

EMPIREUMA

Revista de Creación

ORIHUELA - AÑO XXI - N° 33 - OTOÑO DE 2007



EMPIREUMA

Revista de Creación

Agradece el apoyo prestado a la edición de este número



CAM

Caja
Mediterráneo

OBRAS SOCIALES



Ayuntamiento de Benferri

2M/10

ASOCIACIÓN CULTURAL ORIHUELA 2010



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE



H.V. Ingenieros, S.L.

DOLO: LICAÓN, ARGOS, PERIFETES, AQUELOO (DIBUJO PORTADA)

Dolo: del latín *dolus*, del Canto X de la *Iliada* (ver. 314-469); etimología mítica del propio, enclenque y feo Dolón.

La cima de la fama es que nuestro nombre o nuestra obra se perpetúe en cualidad así: Quijotesco, pantagruélico, homérico, artúrico, ciclópeo; el guerrillero Juan Martí Díaz estaría orgulloso de que su apodo y oficio se adjetivara como sinónimo de terco y empeñado, Empecinado. Muy al contrario, el heraldo Eumedes lleva siglos lamentando que, injustamente, el nombre de su hijo derivara en *dolus*, sinónimo de engaño, trampa, fraude.

Héctor ofreció el carro y los caballos de Aquiles al troyano capaz de infiltrarse en las filas aqueas e informar sobre las naves y las intenciones de los griegos. Dolón se presentó voluntario y en noche cerrada se internó en campo enemigo. Para su desgracia, en esa misma hora Ulises y Diomedes espiaban el campamento troyano. Le dejaron pasar, le rodearon y le atraparon. Ulises (lo imagino arqueando las cejas y con sonrisa beatífica) le prometió perdonarle la vida: "cobra valor y no te obsesiones con el ánimo de la muerte", a cambio de que traicionase a los suyos. Dolón, cobarde y confiado, canta las debilidades de las tropas de Héctor, satisfecho Ulises deja que Diomedes asesine a Dolón.

Indignados, como Eumedes, no entendemos por qué dolo significa engaño. Nada heroico, sí, melifluo también, pero de trampo-so nada. El zafio, pérfido y mentiroso es el caudillo Ulises, y éste pasó a la historia como rico en ardides, fértil en recursos, el astuto e ingenioso Odiseo.

El resto de personajes de esta ficción (recuerden que cualquier



parecido con la realidad es pura coincidencia), engañan, defraudan, actúan con dolo en suertes alternas.

Licaón hospedó en su palacio al padre Zeus. Pero dudaba que fuera el mismo dios, para descubrirlo se le ocurrió matar a uno de sus hijos, cocinarlo y ofrecerlo en el banquete de bienvenida. Cuando Zeus probó la carne descubrió el engaño, horrorizado convirtió al rey en un licántropo.

Con *Argos* las mentiras son de Zeus. Su esposa lo sorprendió en brazos de la atractiva Ió, Zeus, astuto, convirtió a la muchacha en vaca. Hera, oliéndose la trampa pidió al insomne Argos que vigilara al animal. Como los mil ojos del gigante nunca perdían de vista a Ió, Hermes, a mandato de Zeus, con engaños y música, duerme y mata al buen guardián.

Perifetes era cojo de ambas piernas, su dolo consistía en exponer su cuerpo de minusválido en los caminos y cuando algún viajero pretendía ayudarle, el bandido le golpeaba con su muleta y, dejando al viandante medio muerto, le robaba hasta la clámide.

Con trampas el dios fluvial *Aqueloo* y el divino Heracles se enfrentaron por el amor de la coqueta Deyanira. Los pretendientes pasaron de las traiciones a las manos. *Aqueloo*, que podía transformarse en cualquier ser, embistió en forma de toro (mala elección en asunto de faldas), Heracles lo cogió por los cuernos, tan fuerte que le arrancó uno, le venció y se quedó con la chica.

