuego" y "La noche boca arriba" descienden directamente del Borges más ludópata, el que juega con los dados de **Mallarmé** lanzados al tapete del espacio o la escritura. Al fondo se ve otra cosa; pero Cortázar mira a través del mismo prisma que Borges: la transmutación de la realidad, no el "realismo mágico". En estos dos cuentos que acabo de citar, Cortázar, siendo él mismo, moja la pluma en Borges.

Alguna vez, **García Márquez** y **Vargas Llosa** acusan a Borges de estar poco concienciado (como si la auténtica conciencia no fuese la del ser humano y no la del "zoom político"), y ser poco argentino y poco latinoamericano. Afortunadamente, porque es universal. Las patrias han tenido y tal vez tengan fronteras geográficas e ideológicas. La literatura, el arte, no. De esa misma ceguera o estrabismo participó la Academia Sueca, que durante tantos años postergó a Borges, postergación mayor si se piensa que premió a superfluídos como Echeagaray y Cela.

En fin: La inteligencia siempre es admirable. Porque uno vive esperando respetar algo en este mundo de mediocridades. Por eso vuelvo a agradecer a Borges que escribiera. Eso es todo.

oniria@bivnet.com

(\*) Texto base de la conferencia pronunciada en la CAM el 4-V-99.

Antonio Gracia

# ADAGIO MEDITERRÁNEO

Antonio Porpetta  
Premio "José Hierro"  
San Sebastián de los Reyes (Madrid)

El recuerdo es una realidad interior verbalizada, es una imagen que lleva en sí toda la emoción que el sujeto ha sentido y experimentado en sus vivencias del pasado.

Poetizar es evocar, sentir de nuevo y ansiar lo perdido en su irrealidad, pues late aún en nosotros y es raíz del presente, raíz de la vida toda. Recordar es palpar con el pensamiento el fundamento de la vida.

La poesía que de este modo "celebra" el recuerdo, como memoria de vida, por encima de toda circunstancia y de toda anécdota, imbuida de la nostalgia de un tiempo y un espacio abiertos al deseo de plenitud, que busca reflejar el instante para otra realidad, de fosilizar el tiempo por medio de una tensión singular de las palabras, entendidas éstas como espacios de navegación por lo remoto, desplaza la experiencia personal de un mundo pasado, al presente.

En Adagio Mediterráneo, Antonio Porpetta (Elda, Alicante, 1936), se adentra por los ámbitos y caminos íntimos de los recuerdos, en el pasado y la nostalgia de unas vivencias que se encarnan en unos espacios precisos y con nombres propios: Argel, Bicerta, Alejandría, Jaffa, Saida, Esmirna, Metilene, Split, Mesina, Marsella y Peñíscola. Hace un largo periplo por los lugares más significativos del arco mediterráneo, para descubrir -reconocer- sus espacios anímicos ante el espejo fiel de las emociones:

"Aquí, en esta orilla, rodeado  
de los últimosoros de la tarde,  
miro mi mar, percibo  
(...)

y así, llegan a mí, con la apacible  
certeza del ayer  
del ahora, del siempre  
los fragantes rumores de los zocos  
de Argel y Bizerta  
el fulgor cenital de Alejandría,  
(...)"

(pp.15)

Desde un presente, permanente e inmutable, inamovible, proyecta retrospectivamente su mirada el poeta hacia el pasado y con el despertar de lo vivido se produce una como "segunda vivencia" de lo recordado, de las sensaciones y las cosas, cual si rememorar fuera, en cierto modo, avivar los rescollos de la inagotable hoguera del tiempo para así escanciarlo todo mejor, o si se prefiere, vivir más profundamente y con mayor intensidad el irrepitible instante, en cierto modo multiplicarlo, al revisitarlo cuantas veces se quiera con solo evocarlo.

Ello es la razón por la cual Porpetta se ha valido de la imagen del mar, que aunque se va, siempre termina por volver, para expresarnos el sentido de la temporalidad.

Todo texto que se precie debe, como el mar, fluir, y los poemas de Adagio Mediterráneo, jalonados por la continua referencia a la realidad del mar, que se repliega, se oculta y arrastra consigo la historia de los hombres, señalan también cómo ha de ser, y es, la poesía: un espacio que con su silencio

nos invita a mirar dentro:

"y si un día mi mar,  
olvidando el pudor y la prudencia,  
separara sus aguas,  
abriera sus honduras cual si abriera  
las páginas del más intenso libro  
para dar al asombro  
sus archivos profundos,  
las ofensas que el tiempo fue dejando  
(...)"

(pp.21)

El mundo marítimo -sueño y realidad- arrastra en su seno con sus recuerdos la vida y la muerte bajo el misterio del ser.

La historia, la de todos y la de cada uno, no es más que un cúmulo de desechos:

"(...)  
un derrumbe de quillas y cuadernas.  
Harapos desvaídos de grímpolas y gavias  
(...)  
esqueletos ingravidos de mártires  
(...)"

(pp.22)

Es necesario un tufo a muerte para que se abra el rescoldo de la memoria:

"Suicidarse en el mar es como desnacerse  
en el claustro materno,  
es como retornar a la tibieza  
de la verdad primera  
(...)"

(pp.35)

y con ella los recuerdos vuelvan a su albor, a brillar con luz propia:

"y ante nuestra mirada renacieron  
con su dormida pátina  
astrolabios, exvotos, capiteles  
una constelación de arboladuras,  
(...)"

(pp.21)

¿Por qué tanta obsesión por acumular recuerdo mediante el acopio de objetos simbólicos?

Lo que de verdad importa al poeta en este caso no es el hecho de la degradación, ni el cambio sino aprisionar en ellos el tesoro del tiempo. Son estos objetos los que de verdad hacen vibrar su espíritu y seducen su memoria compuesta de experiencias o sucesos mínimos que el recuerdo -gula de la estructura poética- vierte a una realidad que sórdida, degradada y fósil, ha ganado su eternidad venciendo al tiempo.

No obstante tanta desolación, un extraño y paradójico optimismo surge de estos inertes y fosilizados fondos marinos donde reinan el caos y la muerte de las amputadas formas de lo que un día encarnó el presente y ahora no es más que pasado:

"(...)  
y si después, mi mar, ya fatigado  
de su vieja opulencia,  
sellara sus vestigios, recobrara  
su sereno semblante,  
su cotidiana paz horizontal,



y ofreciera de nuevo  
sus alegres bañistas y el bullicio  
del surf y del esquí,  
la levedad del aire,  
una calma dorada de balandros,  
las gráciles muchachas en top-less..."  
(pp.23)

Es evidente que la visión de los fondos marinos no es una experiencia personal, sino que el autor echa aquí mano de los datos de la arqueología que le proporciona la cultura clásica. Porpeta ha seleccionado algunos de sus más significativos elementos y a ellos ha asociado recuerdos y experiencias de su propia vida.

Con la evocación del antiguo esplendor, la enumeración de tanta ruina se asume como parte de una experiencia estética. Las contadas referencias a la cultura helénica (nereidas, sirenas, atlantes etc.) tienen aquí una función más distanciadora y objetivadora que embellecedora de las personales obsesiones del poeta. Con esta perspectiva clásica cree apuntalar para afrontar mejor los temas eternos que la poesía plantea: soledad, amor y muerte.

El sujeto poético reiteradamente monologa sobre los mismos temas: al igual que el mar, que es el morir viviendo, vuelve una y otra vez con las mismas olas. Sin embargo y a pesar de algunos retazos de optimismo, solo la muerte corona la vida, expresando así el poeta su pesimismo sobre la posibilidad de alcanzar los sueños.

"(...)

(Quienes le conocieron, aseguran  
que murió en su ciudad,  
un hosco poblachón de tierra adentro

del que nunca salió  
y donde fue su vida un universo  
de tedios y costumbres.  
Dicen también que en las ensoñaciones  
de las últimas fiebres hablaba  
de una isla lejana, de un cálido refugio,  
de un jubiloso mar...")

(pp.71)

Sin embargo no existe en estos versos la "inquietud" propia a la desesperanza, sino la pura vivencia de un mundo de emociones, con la cadencia de un recorrido íntimo.

En su conjunto *Adagio Mediterráneo* es un libro que, aunque perfectamente articulado y simétricamente dividido en seis partes, no ha sido construido siguiendo un rígido principio de unidad. Aquí, más que un todo compacto y rectilíneo, el lector encuentra la libre e independiente belleza de los distintos y variados instantes y niveles de un decir. No es, pues, un texto monocrónico: en él formas y fórmulas diversas en su temática y composición donde domina el verso libre, con la única excepción del poema final. Abundan en él las viejas palabras, de regusto añejo y sabroso, a las que gusta de saborear, y juega con algunas alteraciones y sobre todo con la productividad de los epítetos.

En definitiva, este libro de Antonio Porpeta, autor que posee ya una asumida y consolidada cartografía literaria que hasta ahora ha cuajado en varios poemarios, libros de narrativa y ensayo, define y confirma con nitidez un mundo y un estilo propios en el que con claridad se desprende que su creación es, básicamente, una poesía de la nostalgia y la sentimentalidad.

Jaime B. Rosa

## TEATRO

## QUÉ EXTRAÑAMENTE SOLITARIA ES LA MUERTE

(Monólogo)

*Se abre el telón. Aparece en el fondo una mesita, con una foto de mujer, con un espejo y bombillas, frente a él el protagonista, vestido tan solo con unos pantalones. Suena música, de un radiocasete que tiene bajo la mesa. Cambia de música. Suena algo más alegre que lo anterior. Se levanta y da volumen al radiocasete y alejándose del espejo se atreve a bailar, sencillo, bonito, incluso divertido y ridículo a veces. Una mirada al infinito le hace pensar y vuelve a la silla. Se sienta y rompe el espejo, lo machaca, se lleva la mano a la mejilla y con un algodón se tapa una herida que le ha hecho uno de los cristales. Carcajada. La luz comienza a disminuir, él se va despojando del pantalón y lo deja encima de la silla. Camina hacia cajas quitándose los calzoncillos, quedando desnudo en la penumbra.*

Telón.

*Se verá en un televisor, los planos de "Viaje a la luna" (28-32), de F. G. Lorca.*

Telón.

Espacio vacío.

*El protagonista entra con el radiocasete, todavía sin música. Se dispone a colocarlo allí en el escenario.*

Sonríe.

"Qué extrañamente solitaria es la muerte", de Alejandro Sánchez fue representado por el propio autor y Pablo Gomis el pasado 23 de abril en la Sala Pereda del Palacio de Festivales de Cantabria, Santander, una de las participaciones de la E.S.A.D. de Murcia en el concurso nacional de Jóvenes Actores.

Se preguntarán que cuándo va a comenzar la función... ¡bueno! hoy no va a comenzar. Me apetecía terminar mi carrera contándoles todo lo que siempre me ha apetecido contar y no lo que ustedes querían escuchar. Lo siento, han elegido un mal día y todavía no saben por qué.... ¿Quién conoce la soledad? (Pausa) No estoy hablando, por supuesto, de estar sólo físicamente, sin nadie alrededor. Hablo de ese espacio de tiempo en el que cada individuo desconecta del entorno para encontrarse, para reconocerse, se encuentre donde se encuentre, esté o no rodeado de seres humanos. Precisamente hoy, es uno de esos días en los que a mí me apetecía estar solo, y he pensado ¿dónde mejor que aquí, frente a ustedes, frente a decenas de ojos que me observan, que pretenden analizarme? ¿Qué mejor ayuda que la suya para que yo, sin olvidarme de su presencia, me ocupe de mi



mismo? Ha llegado ese momento, sea por lo que sea, es el instante en el que he de disponerme a buscar, a preguntarme una y otra vez el gran tópico ¿quién soy yo?. Lo siento, lo voy a hacer públicamente, eso sí, invitado por la soledad. (Pone música).

Disculpenme, ustedes se convertirán en una especie de cuadro inanimado digno, por mi parte, de toda admiración. Quizá no esperaban esto, pero que se le va a hacer, soy un caprichoso.

Hace algún tiempo que descubro en mí, reacciones incongruentes y quiero saber por qué me ocurre esto. Supongo que no seré el único, de ser así sufriría demasiado y seguramente moriría sin conocerme del todo. También es cierto que uno a veces afirma conocerse, yo siempre he tenido mis dudas y sé que siempre mentimos y lo que es peor todavía, nos mentimos a nosotros mismos, por lo tanto, es evidente, que nos desconocemos. Digan lo que digan.

Si ahora mismo dijera que esto tiene toda la pinta de ser el juicio final, si es que eso existe, ustedes dudarían de mi afirmación, y sin embargo... Bueno, sin embargo nada.

Ustedes están ahí y no se atreven a hablar, solo escuchan, algo muy loable, pero y yo ¿qué hago aquí?.

Les entretengo, les cuento mis penas, les hago reír...? Sí, hablo, les narro algo y me pregunto: pero ¿claro!, como soy yo quien se pregunta no hace falta que nadie responda; porque esto está ocurriendo por mi culpa, aunque realmente no exista la culpa; porque ¿qué culpa tengo yo de nada?. Ustedes están ahí voluntariamente, o ¿también han sido obligados a asistir?. Yo he de decir que soy un esclavo, realmente no se quién es mi amo, posiblemente sea yo mismo. Sea quién sea, yo me encuentro ahora aquí intentando llegar a una conclusión. ¿Por qué estoy aquí y no ahí entre ustedes? ¿O mejor todavía, por qué no estoy lejos de aquí, allí donde hoy alguien me estaba esperando?. Todavía no tengo ni idea, pero supongo que llegaré a dar con la respuesta. No voy a pedir ayuda, no sufran. Yo mismo intentaré dar con las premisas acertadas. Ustedes serán espectadores de mi agonía.

Jamás declinaré la culpa, porque como ya he dicho no existe la culpa y además se trata de algo íntimo, un descubrimiento, mi propio ser. Ustedes estarán al margen de todo. Insisto, no tienen por qué sufrir.

Pero... ¡por favor señora! No bostece, se que esto le aburre, y que ya lleva algún tiempo sentada, pero usted es libre, levántese y márchese, ¡ah! ¿no puede hacerlo?. Ni siquiera puede decirme por qué no puede hacerlo ¿verdad?. Lo siento, quería imaginar que esto no fuese lo que intuía que era. Ya ven, después de un concienzudo análisis sobre la conducta humana y después de llegar a la grata conclusión de que vivía en un mundo libre gracias a la ruptura de todas las atávicas cadenas, donde lo telúrico y lo carnal había comenzado a regir un nuevo mundo, descubro que todos estos años me he estado engañando al intentar rebatir la inocente teoría del último juicio. (Pausa). ¿Me están juzgando?. Ustedes se atreven a juzgarme, ustedes que son esclavos, que han sido obligados a asistir al juicio de las seis. Pero y a mí ¿quién me ha obligado?. Yo era libre, bueno, prácticamente libre... solo era esclavo de una moral adquirida... ¿cuál era?... la de todos... pero yo ya estaba consiguiendo hacerla mía y ahora resulta que todo era mentira y que la inocente teoría resulta ser una gran verdad.

Pero no puede ser, todo esto ocurre cuando uno muere, o al menos eso es lo que dicen, por lo tanto esto no es lo que yo estoy pensando. ¿O también sufrimos este juicio en vida?