Hablando de chicas malas, me contaba mi padre (no sé con qué conocimiento de causa) que el insulto más frecuente entre las profesionales del sexo era el "dile puta antes de que te lo diga a ti". No se les rompe el alma viendo y oyendo que nuestros profesionales de la política utilizan engaño, trampa y mentira como descalificaciones de uso diario. Igual que las putas, pero sin gracia, en todos los grupos políticos se practica el "dile mentiroso, antes de que te lo diga a ti". Vergonzoso.

Empero la vergüenza se vuelve repugnancia cuando el dolo se transforma en fascio. En el hade de nuestra convivencia, a la opinión diferente se le tacha de fascista. Se desangra la inteligencia cuando vemos que desde los nacionalismos excluyentes, mientras se arremete a cualquiera que porte una bandera constitucional, se le insulta llamándole "fascista, fascista".

Querido director, siento el cariz que ha tomado la portada del dolo, inadecuado para esta revista "pura y dura" de poesía y literatura. Sé que la verdad de los textos y poemas que siguen nos redimirá de la mezquindad de lo cotidiano y nos harán libres. Sin embargo, me pregunto, recordando los versos de Celaya en la voz de Paco Ibáñez si no es hora de tomar partido, "partido hasta manchamos".

JOSÉ ALEDO SARABIA

EMPIREUMA

Revista de Creación

DIRECCIÓN
José Luis Zerón Huguet,
Ada Soriano Lidón.

JEFE DE REDACCIÓN:
José María Piñeiro

IMPRIME
Imprenta ONDA Gráfica, S.L.
Tíros, y fax: 96 530 12 21
03300 ORIHUELA (Alicante)
ondagrafica@natural.es

EDITA
A. C. Ediciones Empireuma



DEPÓSITO LEGAL
A-660-1998

REDACCIÓN
Apartado de Correos 233
Tel. y fax 96 634 08 51
03300 ORIHUELA (Alicante)
www.empireuma.com
empireuma@yahoo.es

DIBUJO PORTADA
José Aledo Sarabia

COMITÉ DE REDACCIÓN
José Aledo Sarabia
Ramón Bascuñana
Natalia Carabajosa Palmero
Manuel García Pérez
Joaquín Garrigós Bueno
Antonio García Caselles

ILUSTRACIONES
Victor Cámara
José María Piñeiro
Luis García Pérez
Roberto Ferrández
Federico Mazón

COLABORADORES
César Augusto Ayuso
Elena Torelishvili
Aitor L. Larrabide
Jesuscristo Riquelme
Fernando Iwasaki
Emilio Ríos
Noni Benegas
Valmore Muñoz Arteaga
José Cantabella
José Luis Fernández Arellano
José Antonio Hernández García
Celia Correa Góngora
Juan Pastor
Ángel Gody de Rivas
Francisco José García del Río
M^a Angeles Moragues Chazarra
Rosa Pereda
Manuel Soriano Lidón
Francisco José Blas
Raquel Laneros
Ana María Faquendo Guerra
Jorge Galán
Manuel Conesa Sánchez
Pablo Roa Delgado
Gregorio Morales
Santiago Montobbio
Vicente Luis Mora
José Antonio Pamies Franco
Pascual García

SUMARIO

EDITORIAL

DOLO LICAÓN, ARGOS, PERIFETES, AQUELOO JOSÉ ALEDO SARABIA 3

TRADUCCIONES

PIERRE REVERDY (1889-1960) PIERRE REVERDY 5
TRES AUTORES RUMANOS FLAMAND, LAMBA, SALA 10
EL VOLADOR TUDOR ARGHEZI 14
DANIIL HARMS, CHARMS, DAN-DAN HARMS 16
GHERASIM LUCA GHERASIM LUCA 22