Yo, no hace mucho, escasamente unos minutos, estaba ahí (Señala a cajas) hablando con el utillero y viéndoles a u-

des cómo se sentaban y... de pronto Javi, el regidor, me ha dicho lo de siempre ¿Preparado?... Y yo como llevo haciendo algún tiempo me he colocado en el centro del escenario y Javi ha dado el aviso Arriba telón y en ese mismo momento comienza el abismo. Ustedes están ahí y yo no les veo, los oigo respirar, cuchichear, les oigo rozarse contra sus asientos y huelo un estupendo perfume francés de señora ¡ah! también un horrible desodorante masculino o unisex, el caso que huele a caballero y la mezcla de olores me provoca náuseas, pero no se preocupen, no les veo (señalando al vacío) no puedo acusarle ni a usted, ni a usted, ni siquiera a usted. Es como estar ante un profundo pozo, donde solo te apetece descubrir qué hay en el fondo, incluso te atreverías a lanzarte para descubrirlo, pero algo te retiene y te quedas ahí, como un estúpido, preguntándote que habrá en el fondo, pero jamás lo sabrás.

Javi, Javi... Javi (nadie contesta) Eduardo... Eduardo ¿qué ha pasado con el efecto del trueno?... (gritando) Eduardo... (desesperado y asustado) Eduardo (pausa) (contrariado) ¿Qué hacen ustedes ahí? (Sorprendido) ¿Qué hago yo aquí? (Con fingida seguridad) Podría marcharme en cualquier momento, pero estoy trabajando y lo estoy haciendo por y para ustedes, por lo tanto terminaré y me iré, no antes, sería muy poco profesional y por el contrario yo me considero... (pausa)

¡Javi! ¿Dónde estás? ¿Por qué no vienes aquí para decirles lo profesional que soy? Y tu Eduardo ¡por favor! Haz que estos focos parpaden y que ellos vean que esto es un trabajo y que estoy vivo y que esto no es ningún juicio (mira hacia arriba) ¡Eduardo! No hay focos (Corre hacia atrás) ¡Javi! ¿El ciclorama? (Pausa) (nervioso) ¿De qué estaba hablando?. No importa, seguramente no me estaban escuchando. Seguro que están esperando que sea yo mismo quien dé la sentencia y así les ahorro el trabajo. ¿Pero qué estoy diciendo? ¿Qué sentencia? Me están poniendo nervioso con su silencio. Hoy no debía estar aquí. Hoy no es este mi sitio.

Estoy deseando acabar, eso es todo. Marcharme a mi camerino, mirarme al espejo y sorprenderme de nuevo. Verme a mí, a esa falsa imagen. Frotarme la cara e irme corriendo a la ducha y allí sentarme en el suelo mientras el agua cae sobre mi cabeza y me hace olvidar esta gran farsa, esta gran mentira y volverme a encontrar solo, sin esta decena de ojos que me juzgan.

Más tarde volveré al hotel más cercano y me abandonaré, me dejaré llevar por mis pensamientos y ustedes no me harán sufrir, nunca más. Esta es la última mentira, estoy harto de mentir, mentirles a ustedes que merecen todos mis respetos, ustedes que me están dando de comer... bah! y yo os pago con mentiras. ¿Por qué no os levantáis y os vais? ¿Por qué no me dejáis agonizar con mi soledad? Necesito no ser juzgado. Necesito ser libre, al menos hoy necesitaba serlo y no me lo han permitido.

Estén ahí por lo que quiera que estén, sólo deseo que se vayan de aquí felices, por eso es mejor que se marchen ya, que se olviden de mí, que pidan su dinero al salir y que mañana no lean, ni por curiosidad, la página dedicada a sucesos, ¡por favor sean felices!.

Si todavía están ahí sentados y siguen juzgándose, recuerden que al salir de aquí yo me habré quedado vacío, hueco... a ustedes les quedará el recuerdo, a mí el olvido arrinconado en lo más oscuro de mi tremendo vacío. Visualmente, la nada, es decir, lo más cercano a la locura. Todo se convierte en un tumulto de sensaciones que alborotan mis entrañas. (sonríe) Y así soy feliz, muy feliz.

Como ven estoy empezando a confesar, posiblemente sea esto lo que quieran escuchar, estarán contentos, si es que todavía queda alguien ahí. No me importa, no ha llegado mi hora, aun quedan unos minutos para que baje ese telón. Ese telón, lo más parecido al adiós, lo que hace que todo esto sea un hermoso sueño, donde no existe un hasta luego. Ese telón. El que no deja que se repita el hermoso sueño.

¿Saben cual ha sido mi último sueño? (pausa) ¡Claro, cómo no!, nadie responde, simplemente esperan, deseosos de que algo ocurra aquí, en este instante... aquí no ocurrirá nada, no quiero que sufran. Os amo demasiado. Todo ocurrirá fuera de este espacio, como en las antiguas tragedias. La única diferencia es que nadie quedará aquí para contar lo que ha ocurrido allí.

En fin, les contaré mi sueño. Intentaré no aburrirles. Aparezco en el centro de un escenario vacío, igual que este. Es el final de la función y el público aplaude, yo no les oigo y me acerco a ellos. Me siento al borde del escenario y sonrío, ahora sí veo sus caras. En ese momento sus manos dejan de golpearse y sus rostros se entristecen y comienzan a desfilarse por el pasillo central del patio de butacas. Todos se dirigen hacia mí, muy serios, casi tristes. Sorteán mi presencia y forman un círculo en el centro del escenario, yo he quedado apartado, y comienzan a aplaudir. Me acerco y formo parte de ese círculo y en el centro estoy yo, tumbado en el suelo, con una hermosa sonrisa y con los Ojos abiertos mirando hacia el único cenital encendido. De pronto mis ojos me miran y... despierto (Sonríe) ¿Acaso estaba muerto? No lo sé, nunca lo sabré.

Hoy he tenido una sensación muy extraña. Al entrar al camerino, una hora antes de que ustedes aparecieran, me senté frente al espejo, observé y vi algo estúpido en mi mirada. Seguí allí, mirando esos ojos que en el sueño me habían mirado. Hoy, más que nunca, me sorprendió ver el color de mis ojos. Algo comenzó a resbalar por mi mejilla. Sí, era una lágrima. (al público) No tiene por qué cuchichear. Sí, comencé a llorar. Yo estaba allí, solo frente al espejo, lejos de donde tenía que estar. Demasiado lejos.

Ese maldito espejo reventó, no me pregunten cómo, reventó. Un cristalito se incrustó en mi mejilla y comencé a sangrar. Fue gracioso. Era como una lágrima, como las lágrimas de antes, pero roja. Ya no podía seguir frente al espejo, no tenía sentido. Por lo tanto me desnudé y me metí en la ducha. Tenía que olvidar. Tenía que presentarme ante ustedes de una manera... vamos al menos saludable. Quizá mientras me caía el agua fría por la espalda alguno de ustedes ya estuviera sentado. Mientras usted miraba el bonito teatro yo estaba allí dentro intentando olvidar, pero no podía, no podía. Lo intentaba y no podía olvidar. La mejilla ya no sangraba y ustedes seguían ahí observando el purpúreo telón. Les pido perdón, hoy no he podido olvidar a mi compañera, mi hermana, mi amiga, mi amor, no la he podido olvidar, no he podido. Mientras mis lágrimas corrían y ustedes observaban ese estúpido telón, mi mujer colgaba de unas cuerdas. A medida que el telón subía, ella profundizaba en las entrañas de la tierra y cuando comencé a hablar un puñado de tierra la hizo desaparecer. Ustedes ahí, yo aquí y ella en una cajita negra. (Se repite plano 32).

Pueden pensar que lo merecen todo, pero es mentira. Nadie merece disfrutar cuando otro está sufriendo, y hoy ustedes han estado ahí, al margen de todo... juzgando qué... mi interpretación acaso... no, hoy no he interpretado nada. Seguramente habrán estado afirmando que me falta madurez, que posiblemente algún día... jilipolces que no estoy dispuesto a escuchar.

Eso es todo. Me marchó. (Retrocede mirando al público) Sí, así, alejaos, alejaos... ¿Saben? Ya he descubierto qué he sido yo hasta hoy. He sido VUESTRO esclavo.

(Baja el telón. Se levantará de nuevo, haya o no aplausos, haya o no público, y se proyectarán unas diapositivas. Referentes a la historia del camerino. La última será en la ducha. El protagonista se ha suicidado. El actor entrará con un espejo e iluminará al público con la última proyección, luego dejará caer el espejo, él desaparecerá y sólo se verá el poema de Jens Bjorneboe).

Cuando lleguen el día y la hora  
y te pongan contra el muro para sangrar  
y los que te querían te hayan abandonado hace  
mucho,  
entonces verás qué solitaria es la muerte.  
Pues el día llegará y la hora llegará  
y la arena que estás pisando  
se volverá colorada.  
Y cuando te agarren,  
recuerda entonces lo que te dije:  
Oh, hermano, qué extrañamente  
solitaria es la muerte.

Alejandro Sánchez Sigüenza

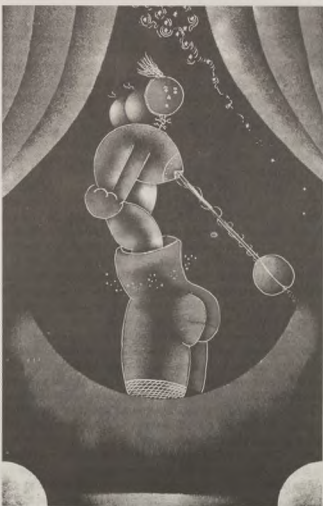


Ilustración José María Piñero

# Y, SIN EMBARGO...

Desde hace algunos años sé que mi pose inmutable es la de quien recibe a otros seres humanos, sin prisa -al menos, aparentemente-, con una indiscutible pero desasistida creencia en que puedan resultarme interesantes. Y sé que no debo buscarlos, que se cruzan conmigo o me merodean durante espacios de tiempo que procuro moderar con la dosificación precisa de mi entusiasmo. Pero, en aquella época, yo no era todavía así. Era muy joven: un impaciente, un perseguidor, cómo no, por ejemplo, de jovencitas que entonces me lo parecían menos.

Algo debí soñar cuando tomé la decisión de ocupar el tiempo de mis vacaciones, en pleno mes de octubre, solo-completamente solo, me gustaba pensar- en la casa adosada que mis padres tenían en una pequeña urbanización, en el campo. En mi defensa, debo imaginar que aquel afán de soledad, aquella sed de experimentar conmigo mismo, no eran otra cosa que una coartada; y que yo intuía alguna posibilidad de que aquella situación se rompiera con algún encuentro; que no era imposible si no me cerraba a ello, si sabía estar en mis recorridos por aquella apartada fracción del mundo. Aunque me sabía frágil, sin saber mirar a los demás; lo debía invadir mi vida, me bañaba con sus circunstancias, terminaba damnificado por sus chulerías o sus timideces. No sabía entrar en ellos, provocarlos lo que yo deseaba, saber lo que verdaderamente querían o lo que más necesitaba que me dieran.

De los días previos al suceso que me mueve a iniciar este relato, esforzándome, podría articular una pequeña enumeración de actividades, casi todas torpes formas de escapar del tedio, de la soledad que aparentemente había ido a buscar, pero con la que me llevaba peor de lo que había previsto.

Recuerdo las tardes. Los días se habían hecho peligrosamente cortos. Había una sombra que imaginaba provenir de una mano gigante, de alguna amenaza, de algo que se estaba posponiendo; quizá por la fuerza de la costumbre o por el cumplimiento de alguna eterna representación, estipulada en secretos e inconcebibles contratos. Es posible que las tardes no fueran así y todo se debiera al efecto de la extremada frondosidad de que habían dotado al jardín mis padres, o quizá esas tardes no poseyeran el tamiz que hoy les asigno, sino que, ahora, después de tantos años, no sé restablecerles la luz que tenían.

Recuerdo aquella casa y parece otra; otra que la que este verano ocupo, acompañada de mi mujer y mis hijos. Podría coincidir una detallada descripción de muebles, un inventario notarial; pero, aunque nada haya cambiado apenas de sitio (tal vez como tardío homenaje a mis padres), tengo que cerrar los ojos para ver lo que veía entonces; debo olvidar esta realidad que me envuelve y meterme allí, y volver a escuchar aquellas irrepetibles sesiones de ópera en la radio, y leer, sin dudarlos, poemas sencillos.

Todo sucedió hacia el cuarto día de mi estancia allí, al cabo de interminables horas de tiempo hondo, parsimonioso, dubitativamente espeso. Aquella tarde sonó el timbre para que todas mis estrategias quedasen aniquiladas, como toda aquella ordenación chirriante de mis ocupaciones. Abrí la puerta y fue como un viento que desmoronase mis trabajosas coartadas. Era ella, una mujer casi tan joven como yo: mi vecina.

Me invadió aquella sonrisa pícaro, aquel rostro muy tenuemente demacrado, surgido tras aquella puerta, que yo había creído incapaz de ocultar cualquier tipo de presencia. Tenía una sonrisa incierta, voluntariosa, muy bien conseguida, como si una natural predisposición le ayudase a sobrevivir frente a los desconocidos reclamos.

Se me presentó alegremente, casi jugando. Las diferentes direcciones con que renovaba su mirada eran una clara forma de pedirme que la invitara a entrar. Pronto supe que había bebido, que su mente se movía por altibajos excesivos, con cortos pellizcos a la realidad. Se asomaba a mí olvidando pronto lo que quería. No sabía proseguirse de forma continuada, sino que se retomaba dejando de sí una imagen débil tras cada pausa, volviendo a insistir en sus averiguaciones, en su dubitativa forma de constatarlas.

Por supuesto, la había dejado entrar. Hablaba rápidamente, me hacía preguntas que acompañaba con la retórica de una timidez que no acababa de tener lugar. Iba diciendo las presumibles insinuaciones, obligándome a responder con cada vez más arriagados asentimientos, jugándome su aceptación a cada frase, sin darme tiempo a pensar si valía la pena ser sincero.

A ratos, casi dejaba de escucharla. Me preguntaba cuánto tiempo tardaría en romper a llorar, en mostrarse agresiva. No la podía conducir. Me hablaba de sí misma sin necesidad de preguntarle. Se sentía sola, y no sólo porque su marido cada tarde la abandonara para irse a trabajar al casino; también porque, cuando estaba allí, con ella, despierta y en su casa, parecía molesto con su presencia, apenas la miraba, le hablaba; sólo algunos gestos, algunas caricias que parecían pretender eternizar aquel desamor tan prolijo en gestos y variantes.

Me serví una copa cuando no supe denegar la que ella me pidió. Bebiendo, pareció calmarse un poco. Estaba sentada en el sofá, un poco estirada hacia atrás. No era del todo guapa, pero en su expresión se vislumbraba una sensualidad poderosa. Callada, intentando seguir los pensamientos que la rodeaban, se escondía tras la ligera caída de una mirada que yo quería imaginar revocable.

De pronto, fui tomado por la idea de que aquella joven mujer no merecía ser infeliz; intuí lo artificioso de su desamor, empecé a resultarme cercana. Yo era un terco iluso que había estado escondido durante aquel rato. Y pronto descubrí que le había sobrevenido la vergüenza. Era natural, pensé: tantas confesiones por minuto, a un desconocido, a un vecino, a un hombre que la miraría con superioridad cuando se tropezasen. Pero no me sentía por encima de ella. Comprendía que aquellas cosas pasaban muy a menudo, como consecuencia de la manía que la gente tenía de casarse, de cohabitar y ser como todos, sin saber cómo son los demás, sin haberlos mirado más allá de sus bromas recientes.

Así que yo estaba allí, en una tarde oscura de un sábado mes de octubre, en una casa de la que temporalmente había sido expulsado el poder normalizador de mis padres. Estaba frente a una mujer que me pedía ayuda y que había aparecido de repente; una vecina que me obligaba a darme una oportunidad en el mundo finalmente irrenunciable, a sentirme espectador de males más enconados, más demostrables que los míos.

- Y, sin embargo, lo quiero.