ENSAYOS

SEMIÓTICA DE UN CINE: "NETWORK", DE SIDNEY LUMET. MANUEL GARCÍA PÉREZ 25
MIGUEL HERNÁNDEZ Y "LA D.", DE VICENTE ALEXANDRE. AITOR L. LARRABIDE 29
¿CINE PARA MUJERES? UN CICLO POSIBLE JESUCRISTO RIQUELME 33
EL AURA DE LA CASA FUENTES, LAS CLAVES DEL HOR FERNANDO IWASAKI 39
CADA POETA EN SU NIDO -IV MIGUEL DE UNAMUNO- EMILIO RÍOS 44
SOBRE EL LÉGAMO DE LA CREACIÓN EN MANUEL ÁLV. MANUEL GARCÍA PÉREZ 53

ARTÍCULOS

DERIVAS NONI BENEGAS 55
LA RETÓRICA DEL DESDOBLAMIENTO JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET 57
LINDEROS CONFLUYENTES (DIARIOS) JOSÉ MARÍA PIÑEIRO 60
NOTAS SOBRE DOS MAESTROS RACHMANINOFF Y DEBU. VALMORE MUÑOZ ARTEAGA 65
EL BARRIO LATINO DE GONZÁLEZ-RUANO FERNANDO IWASAKI 68

RELATOS

FÁBULA DE UNA SONRISA PÁNFILO JOSÉ CANTABELLA 70
RELATOS BREVES JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ ARELLANO 72
UNA RUTA DIFERENTE NATALIA CARBAJOSA 75

HOMENAJES

HOMENAJES EMPIREUMA 79
ANTES DEL MILAGRO GRIEGO MIRCEA ELIADE 80
ANTES Y DESPUÉS DEL MILAGRO BÍBLICO MIRCEA ELIADE 84
TREINTA Y UNO DE DICIEMBRE MIRCEA ELIADE 87
ELIADE, LECTOR ORFEIZANTE DEL MUNDO JOSÉ MARÍA PIÑEIRO 90
APUNTES JUANRRAMONIANOS (TRAS UNA RELECTUR JOSÉ MARÍA PIÑEIRO 95
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. LA BELLEZA, LA MUJER Y LA M. CELIA CORREA GÓNGORA 97
LA NECESIDAD DE SENTIR Y DE VIVIR EN LA UTOPIA JUAN PASTOR 102
ENTREVISTA A JUAN RAMÓN TORREGROSA RAMÓN BASCUÑANA 104
LA ADMIRACIÓN DE MANUEL ALTOLAGUIRRE POR JUAN. ÁNGEL SODY DE RIVAS 107
LA ESCRITURA: TRANSFORMAR LA MUERTE EN VIDA ANTONIO GRACIA 119

RESEÑAS

RESEÑAS: LIBROS, LIBROS DE VIEJO Y DISCOS VARIOS AUTORES 127

POEMAS INÉDITOS

POEMAS INÉDITOS VARIOS AUTORES 152

MARCHA SIN DIRECCIÓN

Al paso de las alas
la voz se apaga
La enorme pupila
en el cielo destiñe
Hay ruidos en el aire
Si la tierra se extiende
se oculta el horizonte
Todo está por hacer
Huimos a merced del viento que se acuesta en las líneas
Todos los árboles rotos al paso del viajero
Muertos todos los mojones que guardan el arroyo
Y todas las estrellas que se corrompen en el agua
El pájaro que canta en una rama de la noche
Un fruto negro en ese árbol
que el viento ha cogido
Una palabra de más que cae
El final de una canción
El nombre de ese rostro
El fuego de la casa

(*Main d'oeuvre*, 1949)

ANTE SÍ

Las últimas centellas al final de las barras
Estrellas
Las trayectorias se dispersan en las cortinas del cielo
La sombra se rezaga
El sotobosque es más sombrío
Aún no es de noche
en el camino
Los árboles se han dormido
Entre los muros alguien llama
y pasa
El relámpago de una golondrina
Las ruedas giran mientras suben
No se escucharía este canto
En el aire donde los pájaros se esconden
Nombres que se borran en el tiempo
Y sólo el que queda
Entre los brazos levantados que no se cansan nunca
Esperando que algo llegue
No se sabe qué