Aquella frase, dicha así, sin tomar la precaución de eludir ni el tópico ni el ridículo, sin darme tiempo a prepararme, queriendo acabar con toda ocurrencia de más profundo o jugoso encuentro, me produjo unos celos terriblemente estúpidos. Me cuidé de no pronunciarlos, quizá porque no quería hipotecar otros instantes futuros -que necesitaba crear-, en los que sería posible una mayor benevolencia.

- Entonces... ¿no hay solución? Quizá no pueda servirme de mucho - acariciaré mis palabras, adapté bien mi mirada a mis deseos de aproximarme.



- Lo siento. Sólo necesitaba desahogarme.

Y ahora era yo el compadecible, la víctima, el impotente, el zaranado por una aparición violenta, el hombre equivocado, el que no tiene nada que ver, que sentir, que opinar, porque además no sabe nada.

Se despidió. Me quedó la honra de no haber pronunciado ni un solo consejo. Hubiera sido triste utilizarlos, prestarlos tan inútilmente. La vi un par de veces más y nunca a solas. Su marido era, efectivamente, un inequívoco ejemplar de ogro silente. Pero ella no demostraba temor, sino una sonrisa muy abierta o un abrazo que quería abarcar a su hombre sin conseguirlo. A mí, me saludaba un momento, alzando la vista para mirarme, cuando me parecía que ya definitivamente me había ignorado; cuando se ponía a mi altura y, por un momento, frotaba con sus ojos el cerco de mi presencia, para luego bajarlos o mirar a su marido, que había pronunciado un "hola" tímido, tardío, insuficiente.

Estaba ya pensando en la despedida de las tardes oscuras de aquella casa, de mi soledad mal exprimida, cuando, entre las voces de "El caballero de la rosa", de Strauss, se coló un grito, y luego otro, y más que provenían de la casa de mi vecina, de su misma voz, que no entendía apenas; pero que sonaba adecuadamente dramática. Era un posible vapor que se concentraba con algunos ruidos amortiguados, quizá golpes; y, por último, un timbre de tener llamando a tempestades urgentes.

No conocía lo suficiente la voz del marido, pero no me incomodó hasta el punto de suponer que la que estaba oyendo fuera la de algún extraño asaltante. Luego, sonó el motor del Citroën que conducía él, y, al rato, el llanto de ella, muy nítido en el jardín, como una obcecada despedida; un llanto que, escuchándolo bien, parecía expresamente humilde, muy fundado en un dolor antiguo, en un reconocimiento de infelicidad venida desde lejos, cuyo estallido tenía lugar en aquellos temblorosos momentos.

Reconozco que me conmoví. Ingenuo, se me ocurrió pensarla como a una hermana, para sentirla mejor y estar a la altura de las circunstancias. Yo no tenía una hermana y por aquel entonces me costaba imaginarme qué podía ser eso (luego, todo se sabe, se va conociendo); pero la sentía sufrir, me olvidaba de la famosa escena, de sus posteriores desaires. La miraba (realmente, no la veía aún, pero mirar también puede tomar la forma de una suposición) con un esbozo de objetividad, sopesando su posible inocencia; pero, sobre todo, le miraba el dolor, la herida en la que no importaba su largo y complicado camino hasta su procedencia.

Salí al camino y me asomé a la verja. Estaba sentada en el segundo de los tres peldaños que ascendían hasta el porche. Podía verle los largos cabellos caídos sobre sus rodillas. Al verla así, me pareció más pequeña, menos prominente en aquel escenario, alejada del primer plano en la que había estado imaginando. Tenía que acercarme, vencer aquella distancia que me enfriaba inopinadamente, darle la mano; sobre todo, darle la mano; esa era mi última idea, no una cualquiera: me parecía la fundamental y debía realizarla.

La llamé. No me salía apenas la voz de anacoreta. La puerta del jardín estaba abierta. Entré, anduve los suficientes pasos hasta tenerla allí abajo. Le dije: "¿Puedo ayudarte?", y noté inmediatamente cómo cambiaba la escena, haciéndose más vulgar. Ella me miró quizá con una mezcla de fastidio y reposo, como si mi aparición le hubiera causado a la vez un rebrote de la antipatía que sentía por mí, a causa de ella misma, y una sensación de cotidiana realidad que la distraía de aquel vértigo oscuro en el que la había sumido el animal de su marido.

- ¿Qué quieres? - me preguntó, recelosa o acogedora, no lo supe muy bien en aquel momento.

- Te of llorar...

- Llorar, ¿y qué más?

- También él que discutías.

Rompió en una risa, al principio nerviosa, para adquirir rápidamente un tono de liberación que la estaba curando. Me decepcionó, aunque ya supiera yo de la volatilidad de sus emociones y la tuviera clasificada entre aquel grupo de mujeres que obtienen su descarada infelicidad mercedamente, a favor de hombres depositarios de una pasión siempre incomprensible.

No sé por qué me empuñé aquella vez en creer que esa mujercita podía atender a razones, y reconocer y sentirse poseída por una forma horrenda de sufrimiento. Quizá ella apelaba a mi timidez, a mi prudencia, para sentirse dolida o simplemente decepcionada. Le hubiese gustado un trato más directo, más rudo, de emergencia, sin paliativos; no aquella manera de entrar con remilgos, sino el empleo de alguna palabra brutal, de algún gesto primitivo y firme. Me, con aquella postura, indudablemente había empezado a agravar mi amilanamiento. Estaba en suspenso y con muy pocas fuerzas. Pero estaba allí y era más difícil regular, abandonar aquello que ya me estaba atrapando.

- ¿Puedo ayudarte en algo?

Habían pasado segundos, o quizá minutos, o dentro de mí horas, desde que ella había dicho su última palabra. En ese tiempo, su cara había permanecido escondida entre sus piernas. Y, así, escondida, podía ser una niña, una niña en plena rabia, en pleno castigo. Esta imagen última vino a socorrerme venida desde no sé qué reservas de mi fuerza.

- Puedes invitarme a una copa - me contestó ella.

Me sonrió, pero yo no como una niña, sino como una mujer próxima de mirada febril y soñolienta, que me contemplaba desde despertares profundos. Yo mantenía aquella imagen de niña como referente, como lugar al que recurriría para descansar tras su intento de representación de una mujer de vida adulta, llena de complicaciones muy serias, que había que atender muy diligentemente.

Esta vez nos sentamos los dos en el mismo sofá. Ella llevaba un suéter que remarcaba unos voluminosos pechos que yo no podía obviar, y ya no podría encontrar pensamientos que me disuadiesen de un deseo velozmente creciente, de mi cambio de actitud, que desplazaba a un plano postergable mis germinales proyectos de comunicación espiritual. Ahora me inclinaba seguro hacia un conocimiento más simple e inmediato. Los minutos siguientes los llenamos atendiendo nuestros cuerpos, después de haberme lanzado sobre ella, obteniendo por ello la reciprocidad de su calor. Quedaron arrinconados, pues, aquellos sentimientos de hermandad, o yo me había convertido en un incestuoso consumado.

Al final, después de haber doblado -pero no roto- nuestra distancia, la que nos correspondía, me desperté a una realidad más pormenorizada, en la que se distinguían fastidiosas partículas que se agrupaban en conjuntos disipadores de mi más reciente esperanza. No sabía muy bien lo que esperaba, pero, deambulando desnudo por el salón, sintiendo la humedad de la lluvia que había empezado a repetirse allí afuera, tenía una sensación de estar dejando de encontrar que no comprendía. Ella, en cambio, parecía relajada; un poco provisionalmente, tal vez. Fumaba con parsimonia casi solemne, me miraba encerrándose en su punto de mira. Me hizo poner la radio, mover el dial hasta que sonó música que no desentonaba con aquellos momentos en los que me sentía abdicado del reinado de mi casa.

Ella, otra vez, era distinta.

Me tomó para bailar, a lo que no respondí con rechazo ostensible. No quería desbaratar aquellos sensuales movimientos con los que pretendía alegrarme, alegrarse, jugar, ser consecuente con los precedentes minutos -y quizá tuviera razón. Sin



embargo, yo había caído en otra duda que aún tenía que revelármela. Mientras tanto, mientras intentaba averiguar por qué sentía aquella inquietud, aquel oscuro sentimiento de haberme equivocado en algo, dejaba que me saliera una sonrisa que suspendía, quizá poco convincentemente; pero tratando de que ella no renunciara a su simpatía última, cuando sonó el timbre.

Sonó el timbre y no habíamos tomado ninguna precaución, las persianas no estaban bajadas.

No sé con qué destaralado aspecto abrí la puerta, quizá motivo de risa, en tiempos especialmente futuros, para aquel que apareciese delante de la lluvia, y que no era otro que el marido. Me miró un segundo, como si yo fuera la primera parte de una carambola que completaba con su mujer, detrás de mí, no sé si ya otra, nuevamente.

Me mantuve quieto, relativamente cómodo al no ser mirado; pero acatando aquel gesto duro, extrañamente convincente, con el que dirigía los rápidos pasos de ella, después de haberse vestido, esquivándonos a los dos, dirigiéndose a la casa donde ese hombre no le hablaba, ni la miraba, y se sentía molesto con su presencia.

Cerré la puerta, casi seguro de haber salido indemne de la escena. Me volví hacia dentro, sin encontrar el camino por donde tenía que ir, el lugar en el que tenía que estar. Me senté junto a la puerta, en una silla pegada a la pared, desde la que se podía observar el salón, con una perspectiva absurda. Pero estaba caviloso y apenas veía nada. Estaba consternado por la imagen del marido. Supe que hasta entonces no lo había mirado bien, o quizá era que él no se había dejado descubrir y se ocultaba dentro de gestos impropios de su verdad más íntima. El caso es que, su cara, una vez enriquecida por los ingredientes que le habían aflorado en aquellos segundos de alta tensión, me tenía perplejo. Me costaba entenderla. Sólo sabía que me sugería dolor, regreso desde abismales sucesos. Yo sé que estaba asumiendo el golpe que su mirada había recibido. De sus ojos se desprendía firmeza, voluntad de obviar los reveses, decisión de no caer en una actividad directamente motivada por los escarnios, en una respuesta recurrente hasta la saciedad, hasta el irrecogible sentido.

Ya sentía pena por él. Sabía que, aunque conseguiría irremediable de una dignidad inmaculada (estaban los gritos de hacía dos horas, pero ¿había participado él en ello?), aquel logro que yo reconocía con admiración, no podía ser productor de alegría, sino que iba dejando un lastre de cansancio, de repetida dureza. Tuve la imagen de un "siempre" que precedía el paulatino vivir de aquel hombre, que yo reconsideraba después de haberlo visto bajo anteriores noticias, demasiado prematuras; no sabía si definitivamente inciertas.

En aquellos pocos -pero no breves- segundos en que los tres interpretamos nuestros consabidos papeles, sin que fueran precisas las palabras, sentí vivir una revelación. De otra manera, volví a saber que ella sufría, pero lo olvidé pronto. Ahora me importaba el sufrimiento de él, con el que había sido tan injusto al haber participado en su agravación. En su mirada se hacía ostensible una contención que sólo podía ser resultado de su experiencia.

Lo encontré al día siguiente en el pueblo. Habíamos ido a comprar el pan movidos por invisibles hilos que procedían de manos no sé si nuestras, no sé si motivadas por una impúdica sed de conocernos. Él iba delante de mí, despacio, demasiado despacio para que yo no lo alcanzara. Nos metimos por el corto camino que unía el pueblo con nuestras casas. Respirábamos naturaleza sin damos cuenta. Yo iba pensando en que cada vez se iba haciendo más violenta aquella situación. Los dos solos, sin posibilidad de disimular, acedándonos o pareciéndonos, rehuyendo el saludo, o unos puñetazos; algo que ven-

día de él, ya que a mí sólo se me ocurría pedirle perdón y me parecía ridículo. Pero sucedió el principio de lo secretamente imaginado: se detuvo en seco, se volvió, me miró, me miró detenidamente; y dijo:

- Quisiera hablar contigo un momento- No le temblaba la voz, pero susurraba sus palabras, como si prefiriese no oír lo que estaba diciendo.

Caminamos en silencio; yo, interno en una confusa expectativa que me acercaba al obnubilamiento. Lo guíe hasta un bar que me gustaba. Ya sentados en un rincón, aparentemente a salvo de oídos indiscretos, me ofreció un cigarrillo que simulé fumar con delectación. Me enfrenté a aquella mirada que parecía no percatarse de la existencia de aquel lugar.

- María me lo ha contado todo - me dijo continuando su primer sorbo de cerveza, mientras yo me sorprendía de no haber sabido su nombre -. Fue lo que fue porque lo quise ella. Tú no sabes... Me hace sufrir mucho. Se arriente luego, pero un impulso que no gobierna le hace incapaz de detenerse cuando se siente fatalmente atraída por los hombres. Luego vuelve a mí, me lo confiesa, yo no sé qué hacer, la castigo con mi indiferencia. Eso parece que resulta un tiempo. La enfurezco y la tristecezo, pero el miedo que tiene a perderme es lo único que la contiene en las cortas temporadas de normalidad que no alcanzo a disfrutar; pero que absorbo para reponerme. Por fin, esta mañana, me ha dado su consentimiento para que acudamos a un especialista.

Con lo que había escuchado, podía dotar de un buen argumento la lástima que me había dado el día anterior, pero tenía que repasar antes el recuerdo que tenía de aquella primera visita que me hiciera María; era como si necesitase que me releyeran su hipotética declaración con el fin de intentar ser justo, asumir un convincente orden de las causas, un verosímil resultado de sus consecuencias. Sin embargo, ante la urgencia de tenerlo delante, no me pareció arriesgado apoyarle en sus razonamientos, pedirle, de pronto, casi inaudibles disculpas por no haberme negado a aquella tentación tan repentina.

Hablamos luego de otras cosas. Era mejor que fuera él quien lo hiciese Callado, parecía estar poseído por un peso terrible; miraba hacia abajo con ojos entornados, con boca entreabierta, como si me fuese a responder pero lo considerase, en última instancia, innecesario; como si mis palabras procediesen de un ser incapaz de imaginar la infelicidad que lo estaba mermando.

Como si no hubiese estado esperando, el asunto que nos había hecho concurrentes nos atenazó de nuevo. Me describió, de una forma que me exasperaba, el infierno al que estaba sometido. Después de algunas preguntas quizá equivocadas, de respuestas que parecían enmarañarse interminablemente, quizá por cansancio o por el número creciente de cervezas, le pregunté, tambaleándome por encima de mis ocurrencias:

- ¿Y por qué no te decides a mandarla a la mierda?

Me miró, con odio que no quería dirigir hacia mí, que liberaba de un escondite demasiado precario. Me gritó:

- Porque estoy atado a ella por lazos de los que nunca supe y me irá a la mierda con ella.

Parecía concluyente, avisado de mi inoperancia para comprenderlo. Recordé entonces aquellas palabras que dijera ella: "Y, sin embargo, lo quiero". Y, entonces, me sentí de más, equivocado, desorientado. Me levanté sin despedirme, queriendo estar lo menos presente en ese momento. Anduve deprisa hasta la casa; hice las maletas y elegí, para huir, el momento en que resultase más improbable verlos. Me sentí aliviado al coger velocidad, ya en la carretera.

Javier Paig

## EL JUEGO DEL IDIOMA

Sus padres siempre dijeron que había tardado mucho en aprender las primeras palabras, que, en un principio, parecía tener una enorme dificultad para hablar, que luego fue logrando la fluidez normal, pero que cada día se distanciaba más de la pronunciación habitual de todos los demás, hasta que llegó el momento en que su conversación fue ágil, vivaz, pero totalmente incomprensible, pues lo que hablaba había terminado por ser otro idioma. Fueron vanos todos los intentos por tratar de que hablara la lengua del pueblo. Y ya sosegados de las primeras amarguras, empezaron a considerarla como un ser inferior, como un inválido, incapaz de realizar trabajos normales, y a pensar en llevarlo a un país donde hablaran lo mismo que él, ya que sería el único lugar donde podría sentirse cómodo. Atravesaron mares, recorrieron continentes, creyeron alguna vez hallar parecidos entre esa rara lengua que él habla y la que escuchaban en alguno de esos países visitados, pero muy pron-

to descubrían el error, constataban que la distancia, la imposibilidad de comunicación, persistía. Sólo muchos años más tarde aceptaron su suerte. Dejaron de recorrer mundo y volvieron a su pueblo a seguir viviendo como antes. El, ya viejo y cansado de soledad, decidió hacer un esfuerzo superior a todos los anteriores en su vida, para tratar de lograr entenderse con los demás. Luchó denodadamente con su lengua, reacia a pronunciar como la gente de su pueblo, batalló con su inteligencia acostumbrada a pensar diferente a quienes le rodeaban. Fue entonces cuando todos convinieron en que si bien no había conseguido hablar como ellos, en cambio había afinado su oído y podía entenderlos. Todos fueron comprobando cómo languidecía su semblante, cómo se debilitaba su organismo. Casi agonizante alcanzó a decir, los entiendo, es horroroso; y quedó inmóvil mirando con ilusión un punto distante.

Carlos Meneses

## LAS CHARCAS

El capataz de la finca Las Charcas desciende con parsimonia una de las sendas que comunica al cerro con El Rincón. Oriol se divisa apretado en la ladera de la sierra; en una de las muelas se recorta inquietante la silueta del castillo en ruinas. En la llanada de la huerta zigzaguea el río entre cañales verdes. La fertilidad del valle, su riqueza cromática, contrasta con la aridez del cabezo, en cuya falda rocosa, descarnada, se cobija El Rincón, la minúscula partida rural en la que viven los asalariados de la finca.

El capataz desearía pasar la tarde de domingo en casa, con la compañía de su mujer y sus tres hijos, gozando de la rutina festiva en su privilegiada vivienda, una verdadera atalaya en la cima del cerro. Pero se siente incapaz de discutir un mandato del intendente de la finca. Lo que en realidad le desagrada es pasar la tarde en su compañía. Comprende el capataz que en la cita no hay una premisa de trabajo, se trata más bien de inspeccionar la labor que realizaron los obreros para preparar el cercado de Laguna Grande, la más peligrosa de las nuevas charcas que inspiraron el nombre de la finca.

Inmediatamente después de ser rescatado el cadáver del hijo de uno de los peones - fue engullido por la laguna cuando jugaba en sus inmediaciones - el intendente decidió acabar con las desgracias cercando el extenso perímetro de la mayor de las charcas pantanosas. La semana anterior los obreros rastrollaron y allanaron el terreno de los márgenes y situaron los postes tensores para la red de alambre que en unos días aislará una zona que los asalariados tienen por sagrada y a la vez maldita.

Piensa el capataz que para un paseo de inspección el intendente no necesita compañía. Pero éste es un hombre que no admite objeciones. Rápidamente deduce que al requerir su presencia, el intendente no pretende más que recordarle su superioridad obligándole a acatar una orden inútil.

Cuando llega hasta la puerta del bar - el lugar de la cita - el intendente lo recibe con cara de pocos amigos y con su habitual impaciencia, lo empuja hacia el todo terreno. El capataz obedece de mala gana después de desearle cortesmente una

buena tarde que aquél corresponde con un ligero movimiento de cabeza.

Los primeros mojones de la finca se encuentran a unos diez kilómetros de El Rincón, distancia que al capataz siempre la ha resultado insalvable cuando la recorre en el moderno todo terreno junto al intendente. Siempre improvisa temas de conversación y cuando se cansa de la indiferencia de su superior, se ensimisma en el paisaje, aburrido por demasiado visto y con escasos puntos de interés hasta llegar a los Saladares, donde se encuentran las charcas, una pequeña muestra de la enorme extensión de la finca. Sus límites abarcan todo el sur de la comarca, llegando hasta el litoral.

Finalmente gracias a la insistencia del capataz - que pocas veces se resigna al silencio- acaban hablando del tiempo, del estado de la tierra o del tráfico.

El intendente tiene cuarenta años. No es un señorito. En su juventud trabajó en la finca hasta que se ganó la admiración de los marqueses. En tal situación cualquier otro joven se habría sentido afortunado, pero él en cambio no se sentía feliz con sus ascensos y ambicionaba siempre más. Cuenta sin embargo que era campechano, pero al parecer una oscura desgracia que le sucedió quince años atrás, durante la terrible riada, agrió su carácter, y desde entonces se volvió un hombre insensible. Su enigmático pasado es motivo de especulación en todo Rincón, incluso en la capital. Lo cierto es que la gran riada, durante la cual tuvo un comportamiento heroico, le sirvió para ganarse la confianza de los marqueses, quienes al marcharse le dejaron la custodia de la finca. Aunque los verdaderos propietarios visitan Las Charcas al menos una vez al año, ninguno de sus obreros los tiene en el pensamiento, lo cual refuerza el poder del intendente.

El vehículo se detiene junto a las puertas de entrada a los huertos. El capataz se apea para abrirlas y en ese momento siente lo mucho que odia a su superior. Mira a hurtadillas y lo ve junto al volante, con la mirada perdida y un gesto de majestuosidad estática, como si se encontrara sentado en un trono. No

comprende el capataz cómo ese hombre puede llegar a sentir tanto desprecio hacia sus subordinados. Nunca los llama por sus nombres o apellidos, ni siquiera a él mismo; siempre a través de señas o interjecciones imperativas. Aunque también es cierto -corrige- que nunca maltrató o humilló, nunca se le oyó gritar a un obrero. Altanero y arrogante, sí, pero guarda las maneras con sus subordinados. El capataz sabe que ese extraño personaje ejerce en él una indescribible fascinación que actúa en lo más recóndito de su ser, allí donde todas las pasiones, miedos y ansiedades pugnan por manifestarse. Le atrae su mirada, de la que no sabe ocultarse, su forma de caminar, su manera de reflexionar. El capataz es cobarde y se refugia en la sombra protectora del intendente.

Al llegar al terreno pantanoso, donde se reparten desperdigadas las nueve charcas, el capataz siente el familiar olor acre del agua fermentada y el húmedo aroma de la acelga de saladar, y de repente se siente excitado, como si hubiera bebido unas cervezas. El intendente detiene el todo terreno muy cerca de la terrible laguna, voraz hasta la saciedad. Ha tragado -lo saben los dos hombres- niños, animales e incluso el mercedes de unos familiares de los marqueses. Todo lo que se pone a su alcance lo devora la ciénaga.

El intendente se apea de un salto, como si llevara prisa, y el capataz le sigue con su habitual parsimonia al tiempo que interiormente se burla de la inquietud de su acompañante.

Como violentos rugidos que el viento idea en aquella extensión llegan amalgamados los rumores del valle: bocinas, chillidos, el repique de campanas desde las torres de Oriol el ladrido de los perros de unos caserones cercanos, el rasguño fugaz de los motores, el gorjeo de las aves y el zumbido del viento en la vegetación. A lo lejos las demás charcas espejean. La tierra está caliente y la hierba seca. Los olores ásperos.

El intendente se acerca a la orilla y mira con tristeza el agua estancada de un repugnante color verde oscuro, casi

marrón. Evita una zanja de alismas descompuestas, tallos muertos, osamentas de cañizos y tobas. Hojas podridas, ramajes e insectos flotan en la superficie de la laguna, cuya densa quietud es fragmentada en multitud de ondas cuando burbujea algún pez o salta una rana. A continuación, arranca con un gesto mecánico unos ranúnculos de la orilla y los arroja al agua. Después inicia el recorrido de inspección. Compara el nivel de fijación de las estacas, mide las distancias, mientras el capataz sigue con la mirada sus movimientos y recuerda el momento en que fue recuperado el cadáver del hijo de Adrián por los expertos del Servicio de Salvamento de la Diputación. Observa al intendente enjuato como uno de esos abundantes carrizos que rodean la laguna. El odio prende repentino, como una combustión espontánea, en el carácter del capataz. Observa que el intendente vuelve a acercarse a la orilla y se sitúa de espaldas a él. Impulsado por toda la valentía de la que siempre ha carecido se acerca con prudencia y le da un fuerte empujón. El intendente cae rebotado al agua, pero logra asirse a una malva. Su atacante no le da una oportunidad. Le pisotea las manos hasta que aquél suelta la planta; entonces le propina un puntapié en la mejilla que lo lanza sin remisión a las fauces fangosas de la charca.

El intendente pide socorro, le suplica, le llama por su nombre, esta vez sí. No es un buen nadador y da torpes brazadas que le alejan más todavía de la orilla. El capataz se regodea al ver al intendente indefenso, precisando ayuda; y sonríe. Sabe que no va a poder maniobrar en el agua fangosa. Y así sucede. La lama va tragándolo poco a poco y el intendente contribuye con su torpeza a la degución.

El capataz sigue allí impertérrito con los brazos cruzados. Observa cómo el cuerpo de su víctima se hunde sin remedio. Entonces las súplicas se trocan insultos y el capataz decide echar a andar en dirección al vehículo.

Antes de alejarse echa una última mirada y ve cómo la cabeza del intendente desaparece en el agua enfangada.

*José Luis Zerón Huguet*



*Ilustración José María Piñeiro*



## CRÓNICA DEL AÑO ALEIXANDRE

*A Jenny, por lo que no pudo ser*

El pasado año, concretamente el 26 de abril, se cumplía el Centenario del Nacimiento de Vicente Aleixandre, Premio Nobel de Literatura en 1977. Con este motivo, se han llevado a cabo diversas iniciativas editoriales, principalmente en Málaga y Madrid, ciudades estrechamente vinculadas al poeta (su "Ciudad del Paraíso" y su casa de Velintonia, 3 frente a la sierra del Guadarrama).

Desgraciadamente, el año pasado fue el del Centenario de García Lorca, dejando fuera a otros poetas como Juan José Domenchina, Dámaso Alonso, Concha Méndez, Rosa Chacel y al propio Aleixandre. Todavía no se han publicado sus auténticas obras completas y la reedición de 1977-78 en Aguilar es inencontrable.

Mi propósito es mostrar el interés suscitado en algunos estudiosos por la figura de Aleixandre. Para ello pasaré a referenciar las aportaciones más valiosas de las que tengo noticia (aparte suplementos de prensa), tanto en ediciones como estudios y monográficos de revistas.

### EDICIONES

**Sombra del paraíso.** Edición facsímil. Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1998 (Col. Facsímil, 2). 209 pp. Edición exacta (incluida, en un suelto, la fe de erratas), sin prólogo ni estudio introductorio.

**Epistolario de Vicente Aleixandre a Juan Guerrero Ruíz y Jorge Guillén.** Preliminar de Gabriele Morelli. Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía Universidad de Alcalá, 1998 (Biblioteca del 27, Col. Presagios, I). 101 pp.

Gabriele Morelli, fiel devoto del poeta y del hombre Aleixandre, nos ofrece un rico epistolario, depositado en el fondo de la "Sala Zenobia- Juan Ramón Jiménez" de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

El epistolario se compone de 41 cartas y varias tarjetas enviadas a Juan Guerrero Ruíz y 12 cartas dirigidas a Jorge Guillén.

En primer lugar sorprende la relación insospechada de Aleixandre con Guerrero, amistad que arranca desde el año 1926 hasta casi la muerte de Guerrero, hacia mediados de los años 50. La colaboración por parte de Aleixandre en el Boletín de La Verdad y en la revista Verso y Prosa propicia una correspondencia fluida y amistosa, más suelta y cordial que la mantenida con Guillén. Aleixandre muestra una curiosidad intelectual por artistas murcianos como, por ejemplo, Ramón Gaya.

La última carta dirigida a Guerrero Ruíz es la fechada el 3 de marzo de 1954 (p. 78), y en ella le pide que facilite a Elvira, la hermana de Miguel Hernández, una casa. Sobresale el hondo sentido ético de la misma, imagen de la humanidad de Vicente Aleixandre.

Jorge Guillén residía por aquel entonces en Murcia, ya que ejercía como profesor en su universidad. Además, era codirector de Verso y Prosa.

Morelli justifica la publicación conjunta de este epistolario dirigido a Guerrero y a Guillén por beber ambos del mismo ambiente cultural murciano (1928 comienzos de 1934). Con el epistolario, podemos conocer mucho mejor a Aleixandre, sin necesidad de unas imposibles memorias. En palabras de Morelli, el interés es "la formulación (...) de una autopoética personal" (p. 15).

**Vicente Aleixandre. Litoral en el Centenario de su Nacimiento (1898-1998). Ámbito (1928), edición facsímil.** Patrocinado por el Ayuntamiento de Málaga, 1998. 250 pp.

La trayectoria del Ayuntamiento de Málaga como impulsor de iniciativas editoriales resulta digna de encomio y agradecimiento. Algunos de los ejemplos que pueden citarse son la edición facsímil de la legendaria LITORAL en 1990 o la Correspondencia entre Jorge Guillén y José María de Cossío (con una interesante alusión a Miguel Hernández) en una tirada limitada de 500 ejemplares en 1993.

En el presente número extraordinario de LITORAL, aparte de la edición facsímil del primer libro, Ámbito (1928), se incluyen textos de Bergamín, Guillén, Cernuda, Manuel Ángeles Ortiz y José Luis Cano (recientemente fallecido y sin el homenaje merecido). Luego, los poemas y prosas de Aleixandre publicados en la primera etapa de la revista (1927- 28) y en la cuarta (1968- 81), aparte de cartas, una breve antología poética y estudios de Antonio Garrido (revisa Sombra del paraíso, libro malagueño), José Olivio Jiménez (Ámbito y Pasión de la tierra) y Gabriele Morelli (el surrealismo). Concluye este número con un homenaje de poetas y escritores malagueños.

**Mundo a solas.** Ilustraciones de Luis Gordillo. Edición de Alejandro Duque Amusco. Madrid: Imprenta Artesanal del Ayuntamiento de Madrid, 1998. 95 pp. + Destino del Hombre, de Alejandro Duque Amusco. Presentación por José María Álvarez del Manzano. Introducción por Juan Antonio Gómez-Angulo. 116pp.

La preciosa edición va acompañada del libro Destino del hombre, título primigenio de Mundo a solas. Duque Amusco revisa la vida de Aleixandre (pp. 17- 62), la edición de Mundo a solas y su gestación, así como diversas interpretaciones al poemario (pp. 63- 102) y comenta un poema, "El mar negro" (pp. 103- S). Incorpora tres apéndices que enriquecen este primeroso homenaje impreso del Ayuntamiento de Madrid: "Ediciones y estados que ha conocido Mundo a solas" (p. 111), "Poemas de Mundo a solas adelantados en revistas" (p. 113) y "Bibliografía sobre Mundo a solas" (pp. 115- 6).

**Prosa. Los Encuentros. Evocaciones y pareceres. Otros apuntes para una poética.** Edición de Alejandro Duque Amusco. Madrid, Espasa- Calpe, 1998 (Col. Austral, 450). 417 pp.

Los Encuentros y Nuevos encuentros se publican refundidos en uno por primera vez. También es una primicia la edición de Evocaciones y pareceres fuera de las Obras Completas y las anotaciones estéticas, con nuevos textos en todos los casos.

Gracias a estas prosas podemos penetrar en la figura poliédrica y coherente de Aleixandre, a falta de una autobiografía o memorias (en realidad, su epistolario es una suerte de autobiografía generosamente dispersa). No existe un núcleo único de





sentido, vemos vivencias infantiles, homenajes y recuerdos de amigos con motivo de su fallecimiento, etc.