(*Main d'oeuvre*, 1949)

MARCHE SANS DIRECTION

Sur le train des ailes
la voix qui s'éteint
L'énorme prune
sur le ciel déteint
Il y a des bruits dans l'air
'Si la terre s'étale
l'horizon se cache
Tout est à refaire
On fuit au gré du vent qui couche dans les
lignes
Tous les arbres rompus au pas du voyageur
Toutes les bornes mortes qui gardent le ruis-
seau
Et toutes les étoiles qui crouissent dans
l'eau
L'oiseau qui chante sur une branche de la
nuit
Un fruit noir à cet arbre
que le vent a cueilli
Un mot de plus qui tombe
La fin d'une chanson
Le nom de se visage
Le feu de la maison
(*Main d'oeuvre*, 1949)

DEVANT SOI

Les dernières étincelles au bout des barres
Étoiles
Les trajectoires se dispersent dans les ride-
aux du ciel
C'est l'ombre qui traîne
Le sous-bois est plus sombre
Il ne fait pas encore nuit
sur la route
Les arbres se sont endormis
Entre les murs quelq'un appelle
et passe
Un éclair d'hirondelle
Les roues tournent en remontant
On n'écouterait pas ce chant
Dans l'air où les oiseaux se cachent
Des noms dans le temps qui s'effacent
Et seul celui qui reste
Entre les bras levés qui jamais ne se lassent
En attendant que quelque chose vienne
On ne sait quoi
(*Main d'oeuvre*, 1949)

HORIZONTAL Y TODO ESTÁ DICHO

Quisiera caer de lo más alto
 Cuando cese el sollozo de la lluvia
 Una risa húmeda abre un poco la ventana
 Aún tenemos tiempo de llegar
 Da el cuarto después la media
 Las horas pasan viscosas
 Tomaremos el tren por última vez
 El día aún se hace esperar
 Podemos venir de allá o de más lejos
 Siempre será para bajar
 En la calle vacía donde no anda nadie
 Rueda un coche
 Retenemos una melodía
 Todo gira más de prisa que el tiempo
 Los pájaros que el viento se lleva
 El espejo me mira y ríe
 El péndulo lleva el compás
 En mi corazón que no se ha curado
 Todo se ha repuesto de otras heridas
 La calma planea
 Estamos solos
 La habitación no es bastante grande
 Para guardar durante el sueño
 Los sueños que huyen por el costado.

(Main d'oeuvre, 1949)

TARDE EN LA VIDA

Soy duro
 Soy tierno
 El tiempo lo he gastado
 Soñando despierto
 Durmiendo de camino
 Por donde pasé
 He encontrado mi ausencia
 En ningún sitio estoy
 A no ser en la nada
 Pero en lo más profundo de las entrañas llevo escondido
 En el lugar donde ha caído el rayo muy a menudo
 Un corazón en el que dejó su muesca la palabra
 Y de donde mi vida se escurre al menor movimiento.

(La liberté des mers, 1959)

**HORIZONTAL ET
TOUT EST DIT**

Je voudrais tomber de plus haut
 Quand le sanglot de la pluie cesse
 Un rire humide entr'ouvre la fenêtre
 On a encore le temps de venir
 Le quart est fait puis la demie
 Les heures gluantes qui passent
 C'est la dernière fois que l'on prendra le train
 Le jour se fait encore attendre
 On peut venir de là ou de plus loin
 Ce sera toujours pour descendre
 Dans la rue vide où personne ne vient
 Une seule voiture glisse
 Un air triste que l'on retient
 Tout tourne plus vite que le temps
 Les oiseaux qu'emporte le vent
 La glace me regarde et rit
 La pendule bat la mesure
 À mon cœur qui n'est pas guéri
 Tout est remis d'autres blessures
 Le calme plane
 On est tout seul
 La chambre n'est pas assez grande
 Pour garder pendant le sommeil
 Les rêves qui fuient sur la bande

(Main d'oeuvre, 1949)

TARD DANS LA VIE

Je suis dur
 Je suis tendre
 Et j'ai perdu mon temps
 À rêver sans dormir
 À dormir en marchant
 Partout où j'ai passé
 J'ai trouvé mon absence
 Je ne suis nulle part
 Excepté le néant
 Mais je porte caché au plus haut des entrailles
 À la place où la foudre a frappé trop souvent
 Un cœur où chaque mot a laissé son entaille
 Et d'où ma vie s'égoutte au moindre mouvement

(La liberté des mers, 1959)

EL SABOR DE LO REAL

Caminaba sobre un pie sin saber dónde pondría el otro. A la vuelta de la esquina el viento barría el polvo y su boca ávida se tragaba todo el espacio.

Empezó a correr esperando que echaría a volar de un momento a otro, pero al borde del arroyo el empedrado estaba húmedo y sus brazos batiendo el aire no le pudieron retener. En su caída comprendió que era más pesado que su sueño y amó, desde entonces, el peso que le había hecho caer.

(*Plupart du temps*, 1945)

LUZ

Una pequeña mancha brilla entre los ojos que parpadean. La habitación está vacía y los postigos se abren en el polvo. Es el día que entra o algún recuerdo lo que te hace llorar. La visión del muro -el horizonte de atrás- tu memoria en desorden y el cielo más cerca de ellos. Hay árboles y nubes, cabezas que sobresalen y manos heridas por la luz. Y luego, un visillo cae y envuelve todas estas formas en la noche.

(*Plupart du temps*, 1945)

EL SUEÑO DEL CORAZÓN

Con las uñas arañaba la roja pared de la jaula. Era prisionero de la pesadilla o de sus enemigos.

Fuera se oían pasos. Una mano que buscaba la suya le rozó. Más fresca que el amanecer en la frente. La ventana se abría al fuerte viento que soplabo sobre los tejados. Era todavía de noche.

Y su pecho libre respiraba un aire fresco que cambiaba el decorado. Pero en su memoria persiste un mal recuerdo. Está además el nombre del que era la causa de ese sueño.

(*Main d'oeuvre*, 1949)

EL FRÍO DEL AIRE EN EL ESPÍRITU Y EN LA CARA

Alrededor de su cuerpo inmaterial y oscuro no había más que restos, más que jirones de tela negra.

Ella permanecía entre la casa y el cielo y, más precisamente, al lado derecho de la ventana.

Pero el cielo le parecía tan grande, los boquetes del cielo, la noche, el día, que se escondían detrás de las nubes, que miraba siempre hacia mi habitación. Y esa luz bajo la chimenea, ese fuego que bajaba al soplo ruidoso de la chimenea -no sé por qué ella habría podido creer o yo he creído- que podía ser una estrella.

Y sus dos ojos detrás del cristal con ese viento.

(*Flaques de verre*, 1929)

LA SAVEUR DU RÉEL

Il marchait sur un pied sans savoir où il poserait l'autre. Au tournant de la rue le vent balayait la poussière et sa bouche avide engouffrait tout l'espace.

Il se mit à courir espérant s'envoler d'un moment à l'autre, mais au bord du ruisseau les pavés étaient humides et ses bras battant l'air n'ont pu le retenir. Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber.

(*Plupart du temps*, 1945)

LUMIÈRE

Une petite tache brille entre les paupières qui battent. La chambre est vide et les volets s'ouvrent dans la poussière. C'est le jour qui entre ou quelque souvenir qui fait pleurer tes yeux. Le paysage du mur -l'horizon de derrière- ta mémoire en désordre et le ciel plus près d'eux. Il y a des arbres et des nuages, des têtes qui dépassent et des mains blessées par la lumière. Et puis c'est un rideau qui tombe et qui enveloppe toutes ces formes dans la nuit.