En **Apuntes de poética** vemos que Alexandre va cambiando su concepción de la poesía, desde el panteísta de los primeros años 30, pasando por la comunicativa de los 50 o la del conocimiento de los 70.

El Centro Andaluz de la Letra, dirigido por el poeta Pablo García Baena, ha publicado una *antología poética* a cargo de la conocida poeta malagueña María Victoria Atencia, que no me ha sido posible consultar.

## REVISTAS

**CALAS**, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, nº 3 (junio, 1998).

Número que aporta tres trabajos sobre Alexandre. En el primero de ellos, Francisco Fortuny ("Actualidad de V.A.", pp. 80-6), nos ofrece sus impresiones de lector, con un lenguaje suelto, claro y desenfadado.

Le sigue F.J. Díez de Revenga con "Los Nuevos Diálogos del conocimiento de V.A." (pp. 89-96). Informa de la existencia de once desconocidos "diálogos" a añadir a los catorce primigenios. Díez de Revenga se cuestiona cómo sería la versión definitiva de **Diálogos del conocimiento**.

Y como no hay dos sin tres, Manuel Salinas contribuye con el, a mi ver, más provechoso trabajo de la revista: "V.A.: Ensayo Bibliográfico" (pp. I-XVI), anticipo de un proyecto más ambicioso de más de 500 títulos o entradas bibliográficas.

**MONTEAGUDO**, 3ª época, nº 3. "Epistolarios y Literatura del siglo XX". Universidad de Murcia.

Morelli, activo estudioso de Alexandre, analiza en su trabajo "Historia y exégesis de una antología poética a través del epistolario inédito Alexandre-Macri" (pp. 73-84), el origen y circunstancias de dos antologías publicadas en Italia: **Poesía Spagnola del Novecento** (1952) y **Poesie** (1961). Las cartas, fechadas entre el periodo comprendido entre 1951 y 1976, evidencian la talla humana del poeta y su opinión sobre Pablo Neruda y su influencia en los poetas españoles "suprarrealistas" de preguerra, influencia negada por Alexandre.

**BOLETÍN DE LA FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA**, 23 (octubre, 1998). "Homenaje a Vicente Alexandre".

Aparte del poema inédito enviado a José Luis Cano en carta del 12-VIII-1954 y de una carta, también inédita, de Cano a Alexandre escrita durante la Guerra Civil (1938), Leopoldo de Luis con su "V.A.: Algunas contradicciones, algunos recuerdos" (pp. 19-26), desvela algunas consideraciones generales y personales sobre el laicismo de Alexandre, la contradicción del poeta rebelde y el burgués de la que, según Leopoldo de Luis, emana su poesía, también su opinión sobre la publicación de cartas inéditas, la pretendida amistad de Alexandre con Neruda, la influencia de poetas franceses (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, etc.) en **Pasión de la tierra**.

Otro incondicional de Alexandre, Gabriele Morelli, en "V.A., prosista" (pp. 27-45), repasa la obra prosística alexandrina, tanto **Los encuentros** como su epistolario publicado.

F.J. Díez de Revenga se arriesga a proponer una cuarta interpretación de **Sombra del paraíso** en su trabajo "V.A. en su paraíso: Hablo de mí, pero hablo del mundo..." (pp. 47-66).

Las interpretaciones conocidas son someramente dibujadas: José Luis Cano, Carlos Boisoño y Leopoldo de Luis. La cuarta, del propio Díez de Revenga, intenta conciliar las ya conocidas.

Alejandro Duque Amusco bucea en los veneros alexandrinos: "Revisión de las fuentes literarias de **Pasión de la**

**tierra** de V.A." (pp. 67-80), pero entendiéndolas como modelos o estímulos.

La parte más interesante del estudio de Duque Amusco es la revalorización que hace de la obra de un poeta desconocido, José María Hinojosa, del que hace poco tiempo se han publicado tanto su **Epistolario** (1997) como su **Obra Completa** (1998) pero, me temo, sin la justa difusión por tratarse a editora una fundación privada sevillana. En concreto, Duque dedica varias páginas (pp. 78-80) a estudiar las concomitancias entre Hinojosa y Alexandre.

Duque Amusco se sirve de una entrevista efectuada a Alexandre en 1974 y de una carta dirigida a Guerrero Ruiz, rescatada por Morelli. En estos documentos se constata la "influencia formativa" de Rimbaud y Lautréamont, por ejemplo, en Alexandre, el cual tenía un gran conocimiento del mundo cultural francés, aunque Duque Amusco quiere dejar claro que "No hubo en este sentido [sucursalismo estético] ninguna vinculación con el movimiento surrealista de París" (p. 73).

Duque defiende la tesis de la génesis prolongada en el tiempo de **Pasión de la tierra**, periodo que abarcaría toda la etapa irracionalista

**LA ESTAFETA LITERARIA**, Madrid, VIIª época, nº 5-6 (1998), 70 pp. Manuel Ríos Ruiz (Director).

En el último número de la veterana revista, remozada en su diseño y en su contenido, podemos leer un artículo sobre Vicente Alexandre de Amancio Sabugo Abril, "Nueva lectura de V.A." (pp. 18-22). En dicho trabajo Sabugo pasa revista a los "leit-motiv" más destacados en Alexandre: "El mar, pasión de la tierra", "La poesía como metafísica o el conocimiento sensible" y "El amor, encuentro y destrucción". El tono es personal, algo alejado de los sesudos estudios a que nos hemos acostumbrado pero, en definitiva, una lectura valiosa.

**BARCAROLA**, desde Albacete nº 56-57, diciembre de 1998) dedica tres artículos a los centenarios de Dámaso Alonso, Rosa Chacel y el de Alexandre. Agustín Muñoz-Alonso López (pp. 324-2) se encarga de plasmar sus impresiones de lector, sin mayores consecuencias.

**CALAS**, nº 4 (diciembre, 1998)

Sólo encontramos un artículo sobre Vicente Alexandre, el de Manuel Mantero: "Los nuevos poetas de fin de siglo y V.A. (1998: a propósito de dos centenarios)" (pp. 171-5).

En este artículo, Mantero se encarga de revisar las afinidades y relaciones entre Alexandre y los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez. En todas ellas se advierte la favorable opinión de Alexandre.

## LIBROS

**Vicente Alexandre. Una aventura hacia el conocimiento**, de José Olivio Jiménez. Sevilla, Renacimiento, 1998 (Col. Los Cuatro Vientos, 20). 135 pp.

No podido acceder a este estudio. El autor anuncia en un artículo publicado en el monográfico de **LITORAL** dedicado a Alexandre, anteriormente citado (p. 204, nota 1), la inminente publicación del trabajo.

En resumen, un Centenario en el que se echa en falta la publicación de las obras verdaderamente completas de Vicente Alexandre o, al menos, una reedición de las hoy inaccesibles de Aguilar y un examen global de la recepción de la producción alexandrina.

Aitor L. Larrabide

## REPASO DE UN TIEMPO INÚTIL

J. M. Muñoz Quirós

Edit. El Sornabique.  
Béjar 1998.

Se define como un adentramiento sobrio y sacro en la creación misteriosa de la poesía de Hilario Tundidor porque: "...Es un poeta: es decir, un hombre preocupado por la materia poética, preocupado por la razón última de las cosas, por la reordenación de la vida que le ha sido dada para reinterpretarla desde una visión independiente, única, como ser fundacional de la existencia". Para Quirós, la poesía de Tundidor surge de la palabra, como proceso vivificador de semiotización por el que el universo para el hombre acontece como en la aserción de Brodsky: "...un acto más imaginativo y más generoso que el de descubrir o explotar algo que ya estaba creado."

Así, la palabra es trascendencia, multivocidad significativa, su esencialidades la de la semiotización del universo, la no submisión al horror vacui, la de perdurar en la catáresis: "... cuando el poeta dice "la voz" está diciendo el poema, porque toda su voz es posible divisarla en el horizonte ilimitable de un poema, encerrado en la textura de una construcción sistemática del verso en su interioridad, en su valor más sorprendente y más auténtico. "Repaso de un tiempo inútil contiene doce poemas de Hilario Tundidor, significándose la constanciación de la poesía como verbalización genesiaca de lo real continuo y del lenguaje segundo, que nombra Barthes, la crítica. La crítica de Quirós no es científica, sino un intento de horadar en la humanidad abigarrada de la creación: "...Y avanzamos/en paz, con miedo, con un helado miedo sobre/la grave penitencia de la vida".

Manuel García Pérez



dónde la melancólica pereza / de los labios y hasta cuándo / el dulzor de la nieve en las mejillas..." Sin embargo, el poeta no es nunca un escéptico y escribir para Blanco quiere ser un regreso eugenético al silencio, a hallar en la desolación la sacra clarividencia del mundo: "Porque también existe una razón precisa para el sonámbulo que recorre los bordes de un precipicio. Bastión debe ser la potestad de elegir el infierno. Aquí comienza. silencio. aquí no acaba."

Manuel García Pérez

## LA MÚSICA DEL DOLOR

Antonio González-Guerrero

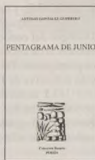
Pentagrama de junio. Prólogo de José M<sup>o</sup> Balcells.  
Colección Batarro de poesía, Almería, 1999; 74 págs.

Creo que un poeta muestra su dominio del lenguaje y de las técnicas poéticas cuando es capaz de cambiar de registro de un libro a otro sin que su poesía se resienta por ello, si bien no son pocos los casos de ilustres vates que han considerado toda su obra como un mismo libro, alegando que en las sucesivas entregas de ese autor, éste no hace otra cosa que reescribir el mismo libro. Este último tipo concibe su obra como una totalidad, globalmente, como un proceso gradual en función del que llegará con la última entrega. Personalmente, no desdeno ni a una ni a otra concepción de la escritura poética.

El caso de Antonio González-Guerrero (Corullón, León, 1954) es, sin duda, de los primeros, pues del registro empleado en su libro último, que apareció bajo el título de *El país de la nieve* (1997), y que fuera premio Ciudad de Toledo, 1996; a éste que ahora nos ocupa, se aprecia sin duda una notabilísima diferencia, tanta como la que va de una poesía épica, que se recrea en los mitos antiguos, a una poesía existencial, de hondo latido humano. Autor de más de una decena de títulos, entre los que sobresalen: *Amalur* (1984), *Poemas del corazón ausente* (1991), *Bajo la agría luz de los cerezos* (1994) o *Tomar nuevamente la palabra* (1997), en quien tiene su más cercano precedente este *Pentagrama de junio*, objeto de nuestro comentario.

El profesor de la Universidad de León José M<sup>o</sup> Balcells, que pone prólogo al libro, utiliza el concepto de la *ternura transgresora* para referirse a lo que, en su opinión, constituye una de las claves esenciales de este libro, y lo hace en estos términos: "Rebasadas las fronteras de los modos de vida más convencionales, los auténticos protagonistas de este libro de González-Guerrero apuran las copas de los límites morales burgueses, en una radicalidad extrema que, con todo, no se aleja de Dios, de quien se siente muy cerca el yo poético, cuya entrega es siempre total, sea al ser humano, sea al Ser Supremo" (pág. 9).

Desde ese "Preludio" inicial a don Antonio González de Lama, inspirador del proyecto de "Espadaña", la revista poética de posguerra que tanta significación habría de tener en nuestras letras, a los poemas que componen la primera parte del poemario: "Derivación a la melancolía", ocho en total, el poeta va desgranando sus afectos entre las personas amadas, ya sea la mujer, como en el impresionante poema "Yolanda" (pág. 21), ya sea a los amigos (véase el poema "Amici humani generis", págs. 26-29), entre los que derrocha generosidad, entrega y ternura no



## ARCHIVO DE IMÁGENES - IMÁGENES DE ARCHIVO

Ezequías Blanco

Edit. Devenir. Madrid. 1998

Obra miscelánea, desde una perspectiva formal, que es transgresora de ese dualismo platónico de quimeras y realidad. Para Ezequías Blanco la vida es proteica, en ella subyace el tono elegíaco de la pérdida y el escapismo así como la falacia que por la ironía, se manifiesta a los sentidos: "Y luego todos a la vez arrepenidos potencian la salida del sol que a veces tiene cara de prudencia y otras de insulto descarnado obsceno según aquellas extrañas primarias coincidencias y sus volúmenes y sus alturas".

Si la vida es proteica, la formalización de su poesía lo es ab origine, desde la prosa poética, aunque difiera, personalmente, de nomenclaturas, hasta versos llanos, sobrios y que se adentran en la vida como inexorable condena, la realidad se nos toma como desmedida voluntad de huida y de trágico reconocimiento de que estamos vivos, pese a todo: "Como si hubiera muerto alguna estrella / con retazos de lienzo / tapa sus muebles la naturaleza... Que nuestra joven carne nos sugiera / hasta



siempre correspondidas en la medida de su donación altruista. De ellos dice: "Mis amigos / juegan haciendo trampa y pierden siempre" (pág. 29).

Un tono coloquial, cierta ironía, la tendencia a la discursividad o al prosaísmo, la narratividad y las anécdotas de la vida cotidiana que en algunos de estos textos se refieren apuntan, quizás, posibles coincidencias con la llamada poesía de la experiencia; pero en los textos de González-Guerrero encontramos una urgente necesidad de profundizar en los rincones más oscuros del alma humana, una mirada indulgente y misericordiosa que permita al hombre acogerse siempre a una última oportunidad de redención en su bajada a los infiernos: aquí, especialmente, la homosexualidad, el sida o el mundo de la droga, a su concepción más concreta; si bien es el desamor la motivación última de tanto dolor como el que mana por la herida abierta que es este libro.

El poeta leonés ha sabido tratar con rigor y buen tino unos temas ya de por sí difíciles y ha salido airado de su empeño, que es también un serio reto para la poesía de nuestros días. La droga es la protagonista de la segunda parte del libro "Lucifer tiene nombre de caballo", donde hay una acusación concreta contra la insolidaridad y la hipocresía social como generadoras de gran parte del dolor que ensombrece a tantos seres humanos privados de oportunidades y abocados a una única salida en la que hacer ilusoriamente soportable la vida.

El carácter discursivo de este libro, presente en muchos de los textos que lo integran, ya sea como transmisores de historias desgarradoras o en las cartas que el autor dirige, en su nombre o en el de otros, a distintas personas está presente también en la tercera parte del libro, en el extenso poema que, a manera de carta, nos habla de "un antiguo y ambicioso proyecto" compartido por el poeta con su amigo enfermo de muerte. Nos acercamos así a una poesía dramática, trágica y desoladora, marcada por la muerte y la autodestrucción de unos seres humanos extraviados, desorientados y abandonados a su suerte que apenas encuentran una mano que consuele su agonía.

Mucho hay también en este libro de catarsis personal, de confesión premeditada, de desmascaramiento e íntima desnudez que se expresan con un tono confidencial y valiente a la par, siempre sangrante y dolorido, pero sin resentimiento, tal se muestra en la cuarta parte: "Del tiempo por la entraña", en uno de cuyos textos afirma el poeta: "Mas vayamos de veras al poema / glosando la verdad, si es que se puede: / no hay poesía allí donde no late / un corazón honrado abiertamente" (págs. 63-64).

El poema "Última carta a Mara" comprende la quinta parte de esta obra de hondo latido existencial y contemporáneo: "Lugar de despedida", donde el poeta vuelve a utilizar la epístola poética para servir de transmisor de la última voluntad de Roberto Espí Chillarón, verdadero protagonista de este libro, quien se dirige a su hija Mara, ausente en la distancia y los afectos durante muchos años y parece que finalmente recuperada por él en los últimos días de su vida, cuando ya el sida había minado definitivamente su salud herida de muerte.