(*Plupart du temps*, 1945)

LE SOMMEIL DU COEUR

De ses ongles il grattait la paroi dure de cette cage. Il était prisonnier du cauchemar ou de ses ennemis.

On marchait au dehors. Une main qui cherchait la sienne le frôla. Plus fraîche que l'aube sur son front. La fenêtre s'ouvrait au vent trop fort qui roula sur les toits. C'était encore la nuit.

Et sa poitrine libre respirait un air frais qui changeait le décor. Mais, dans sa mémoire persiste un mauvais souvenir. Et il y a aussi le nom de celui qui était la cause de ce rêve.

(*Main d'oeuvre*, 1949)

LE FROID DE L'AIR SUR L'ESPRIT ET SUR LE VISAGE

Il n'y avait plus autour de son corps inmatériel et noir que des débris, que des lambeaux d'étoffe noire.

Elle se tenait entre la maison et le ciel et, plus précisément, contre le côté droit de la fenêtre.

Mais le ciel lui paraissait si grand, les trous du ciel, la nuit, qui se cachaient, le jour, derrière les nuages, qu'elle regardait toujours du côté de sa chambre. Et cette lumière sous la cheminée, ce feu qui baissait au souffle bruyant de la cheminée -il me semble qu'elle aurait pu croire ou que j'ai cru- que ce pouvait être une étoile.

Et ses deux yeux derrière le carreau avec ce vent.

(*Flaques de verre*, 1929)

SIEMPRE EL CAMINO

La tormenta se ha perdido demasiado bajo, en las simas de la luz, en los rodetes de tiempo que sobrepasan el tejado -la cuchilla sin sol de un mediodía lleno de nieve.

Sobre el fondo gris inútil, los contornos de una parada, para el ojo que busca la palabra. Una roda de púrpura se eleva a la cavidad del cielo y corta el horizonte. El hilo roto deja caer el peso de la desgracia y se estrella sin ruido. Sobre las cabezas blanquecinas, sobre los brotes de los sueños, se arremolinan los lazos pérfidos del desastre. En el suelo no hay más que ardores rotos, proyectos agusanados y, en un rincón más negro donde se acumulan montones de peñascos o de lavas endurecidas en desorden -la carne petrificada, el espíritu congelado de horror, un rayo de esperanza que tiembla, indeciso y tentador como un señuelo.

(*La liberté des mers*, 1959)

TOUJOURS LA ROUTE

La tourmente s'est égarée trop bas, dans les gouffres de la lumière, aux bourrelets de temps qui débordent le toit -la lame sans soleil d'un midi plein de neige.

Sur fond gris inutile, les dessins d'une halte, pour l'œil qui cherche la parole. Une étrave de pourpre s'élève au creux du ciel et coupe l'horizon. Le fil rompu laisse tomber tout le poids du malheur qui s'écrase sans bruit. Sur les têtes blanchies, sur les bourgeons de rêve les facets perdus du désastre tourbillonnent. Sur le sol, il n'y a plus que les ardeurs cassées, les projets vermoulus et, dans un coin plus noir où s'accumulent des masses de rochers ou de lavas durcies en désordre -la chair pétrifiée, l'esprit glacé d'horreur, une lueur d'espoir qui tremble, indéterminé et tentante comme un piège.

(*La liberté des mers*, 1959)

PIERRE REVERDY

1889

Narbona

Francia

Nacido en Narbona en 1889, creció al pie de la Montaña Negra y realizó sus estudios en Toulouse y Narbona. El año 1910 llegó a París dispuesto a vivir para la literatura y fue uno de los más activos protagonistas de las vanguardias de aquellos años. Fundó la revista *Nord-Sud* (1917-18), en la que colaboraban Apollinaire, Max Jacob, Aragon, Breton, Soupault y Tzara, entre otros. Amigo, igualmente, de destacados artistas, Braque, Gris, Picasso o Matisse ilustrarán muchos de sus libros.