El tono brutalmente sincero y desgarrador de estos versos, de hondo calado emotivo, sitúa muchas veces al lector contra sí mismo y en cierta medida le hace sentirse partícipe, responsable pasivo si se quiere, de las historias que aquí se dan cita; pues ésta y no otra es la sociedad que forjamos, en la que vivimos y que nos ha tocado en suerte; aunque a veces nos neguemos a reconocerlo.

Antonio González-Guerrero ha escrito, sin duda, un libro profundo y personal, desgarrado y desgarrador, sincero y

de denuncia incómoda de unas vidas abocadas a la autodestrucción por una sociedad hipócrita e insolidaria. Y lo ha hecho con rigor y valentía. Un testimonio de autenticidad y actualidad sangrante, donde la poesía se convierte en fiel reflejo del desamor y el desamparo que afligen a tantos seres humanos.

José Antonio Sáez

## JUAN RAMÓN DE VIVA VOZ Volumen I (1913-1931)

Juan Guerrero Ruíz

Prólogo y notas de Manuel RUÍZ-FUNES FERNÁNDEZ.

Pre-textos. Museo Ramón Gaya.

Valencia, 1998, 430 págs. (4950 pts.)

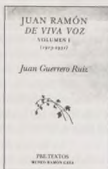
Es inevitable, antes de juzgar este libro en sí mismo, efectuar algunas comparaciones con la edición de igual título que llevó a cabo mi admirado y querido Ricardo Gullón, en "Ínsula", en 1961 y en un solo volumen.

Esta nueva edición, de la que se nos anuncia un inminente 2º tomo, es superior en todos los sentidos a la antigua. Empezaremos por el contenido que, como ya se justifica en el "Prólogo", supone el texto completo, sin manipulación de censura, lo cual es muy de agradecer.

Seguiremos por la estructura, con las siguientes variantes: 1º.- En la nueva edición se ha suprimido el retrato lírico que hiciera J.R. sobre J. Guerrero Ruíz. No se aducen razones, aunque tampoco creo que fuera preceptiva esta inclusión; 2º.- Al "índice onomástico" de la antigua, se añade en esta edición un "índice de periódicos y revistas", que resulta adecuado; 3º.- La supresión de esas glosas tan aleatorias de la edición vieja se ve compensada aquí con unas "Notas" muy precisas y aclaratorias, generalmente al final de cada año; 4º.- En la nueva edición se indica, en el margen superior de cada página, el año a que se está haciendo referencia, cuyo defecto en la antigua era bastante molesto para el lector.

Si a esto añadimos la calidad del papel, muy mejorada, y la voluntad de una impresión más responsable en lo formal y más exacta en lo dativo, tendremos un producto final que satisface sobradamente; salvo, quizás, en el complemento icónico, que en esta edición se reduce a una magnífica fotografía del muguerfeno, en la pág. 4, sin explicitud ninguna, aunque es fácil deducir que está hecha en su época de Madrid. Y probablemente el fotógrafo fuera el propio Guerrero.

La edición de Pre-textos añade 115 días nuevos y completos del diario, además de otros 200 párrafos complementarios, respecto a la de Ínsula. Existe, por el contrario, en aquella una omisión de unas nueve páginas (de la 240 a la 249, antiguas), que no figuran en el texto. Pero intuyo que aparecerán en el volumen II, ya que probablemente estaban erradas de fecha. Y me avala este vaticinio el detalle de que se nombra (pág. 245, antigua) la escultura de Marga, que calculo posterior al año 31. Esto no puede sorprendernos porque, como ya se avisa en el correctísimo y cabal "Prólogo" de M. Ruíz-Funes, en la edición de Ínsula se trastocan algunas fechas imperdonablemente, haciendo del cotejo de ambas ediciones un verdadero laberinto, que sólo se resuelve con infinita paciencia, y del que no voy a ofrecer detalle aquí por no aburrir a nadie.





Una pregunta que se impone al leer esta edición actual es si estaban justificadas, en la antigua, tantas supresiones (no todas de textura política ni crítica) Aun reconociendo el impulso de algunos pasajes que bien pudieron haber herido, en su tiempo, alguna sensibilidad personal e ideológica, a mí me parece que la poda fue excesiva. Y esto hace más perentoria la necesidad de manejar esta versión completa, que paso a comentar sin compararla ya con la censurada.

Este diario de Guerrero, sugerido como libro por José Ramón Santeiro, tal como puede verse en la pág. 374, es un excelente documento para cualquier estudioso, o simplemente curioso, de Juan Ramón. Tiene el valor de una colección de "cartas orales"; con la grandeza y espontaneidad, y también con los peligros y deslealtades involuntarias, de todo lo oral. Muchas veces cansa esa insistencia temática acerca, por ejemplo, de las vicisitudes editoriales, mediante las que sentimos -por ósmosis- el sufrimiento de un Juan Ramón que deseaba plasmar su obra en cofres de belleza, también externa, sin contar con unos medios económicos mínimos, o con una labor tecnológica adecuada. Pero también es cierto que, con un poco de paciencia, llegan las páginas de superior información. Y entonces Guerrero nos facilita una entrada franca y directa al corazón y a la mente del poeta. Bastará señalar como ejemplo el día 19 de julio de 1931, uno de los más brillantes del diario.

La lectura de este libro tiene además el atractivo de su cuidada impresión. El lector no contaminado por las manías de un censor pasará por él con el agrado de no sentir la maldición de las erratas (que, aunque son mínimas, también existen), ni de apercibirse de algunos pequeños problemas de inexactitud, para los que no son suficientes las excusas del "Prólogo".

Y así, entre las erratas, enumero algunas que, sin afán de exhaustividad, he encontrado: "que [falta acento] cantidad" -pág. 121-; "Bello" [sobra acento] -pág. 189-; "Piferer Meabe" [falta coma entre ambos apellidos] -pág. 299-; "poe- sías" [sobra guión y espacio] -pág. 303-; "González-Ruano" [sobra guión] -pág. 359.

Y entre los errores sintácticos: "será reconocido" [por "no será reconocido"] -pág. 139-, "darlos" [por "darlo"], puesto que el referente es un libro] -pág. 268-, "debe haber" [por "debe de haber", ya que indica posibilidad] -pág. 306-; "le preguntaban que porque" [por "le preguntaban que por qué"] -pág. 336.

Hay cuestiones de otra índole, como, por ejemplo, cuando se dice "del poeta inglés Eliot" -pág. 108-. T. S. Eliot era norteamericano (nacido en Saint-Louis) y no se nacionalizó británico hasta el 1932 (o sea, un año y pico después de esta referencia) Otra posible errata la encontramos en la semifrased "una gota está ya terminada" -pág. 305-. Parece que resulta más correcto lo de la edición anterior: "una cosa está ya terminada"

Pero todo esto es muy leve para un libro tal. Y lo más aparatoso lo encontramos en el "índice onomástico", que no recoge ningún antropónimo a partir del antepenúltimo parágrafo de la pág. 352 (y hasta el final)

A modo de recapitulación, se podría decir que éste es un libro imprescindible para cualquier estudioso de Juan Ramón, y muy grato para todo lector interesado en él. Se puede considerar una especie de "diario ambeo" (Guerrero-Juan Ramón), o de "entrevista interrumpida", de crónica fiel alrededor del universo interior del moqueadero, quien, ante un interlocutor tan bondadoso y leal como Guerrero, no tuvo reparos en mostrarse tal como era, con sus humanos y pequeños defectos, y con la incommensurable y luminosa realidad de su alma.

Debemos esperar con impaciente ilusión el volumen II de esta importante edición, que, a buen seguro, nos ofrecerá otro

tanto de bueno, e incluso lo mejor, dada la importancia de los años que restan.

Emilio Ríos

## CUADERNOS REPUBLICANOS

Centro de Investigación y  
Estudios Republicanos (C.I.E.R.E.)  
Madrid, nº 37 (enero de 1999), 136 pp.

En el último número de esta revista, editada por el Centro de Investigación y Estudios Republicanos (C.I.E.R.E.), de Madrid, figuran trabajos interesantes, como "La embajada político-cultural nacionalista (Octubre 1937-Febrero 1938) en Latinoamérica y la respuesta republicana", por Elena Martínez Barrios (pp. 27- 44). Otro artículo que podemos resaltar es el de Arturo del Villar: "Isidro Gomá, el cardenal de la cruzada" (pp. 67-82).

Pero el trabajo que más relación tiene con Orihuela (con Miguel Hernández en concreto), es el Isabel Gómez Rivas y Enrique Téllez "Las señas de identidad del Gobierno Republicano en el exilio: una propuesta de himno para la Segunda República Española" (pp. 113- 32) (las alusiones a Miguel Hernández pueden encontrarse en las páginas 124-30). Se ofrecen datos sobre Lan Adomán, Margarita Nelken y el propio Hernández. Un interesante apartado de libros recibidos nos da cuenta de aquellas publicaciones referidas a la Segunda República, Guerra Civil y Exilio.

Si alguien desea suscribirse a la revista (cuatro números al año, 2.000 ptas.), puede dirigirse al C.I.E.R.E.: Centro de Investigación y Estudios Republicanos (C.I.E.R.E.) C/ Castelló, 120 (bajo). 28006- MADRID.

Aitor L. Larrabide

## LA ESTAFETA LITERARIA

Dámaso, Alexandre, Lorca y Doménchina  
Madrid, VII época, nº 5- 6 (1998), 70 pp.  
Manuel Ríos Ruiz (Director).

En el último número de la veterana revista, remozada en su diseño y en su contenido, podemos leer artículos sobre Dámaso Alonso (Luis Jiménez Martos y Alfonso Gil), Vicente Alexandre (Amancio Jabugo Abril), Federico García Lorca (José Ortega) y Juan José Doménchina (Arturo del Villar). Sobresale la crítica de Arturo del Villar al escaso eco en los medios escritos del centenario de Doménchina (lo contrario de lo ocurrido con García Lorca). En las reseñas, destacaría las *Obras Completas* de Miguel Fernández, editadas por la Junta de Andalucía en dos tomos hace un par de años (1997). La sección de creación, en mi opinión, es demasiado numerosa.

Aitor L. Larrabide





## OBRA CRÍTICA I

Rafael Cansinos Assens

Introducción de Alberto González Troyano. Sevilla:

Diputación, 1998 (Biblioteca de Autores Sevillanos, 3) (2 vols.)

LXXX + álbum familiar + 745 pp. (tomo I); 835 pp. (tomo II).

Enc. tela.

La Diputación de Sevilla editó el pasado año la obra crítica de Cansinos, autor modernista por carácter. Ya era hora de que se reeditaran sus obras, dispersas en librerías de viejo. Sus tres tomos de memorias se complementan con estos dos de crítica. Cansinos alentó a todo joven creador que se le pusiera a tiro, como a Pedro Garfias, aunque éste luego se alejara de su magisterio. Cansinos pasa revista a la poesía (interesantes son sus opiniones sobre los jóvenes poetas: Santos Chocano, Bacarisse, Huidobro, Guillermo de Torre, Gerardo Diego, el propio Garfias, etc.) y a otros géneros, como el teatro y la novela, así como a diversos temas literarios (los orientalismos, el mar, la bohemia, el sevillanismo, el folletín). Los índices onomásticos permiten seguir la pista a las lecturas e intereses de Cansinos.

Además, existe un Archivo Rafael Cansinos Assens virtual: <http://www.cansinos.com>. Sólo podemos felicitar a la Diputación de Sevilla y a González Troyano por el estupendo trabajo de recuperación de la obra crítica de Cansinos Assens, autor hoy olvidado y que merece, al menos, una lectura serena y atenta, pues fue testigo directo de las vanguardias.

Aitor L. Larrabide



## EL SURREALISMO Y LA GUERRA CIVIL

Teruel: Museo Provincial, 1998. 145 pp.

Este catálogo de la exposición celebrada en Teruel entre el 30 de octubre y el 13 de diciembre del pasado año es un paso más del Museo terulense en su empeño por convertir a Teruel en un centro surrealista, foco de estudios y exposiciones valiosas. Trabajos de Emmanuel Guigon, Jean Michel Goutier, George Sebbag, Michel Remy, Toni del Renzio y el canario Nilo Palenzuela sobre Breton, Bataille, el surrealismo británico y panorámicas rigurosas, además de unas muy bien seleccionadas ilustraciones, hacen de este catálogo complemento ideal de los anteriores: **El collage surrealista en España** (1989, 99 pp.), **El objeto surrealista en España** (1990, 182 pp.), **Los Paréntesis de la Mirada** (Un homenaje a Luis Buñuel) (1993, 139 pp.) y el catálogo dedicado a Remedios Varó.

Aitor L. Larrabide



## LA FUNDACIÓN. DIÁLOGO SECRETO

Antonio Buero Vallejo

Presentación de José Bono e introducción de Adelardo Méndez Moya. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla - La Mancha Asociación de Autores de Teatro, 1997 (Teatro de Castilla - La Mancha, I). 229 pp.

Recientemente se puso en escena **La Fundación**, al cumplirse 25 años de su estreno (15 de enero de 1974). La Junta de Castilla-La Mancha, sensible a las peticiones de los autores de teatro de su Comunidad, inició con la publicación de esta obra emblemática de Buero (un castellano - manchego universal) la colección "Teatro de Castilla-La Mancha", que pretende difundir la obra de autores de la tierra (Antonio Martínez Ballesteros y Teófilo Calle son los otros autores editados). Los precios son asequibles para cualquier estudiante o lector interesado. La impecable edición, con tipografía grata a la vista, ayuda a una lectura tranquila y llevadera. No podemos olvidarnos de la estupenda edición del **Teatro completo** de Francisco Nieva, en dos lujosos tomos, publicada en 1991 por la misma Junta. Loable y meritoria labor de la que deberían tomar nota algunos responsables institucionales.

Aitor L. Larrabide



## LAS FUENTES PROFANAS DE "PRIMERO SUEÑO"

y otros ensayos sorjuanistas

Fredo Arias de la Canal

México: Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 1998. 213 pp.

Edición de 1.000 ejemplares.

Fredo Arias de la Canal, director de la revista "Norte" y entusiasta lector y defensor de la cultura hispánica, desentraña la obra de Sor Juana Inés de la Cruz (sus **Obras Completas** están publicadas por el Fondo de Cultura Económica), no sólo desde el psicoanálisis sino también desde la relación epistolar de ésta con José Montoso o la poesía paralela de Miguel Ángel con la religiosa.

Un útil índice onomástico, bibliografía y una cuidada presentación (con curiosa tipografía), embellecen el libro, uno de los editados por este Frente de Afirmación Hispanista que distribuye gratuitamente sus publicaciones. Merece nuestro reconocimiento y deseos de continuidad.

Aitor L. Larrabide



## POESÍA ESPAÑOLA. Del 98 a la posguerra

Antonio Vilanova

Barcelona: Lumen, 1998 (Palabra Crítica, 25). 398 pp.

Vilanova, crítico de la revista "Destino" entre el periodo comprendido entre 1950-1967, nos ofrece una amplia selección de artículos y reseñas publicadas inicialmente en la mencionada revista barcelonesa en su sección de crítica literaria. Su

propósito, entonces, no era otro que evitar la ruptura con la tradición literaria anterior, la de la llamada Generación del 27 y Juan Ramón Jiménez, con el que, incluso, se cartó. Este libro es complementario a otro suyo, publicado también en la misma colección, *Novedad y sociedad en la España de Novguerra*. Desde la Generación del 98 (Unamuno y Antonio Machado) o Juan Ramón Jiménez (4 artículos), pasando por la Generación del 27 (20 trabajos, destaca la atención prestada a Alexandre, con 7 artículos), un poeta del exilio (León Felipe) y la generación del medio siglo (Suárez Carreño, José Agustín Goytisolo y, sobre todo, Blas de Otero, este último con 4 artículos), los escritores objeto de atención son variados y diversos entre sí.

Un libro con un total de 41 artículos y reseñas en que lo importante, como aclara Vilanova, es el análisis particular de los poetas, no los movimientos o grupos de los que supuestamente formarían parte. La escasa atención puesta en los poetas del medio siglo se debe, según Vilanova, a que la novela resultaba más interesante en aquella época a los lectores de la revista que la poesía. "La objetividad y la independencia" han sido los medios puestos por Antonio Vilanova en su labor crítica. En resumen, podemos considerar este libro como útil para calibrar la recepción crítica de poetas concretos en unos años difíciles pero nada baldíos en poesía. La canción no se la llevaron los exiliados, como escribió León Felipe una vez, aunque después se desdijó, menos mal.

Aitor L. Larrañabe



posiciones.

El valor más importante del librito, según mi discutible opinión, no es otro que la originalidad crítica de Gracia, cimentada en múltiples lecturas, no sólo de los clásicos sino también contemporáneos. Y, por qué no decirlo, en su no asunción de planteamientos críticos manidos, pasados de mano en mano a lo largo de tantas décadas de sectarismos, en uno u otro sentido (ataque injusto o panejirismo papanatas).

Es hora de saludar a críticos de la tierra valerosos y de ofrecer un Miguel Hernández más real. Por eso, saludemos este librito de Gracia.

Aitor L. Larrañabe

## POESÍAS COMPLETAS

Fernando Villalón

Edición de Jacques Issorel. Madrid: Cátedra, 1998.

406 p. (Letras Hispánicas, 450).

Fernando Villalón no es un poeta muy conocido por el gran público. Incluso entre los especialistas reinaba la mayor de las confusiones sobre su identidad y obra, publicada en ediciones minoritarias. Tuvo que venir un hispanista francés, Jacques Issorel, para eliminar leyendas, anécdotas y otras falsedades que ocultan la verdadera personalidad de Villalón, como es su pretendido localismo andaluz, no del todo exacto.



Las ediciones de *Poesías inéditas* (1985) y *Obras [Poesías y Prosa]* (1987), a cargo del propio Issorel, no corrieron mejor suerte: la editorial Trieste cerró y el resto de edición se saldó. Además de recoger toda la producción poética de las dos ediciones citadas, esta que ahora comentamos tiene una virtud mayor: ser accesible al público mayoritario y a un precio asequible, con la ya habitual escrupulosidad textual de Issorel (ha estudiado los 18 manuscritos que dejó Villalón a su muerte, compuestos por 495 folios más un cuaderno con 52 páginas escritas), y su incontestable amor por la figura de Villalón, compatible con su deseo de esclarecer ideas preconcebidas de los críticos y unas circunstancias oscurecidas por la vida del poeta y por su propio humorismo. Sí, poeta mucho más que ganadero, se puede comprobar en cualquier composición, como por ejemplo "Si fueran puertas del mar" (p. 229). Su producción poética no es muy abundante; tres libros publicados (*Andalucía la Baja*, *La Toriada* y *Romances del 800*) y muchos poemas dispersos publicados en revistas y otros inéditos. Un punto que me gustaría comentar es el apuntado por Issorel en su introducción, en la página 24, cuando afirma: "En eso se asemeja Villalón al Machado de Campos de Castilla. Ambos poetas despojan el objeto poético, un paisaje, por ejemplo, de todos los elementos susceptibles de ocultar lo esencial. Eliminan y purifican, considerando que la riqueza poética no está en la pluma del poeta sino en la realidad contemplada, de la que es preciso conservar tan sólo el núcleo precioso y exaltarlo". En resumidas cuentas, lo que propugnaría este texto no es otra cosa que la poética de Juan Ramón Jiménez y la del mencionado Machado, ambos maestros de los jóvenes del 27 (aunque más de uno de ellos cometería más tarde una suerte de "parricidio" sobre todo con Juan Ramón). Esto resulta increíblemente fundamental para la posterior evolución de la poesía española, y Villalón permaneció fiel a esa poética, a pesar de los años que le separaban de los jóve-

## MIGUEL HERNÁNDEZ: Del "amor cortés" a la mística del erotismo

Antonio Gracia

Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1998. 82 pp. (Poéticas, 3).

Este opúsculo se divide en tres bloques, armónicos en su contenido y propósitos, ya publicados anteriormente por separado: "Hernández y la tradición trovadorista". *El trovador Miguel Hernández*. "Entre el guarismo y el pueblo: Viento que acecha". *Del "locus amoenus" a la poética del tacó*; y "Miguel Hernández: La dimensión del amor". *Una poética del erotismo místico*. Acompañan unos textos del propio Hernández sobre poética, teatro y referencias de autores y libros. Gracia incide en la importancia de la reseña hermandiana a la nerudiana *Residencia en la tierra*. El gran causal de lecturas de Antonio Gracia se advierte en las treinta densas "Notas. Anacolutos".

En la "Nota" preliminar Gracia anuncia los "tres instantes poemáticos de un mismo tiempo lírico": etapa de deshumanización, concienciación y humanización, ejemplificados en *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* y *Cancionero* y *romancero de ausencias*.

Gracia rastrea el trovadorismo de *El rayo que no cesa*, con un interesante y original planteamiento de la "Elegía" e inserción de la misma en el poemario; el tacto en los libros escritos durante la guerra; y la mística telúrica de sus últimas com-



nes, siempre con su personalísimo verso. Issorel realiza una edición única de las poesías villalonianas, única porque hasta la fecha es el estudio más riguroso y constante dedicado a quitar las caretas al personaje y quedarse con el hombre que vivió su vida sin preocuparle el que dirán y que consumió sus últimos años en una febril actividad creadora que no llegó a publicarse, aunque Juan Ramón Jiménez se mostrara dispuesto a recopilar su obra y publicarla. Su sangre andaluza del sur, al igual que sucedía con Pedro Garfías, dirigirá sus pasos hacia el cante flamenco.

Su producción teatral permanece todavía inédita (dos composiciones) y sería interesante estudiar su relación con Adrián del Valle, con el que co-dirigió la revista "Papel de Aleluyas" (con la participación de Rogelio Buendía, poeta bien enterado de las vanguardias). No olvidemos que Villalón cantó a las máquinas modernas: teléfono, zeppelin, avión, etc., incluso dedicó composiciones a objetos, como a una máquina de escribir, al igual que hizo Salinas, pero era una desclasado, un enamorado de la naturaleza andaluza, en concreto de las marismas, de las que profetizó una progresiva desecación provocada por esos mismos avances técnicos que apoyaba.

En resumen, una edición que ayudará, esperamos, a reivindicar la obra de un original miembro del 27 y a reexaminar la tipología, características y nómina de dicho grupo. No olvidemos que, paralelamente a los nombres ya conocidos, otros autores caracterizados como "secundarios" sirvieron para que los salinas o guillenes se encumbraran al olimpo de la literatura. Quizás de forma injusta, en detrimento de otros más interesantes, como Fernando Villalón. Afortunadamente para nosotros, Jacques Issorel se ha encargado de descubrirnos su poesía, su belleza. Ojalá Issorel continúe sus estudios villalonianos con la prosa.

Aitor L. Larrabide

## DE JORGE GUILLÉN A ANTONIO GAMONEDA

José María Balcells

León: Universidad, Secretariado de Publicaciones, 1998. 242 pp.

El catedrático de la Universidad de León, José María Balcells, ha reunido en este volumen trabajos con poetas el medio siglo como eje temático, aparte de otros sobre aspectos puntuales del 27. En 1991 publicó otro libro: *miscelánea, Proyección y contraproyecto en la literatura española contemporánea* (Palma: Universitat Illes Balears).

Se trata de veinte trabajos, publicados entre 1991 y 1997, varios de ellos aumentados y otros actualizados en el apartado bibliográfico. Interesa sobremanera el año de publicación de los mismos para darnos cuenta de la intensa dedicación ofrecida por Balcells a poetas de este periodo de posguerra y el itinerario investigador del conocido profesor hermandiano. De este modo, vemos que a partir de 1993 Balcells se interesa por poetas como Crespo, con la edición de *Primeras poesías (1942-1949)* (Ciudad Real: Diputación- Área de Cultura, Biblioteca de Autores Manchegos), reseñada por quien esto escribe en el número 20 (otoño, 1994) de esta revista, y el libro *Poesía y poética de Ángel Crespo* (Palma: Prensas Universitarias, 1990). El



autor manchego ha sido quien más tiempo ha dedicado Balcells, con seis trabajos. Le siguen: Corredor-Matheos (4), Alberti (3), Guillén y Diego (2), y el resto (Rosales, Pereira, Buxó Montesinos y Gamoneda) con uno. En el caso de Alberti, Balcells preparó también una edición del poeta superviviente del 27: *De un momento a otro (Poesía e Historia)* (Barcelona: P.P.U., 1993).

Desde la comparatística, dos trabajos sobre Guillén, en los que le pone en relación con Berceo y Ovidio. Alberti, miembro del 27, ha sido un tema fecundo en artículos para Balcells, sobre todo el periodo 1934-35: estancia en México y el Caribe, aparte de otro lapso temporal, 1963-71. La figura de Gerardo Diego la trata Balcells en función de su relación con Ángel Crespo y la tarea reivindicadora del segundo con respecto al primero. El autor del libro estudia en otro trabajo la influencia de Diego en los poetas del 50.

Panorámicas concretas de Antonio Pereira, Crespo, Corredor-Matheos y Antonio Gamoneda. Interesante y valiosa es la opinión de Balcells es el eco de la poesía china en la génesis de su "poesía del despojamiento", y me lo parece puesto que, según el catedrático catalán, el concepto zen de "satori" o iluminación entraña introducirse en el ser de las cosas y, de esta manera, descubrir la "irrealidad personal del yo" y esto podría tener influjos en otros poetas, de suerte que la poética de Juan Ramón no parece ajena, en cierto modo, a la filosofía oriental, al menos en su primera parte. En uno de los trabajos sobre Corredor-Matheos, Balcells sugiere otro tema de estudio: las manos en la literatura española, y el tema del árbol en el mencionado poeta (ahora apunto yo, sería iluminador rastrear este tema también en las letras españolas).

En resumen, un útil libro, especialmente para aquellas personas que gusten de la poesía del 50 y de los trabajos bien pertrechados de bibliografía pertinente de Balcells. Aconsejamos su lectura por el deleite que producirá, tanto en su cobertura externa (buena presentación y muy pocas erratas) como, sobre todo, en la interna.

Aitor L. Larrabide

## LAS LENGUAS DE DIAMANTE

Juana de Ibarboure

Edición facsímil. 174 pp. Incorpora el estudio de Fredo ARIAS DE LA CANAL: El protodioma en la poesía de Juana de Ibarboure.

México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., 1998.

En total, 306 pp.

El incansable Fredo Arias de la Canal y su Frente de Afirmación Hispanista, A.C., vuelven a darnos una clase magistral de buen hacer merced a su gusto exquisito y a sus maneras de mecenas cultural. En este caso, presenta la edición facsímil del primer poemario de Juana de Ibarboure, *Las lenguas de diamante*, con prólogo de Manuel Gálvez. Libro editado por primera vez en Buenos Aires por la Agencia General de Librerías y Publicaciones en 1919. La edición se enriquece con ilustraciones interiores de la mexicana Frida Kahlo y la portada es de Remedios Varo.

Conviene aquí advertir un error importante, a mi modo de ver, que no es otro que la omisión de esta edición, en una reseña aparecida en el "ABC CULTURAL" del pasado 5 de





junio, reseña firmada por Concha García. Esta crítico revisa la reciente edición publicada por Torremozas, a cargo de Sylvia Puentes de Oyénard, y cita la edición de Jorge Rodríguez Padrón, aparecida en Cátedra también el pasado año. Pero olvida esta preciosa del Frente de Afirmitación Hispanista, hermosa en su tipografía y presentación, única en las conocidas de Ibarbourou. Sólo por esto ya merece Fredo Arias de la Canal y el citado Frente de Afirmitación Hispanista, de México nuestra gratitud.

Aitor L. Larrañabe

## SANGRE MATEMÁTICA.

Juan Acebal.

La Puerta Falsa, Murcia 1998

Cuando uno se acerca a la sangre matemática de Juan Acebal encuentra algunas cosas que le llaman la atención. La primera es, tal vez, la poca (o ninguna) homogeneidad del poemario. Estamos acostumbrados a que los poetas, una vez han madurado -si es que eso es posible- presenten obras que guarden un cierto orden, una cierta regularidad. Pues bien, esto no sucede en la colección de Acebal que ahora se nos presenta. Al contrario, estamos ante una amalgama de versos que nos llevan de un lugar a otro con un desparpajo y una velocidad que en ocasiones puede incluso desconcertarnos. Esto que en principio podría ser criticable -en el sentido menos grato de la palabra- en otros autores, no lo es en el caso que nos ocupa. Cualquiera que se acerque a la poesía -o a la personalidad de Juan, aseguran los que lo conocen- podrá descubrir que él es así. Su poesía es inquieta, vital, sarcástica y en ocasiones algo aspaventosa. En el primer prólogo, de los tres que abren el libro, José Francisco Burgos define la personalidad de este autor asturiano de la misma manera. Y es que no puede ser de otra manera. La poesía no es más que un reflejo de lo que las gentes que a ella se enfrentan son. La poesía de Juan Acebal, sólo puede ser Juan Acebal y no hay forma de que no sea así. Es cierto, no cabe duda, de que hay poetas que usan el verso para exorcizar partes de su alma que no fluyen en su vida cotidiana. La poesía se convierte entonces en un arma con la que luchar contra la incompletitud momentánea del día a día del poeta; pero en el caso de Juan parece ser que esa poesía no es más que lo contrario, es decir, una consecuencia más que ineludible de lo que su cotidianidad es.

Dicen los capciosos que cuando alguien habla de la personalidad del autor de una obra y no se extiende en la obra en sí es ésta la obra deja que desear. No quisiera yo que se obtuviera esa visión de "Sangre matemática" Es cierto que el poemario es algo irregular y faltaría a la honradez que me debo y que le debo al poeta si no lo dijera. En la obra conviven poemas de gran altura con otros menos brillantes; pero el conjunto no dejará indiferente a ningún lector, porque es muy difícil que alguien que se acerque a este poemario no encuentre en él algo de su propia vida. Y eso seguramente sea el mérito más importante de Acebal al entregar esta colección de versos.

José Vega Durá



## ÉGLOGA

Francisco Peralto.

Mar de Tanis, Corona del Sur, Málaga, 1998

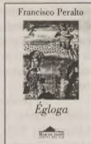
La obra de Francisco Peralto, es abundante y generosa. Desde 1965 este malacitano poeta e impresor publica una obra que abarca desde el poemario hasta el ensayo, pasando por la novela histórica o la crítica literaria. En *Égloga*, nos presenta una colección de poemas de amor. O más que de amor, sobre el amor, o incluso del amor. No estamos, desde luego, ante un poemario amoroso al modo de los románticos. Ni mucho menos. No podríamos sentar esta *égloga* en la mesa de aquellas otras que idealizaban el sentimiento y que abrieron un espacio aparte en el género lírico-amoroso del Renacimiento "Jamás la ardiente dulzura de un amor insondable/pudo en *égloga* de seducciones/enlazar irrealidades o arcanos". Peralto nos presenta un amor mucho más denso. Mucho más completo y complejo. Es un amor recogido en todos sus matices, es un amor completo conculgado hasta el fondo de poesía. Es una amor dulce en ocasiones: "Vuelven los amantes a su origen/ y en aras de las más puras orillas/cuerpo a cuerpo se entregan", pero descarnado y hasta violento en otras "...rompe mis arterias/mis profundos aljibes minerales/ y alza mi alma hasta la tuya/buscando la aniquilación!". Un amor espiritual y mágico, pero tremendamente carnal. Es un amor sin secretos, entregado, fuerte y doloroso.

Peralto abre el poemario con una declaración de intenciones. Su conocimiento del amor, la obligación, vital de buscar el sentimiento que le obliga a entrar en el lugar donde el alma del hombre busca lo que él mismo es, no parte de su propio ser. Tiene su principio en Margarita, la amada. Ella es el motivo. Siempre lo fue: "Antes de ser ya te nombraba...". A partir de ahí un abanico inmenso de sentimientos va invadiendo poco a poco cada una de las páginas de la colección. No hay resquicios, no hay matices que no sean descubiertos por Peralto. El recorrido iniciado en Margarita no termina, es eterno como el único Dios que vale la pena "...Eros es principio y fin//...es fuente de lo eterno/ pues ahí radica la verdadera trinidad/ (vida/amor/muerte)!!".

Francisco Peralto completa en este poemario una especie de ensayo mágico-lírico sobre el sentimiento que llena su alma, y su carne, resulta evidente la imposibilidad de conocer el amor, sin conocer ese componente carnal que lo dirige en cada ocasión. Y confiesa sin pudor que podría estar dispuesto a todo menos a renunciar a ese sentimiento que viste desde antes del tiempo todo lo que su existencia es.

Estamos, pues, ante un poemario homogéneo y denso que de la mano de este malacitano nos hará descubrir que el amor va más allá de todo y que en ese recorrido hacia lo eterno tropezará con todo lo que de aquí a lo eterno hay. La dulzura y la pasión y la vida, desde luego que sí... pero también el dolor y la lucha y la muerte.

José Vega Durá



## DIÁLOGO EN LA SOMBRA

Jordi Doce

La mirada íntima se agranda y se confunde y se asombra y se compara contra y por la Vida. *Diálogo en la Sombra* es un libro de amor escrito con los conceptos y vocablos de la naturaleza. Una hilazón densa de notables miradas, en donde cabe hacer un tejido entremezclado de silencios, de ausencias, de luces y sombras para fijar su realidad. Al fin, lo tangible, para el poeta, no es otra cosa que un subjetivo y particular encuentro con su mirada, que es, a su vez, única. De este modo, **Jordi Doce**, excelente poeta, nos implica y nos participa en unos matices si bien no nuevos sí sugestivos e inteligentes.

El paisaje se muestra como una revelación inexplicable y asombra en cada manifestación. Los matices nacen más allá, la luz también y, el trasfondo de todo, es una mano posada que se arrastra desde el pasado. En cada afirmación late la seda humana, que es el verdadero fin: "...donde el día se nos adentra / o replega urgente los velos / que protegen su espejo, pues / ¿qué otro nos espera entonces / sino aquel que fuimos, que aún / somos?". El libro, desprende incertidumbre, la eterna duda que, en muchos epílogos de los poemas, roza el miedo: "...Pero la nieve está en tí, y es un fuego. / Algo se enciende entre las ramas. / El cielo hace caer su escarcha. / No es la noche lo que anuncia / sino la otra orilla de la noche".

¿Inseguridad, panteísmo?: mística y repetida alerta que hace a **Jordi Doce** ser un poeta de su siglo, y recorrer la advertencia de la duda: militancia honrada y exacta que se intenta fijar a sí misma, de la que trascienden múltiples ejemplos: "...he mirado en penumbra / cuanto se acoge a la mirada, / cuanto sostiene inadvertido / el peso de unos ojos / que dudán o interrogan".

*Diálogos en la Sombra* mantiene durante todo el poemario una gran altura y unas reflexiones interesantes por una poética recomendable, que nos ayuda, de modo inteligente, a realizar sus mismas reflexiones y participar en su cosmivisión.

Luis Belda Benavent

## LAS CIEN MEJORES POESÍAS DE LA LENGUA CASTELLANA

Austral

Toda Antología es un antojo que se pretende justificar como si no fuera un capricho. Se intenta objetivar la subjetividad, y bien está que así sea para que toda obra humana, por mucho que se constituya en el resultado de un proceso de cerebralización, siga impregnada del yo de su autor sin caer en la asepsia ni en la trivialidad. Todos seleccionamos entre nuestros propios sentimientos y conceptos, y entre los ajenos: vivir es decidir, elegir, preferir. Pero ni nuestra vida ni nuestras obras conducen a algún sitio cierto si cuando escogemos nos guiamos por la euforia o el impulso y no por la serenidad, por el despropósito en vez de por la mesura; es decir: cuando nuestros deseos los dicta el apasionamiento y no el equilibrio entre la razón y la pasión.

Toda elección debe sustentarse en unos criterios previos y no ser la consecuencia de un azar que luego se razona con baratijas argumentativas. Y esto es lo que, en mi opinión, ocurre con tanta antología que intenta reflejar y ordenar el panorama de la lírica de las últimas décadas. Cada año aparece un librito con las "obras maestras" de los últimos publicadores según las perspectivas desorientadas de los seleccionistas. "Posnovísimos", "La Generación de los ochenta", "Las diosas blancas", "La prueba del nueve", "Treinta años de poesía española", "10 menos trein-

ta" ... son títulos -de García Martín, L. A. de Villena, R. Buenaventura, A. Ortega- que, más que mostrar un fragmento de la realidad, intentan imponer unos nombres, tendencias o grupos con la misma prepotencia y solemnidad perpetradoras del error con que su contumacia los derroca al mes siguiente.

Ejemplo de lo que digo, elevado a la enésima estulticia por tratarse de acotar toda una historia lírica, es el volumen recién editado de "Las cien mejores poesías de la lengua castellana". Su seleccionador, Luis Alberto de Cuenca, pone un título a su conjunto que nada tiene que ver con su contenido. Levado más por el prurito de que "tal autor no puede quedar fuera" y el de no repetir poemas que otras antologías ya seleccionaron -o sea: el entendimiento de que ser original es ser caprichoso-, incluye textos que sus autores escribieron y probablemente querían no haber escrito. Y el lector se encuentra con algunos de los cien poetas más representativos representados por poemas que en nada los representan, y con otros acumulados por el hecho de preferir un mal poema de un autor distinto a los ya agrupados que dos o tres del mismo. Y así, junto Garcilaso, Fray Luis, Quevedo, Lope, Huidobro, Neruda... están Iriarte, Campoamor, Querol..., y frente a las Coplas, la Epístola moral a Fabio, Altazor... estorban algunas flautencias de Valle-Inclán o Rubén Darío. En resumen: están muchos de los que son y sobran bastantes que lo son poco.

En este sementario un criterio parece predominar: el de preferir lo liviano a lo metafísico, lo jactancioso a lo jubiloso, el ingenio al genio; por eso abundan las "poesías" festivas que tienen poco de alegría y los poemas con muchos versos y muy poca poesía. Sobra en el título lo de "mejores". Quizá crea el antólogo que su elección está justificada porque no "es" su propósito sentar cátedra; y coloca ante cada texto una breve "explicación", más desenfadada que elocuente, de su elección; pero las tales son igualmente gratuitas, antojadizas y autorirrombantes, bien como de un ingenio pobre, avellanado y seco, como el de quien se engendrará en esta cárcel del mundo de los supermercados, donde toda trivialidad es ensalzada para que se compre y cualquier ética parece un moralismo.

A. G. C.

## ARTE Y VERDAD DE LA PALABRA

Hans-George Gadamer

Paidós Studio, 1998

Resulta estimulante acercarse a la obra de Gadamer. Su pensamiento tiene la virtud de colocarnos de modo meridiano en la dinámica formativa de los problemas que pretendemos afrontar. Su método hermenéutico viene a reflejar la realidad como algo que está en el continuo trance del *hacerse*, un *hacerse* que no es sino el que el "diálogo", a través del lenguaje en cualquiera de sus formas, va resolviendo como desvelamiento virtualmente no finito de horizontes, los horizontes de la progresiva aventura humana.

Efectivamente, para Gadamer el lenguaje es diálogo: éste surge como actividad del hombre para clarificar los límites del mundo en tanto que mundo humano. El mundo se delimita como acción lingüística, pues es el lenguaje lo que permite el acuerdo entre los hombres. Gadamer hace hincapié en el "ejercicio" humano que significa y conlleva la alternancia pregunta-respuesta, respuesta-pregunta en la creación de la cultura y en su definición del lenguaje. Este juego de interrogante resuelto que genera otro en un nivel progresivamente más complejo es en lo

pa  
la  
bra

que se basa el aprendizaje del lenguaje por parte del niño, aunque éste no maneje aún la palabra. El concepto de lenguaje para Gadamer es algo substancialmente dinámico que estructura todo nuestro conocimiento.

El lenguaje no puede ser entendido como un mero vehículo de acceso a conocimientos que se encuentren a nuestra disposición a modo de compartimentos estancos. El lenguaje científico-técnico sí es un instrumento, en tanto que se trata de un sistema de enunciados. Como tal, según Gadamer, la ciencia no dialoga, monologa. La determinación del enunciado contrasta con el poder de ocultación y desocultación de la palabra dicente.

En este punto Gadamer nos advierte que si bien la informática supone un adelanto inmenso en la vida social e influirá indiscutiblemente en nuestro lenguaje, se hace preciso estimular todas las posibilidades de éste como reacción a una uniformación del sentido y no excluimos de su cauce dialogante. Persistir en el diálogo es afrontar la nueva textura creada y permitir el desenvolvimiento creativo del lenguaje.

"En el lenguaje hay una apertura ilimitada hacia una transformación continua". Y es en esta evolución, que la palabra poética se destaca por su insustituible originalidad. Gadamer invierte los términos del debate acerca de la formación del lenguaje, cuando afirma que es la palabra poética la que permite las articulaciones informativas y comunicativas del lenguaje, y no al revés. Gadamer habla no de la simple autonomía, sino de la sustancialidad insorbible de la palabra poética a cualquier reducción conceptual.

La palabra poética es; una formulación enunciativa, significa. No son tanto las formas naturales de la comunicación lingüística las que generan el lenguaje, como el "hablar poético" que aquí adquiere el carácter excepcional de principio unificador.

"La poesía es el surgimiento de la manifestación lingüística misma, y no un mero tránsito hacia el sentido", expresa Gadamer.

La palabra poética supone la autorrealización de la palabra, ésta se configura en presencia. "La palabra se consume en la palabra poética". Falta descifrar, sin embargo, en el ámbito actual de nuestra cultura, la relación existente entre poesía y ciencia, precisamente cuando la filosofía, ante el avance del conocimiento experimental de la ciencia, redescubre significativamente su proximidad con respecto a la poesía.

La lectura no es una reproducción de lo escrito. Leer es alterar las expectativas propias, vencer un interrogante, traducir. Es de este modo como adquiere una significación vital, más allá de toda confinación a un texto concreto: " Toda nuestra experiencia es lectura."

No "Iemos", no volvemos sino sobre los motivos que nos interesan vitalmente y que configuran esa constelación interior que nos identifica. El lenguaje posee un orden, dicta su norma. Los excesos del capricho estilístico se recusan a sí mismos. La poesía es un todo de palabra y sonido, y de ahí las justificaciones teóricas de su relación orgánica con la música.

No deja de resultar un efecto, una ampliación de la táctica hermenéutica gadameriana, su opinión acerca de la verdadera formación cultural del sujeto: saber "contemplar las cosas como las contempla el otro". Esto implica una idea de desplazamiento de la visión, de control y esfuerzo intelectual, incluso de imaginación, que nos recuerda, a modo de "fases" la dilucidación que se lleva a cabo en el proceso hermenéutico.

Tal y como están las cosas, conviene que alguien como Gadamer, con serenidad y rigor, nos diga (nos vuelva a decir) cómo se desvuelve el lenguaje, en que consiste la función de la palabra poética en estos momentos de virtuosismos ensayísticos y producción acumulativa de discurso.

José María Piñero

## PETER HUCHEL

*Carreteras, Carreteras*  
IGITUR POESÍA

La colección de poesía Igitur vuelve a apostar por un autor raro, poco conocido o con cuya obra no se había hecho la justicia literaria merecida, apuesta que supone en este caso, posiblemente para un buen número de lectores, el descubrimiento de Peter Huchel, autor de la antigua R.D.A.

Peter Huchel, director de una de las más prestigiosas revistas de su tiempo en su país, *Sinn und Form*, sufrió la persecución comunista, logrando escapar finalmente a Occidente hacia la última década de su vida, justo cuando en Alemania Oriental se iba a experimentar un aperturismo político y se produjera el reconocimiento general de su obra poética.

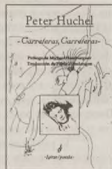
La crítica ha adscrito su poesía a los términos estéticos de *Naturlyrik*, corriente poética que en Huchel precisa de una matización mayor. Esta matización nos puede dar la lectura atenta de este "Carreteras, carreteras", uno de sus más celebrados libros, donde la "asunción naturista" implica no sólo un orden de motivos, sino una visión épica del hombre y del drama de su historia. Efectivamente, en Huchel la densidad de las imágenes alude a un simbolismo secreto provocando delimitaciones colindantes con el hermetismo ("Bajo la raíz del cardo", "Mediodía"), pero esta tensión está siempre unida a un grito de protesta que refleja el caos y la destrucción que el hombre produce sobre la Tierra ("Polibio").

La depuración poética de Huchel y la uniformidad tónica de su verso, le emparentan con el alto estilo de los románticos clásicos alemanes, como Novalis o Hölderlin, y por otro lado, aunque indistintamente, siendo también tema romántico, la constante metafórica de la naturaleza como fuente de signos a descifrar en su relación profunda con el hombre y su sino trágico, recuerdan algunas vetas del expresionismo poético. (Cabe preguntarse, ante la recurrencia lapidaria de Huchel, si "Los muertos" son a lo que queda reducido el hombre, fatalmente, en el ámbito del naturismo poético expresionista, o si se trata de una determinación típico-lírica de la gravedad germánica. Se podría contestar a esto, que, sin dejar de ser un elemento estético, la vivencia de dos guerras mundiales nos más que una buena razón para esa presencia).

El libro incluye un prólogo de Michael Hamburger, poemas de homenaje a Huchel de Nelly Sasch, Paul Celand y Henri Böll, además de una entrevista realizada al poeta en 1972 recién liberado de su reclusión en Wilhelmshorst.

La traducción de Pablo Villadangos bien nos acerca a ese hábito que según hemos referido aproxima a Huchel a los principales autores románticos "Cielo y Tierra siguen aún / alimentando a los diez mil seres. / Los huesos se pudren en las profundidades. / Pero el aliento sube a las alturas / y fluye como la luz por la que antaño vosotros, / oh, viejos maestros, con cuánta calma ibais". Un último apunte: la vida del poeta y la lectura de su obra nos vuelven a advertir que no debemos olvidar ni el más insignificante tramo de nuestra historia, pues qué mundo hay en cada tramo de historia olvidado.

José María Piñero







San Pascual, 5 - Tel. 96 674 34 25  
Músico Moreno, 11 - Tel. 96 530 15 57  
Adolfo Clavarana, 25 - Tel. 96 674 08 21  
**ORIHUELA** (Alicante)

**caja Murcia**

Caja de Ahorros de Murcia



Servicio Municipal de Agua Potable.

**Todo por la Calidad**  
Calidad del agua y del Medio Ambiente

Plaza del Carmen, 4 - ORIHUELA  
Tfno. 96 530 52 47 - Fax 96 530 33 50  
**ORIHUELA**



Excmo. Ayuntamiento  
de Orihuela

CONCEJALÍA DE CULTURA



*Caja Rural Central*