Se estrena con *Poèmes en prose* (1915) y *La lucarne ovale* (1916). Exigente y solitario, de espíritu profundamente religioso, en 1926 se retira a la abadía de Solesmes, que ya no abandonará hasta su muerte en 1960. Libros de tanta importancia como *Sources du vent* (1929), *Ferraille* (1937) o *Le chant des morts* (1948), éste apareció con 125 litografías de Picasso, fueron escritos en esta segunda etapa de retiro.

En *Plupart du temps* (1945) se recogen los libros publicados entre 1915 y 1922, y en *Main d'oeuvre* (1949), los publicados hasta ese año. A partir de 1967, en Flammarion fueron apareciendo los 14 volúmenes de su obra completa.



Pierre Reverdy

CÉSAR A. AYUSO

Traducciones del francés

César A. Ayuso (Reinosa de Cerrato, Palencia, 1954) Doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Lengua Castellana y Literatura. Autor de cuatro libros de poesía publicados, aparte de numerosos artículos y ensayos. Dirige la reciente revista de poesía "Milenrama". Accésit XVI Premio de Poesía Jaime Gil de Biedna con "Variaciones de abril" (Visor 2006).

TRES AUTORES RUMANOS

DINU FLAMAND

sí sí di di es importante
vete vuelve y sube baja
hablando y callando
viviendo
preparándote el más confortable vacío
esperando
con la frente recostada sobre la mesa entre las manzanas agusanadas
escuchando su rozniido por
secretas galerías o mirando cómo de pronto
se acerca a tu pupila dilatada el gusano-payaso
mensajero de la inagotable vida

en alguna parte existe un río con agua que ya no moja
un tablón doblado en la valla por la que no ceso de pasar
una senda que de año en año se hunde más y más en la tierra
y el olor a cena que viene por las noches de la casa abandonada

un ladrido de perro aplastado por el eco del tren que se ha ido
hillillos de humo saliendo de chimeneas desmoronadas hace mucho
árboles a cuya sombra se reúnen los muertos
extraños crujidos de puertas todavía cerradas.

hay hombres que han pasado por mí y han permanecido
e innumerables nubes de cuyos aleros chorrea la luz del sueño
en mis noches con insomnios de lluvia por los desiertos
donde todas estas cosas de ahora en adelante habitarán en mí sin tocarme

el río en la cama de los muertos
las casas suben hasta la zona amarilla
de los abedules

las hayas
y los tejos apesados por las nubes con sus garras
como águilas negras de cuento
sobrevolando su nido

arriba en las cumbres arándanos silvestres
toda la montaña está inclinada sobre nosotros:
«carne de hombre quiero
carne de hombre»

sol oculto en la garganta del ocaso
décadas
de vacío en el aire
mientras repentinas lluvias de verano daban espigas
en el polvo del camino

¿la vida
como deuda?



DINU FLAMAND

1947

Transilvania

Rumania

Nacido en 1947 en Rumania. Poeta, periodista y traductor. Ha obtenido distintos premios de poesía. Vive en Francia y es periodista en Radio Francia Internacional.

MI NOMBRE

El día que me alumbraste
olvidaste todos los nombre
y como un tilo
perfumaba tu ventana
me pusiste Teia*.
Nunca me pregunté por qué
hasta que,
al hacerme mayor, un día
llegué con la frente
a sus hojas
¡y entonces comprendí por qué
me llamaste así!

CREPÚSCULO

Cuando la luz desde el
crepúsculo del asfalto
te decapita
el sol es inútil.
Y yo también.

RECUERDO

Recuerdo
que en tu ciudad
las calles eran impares.
También los chopos
que las bordeaban.
Y los enamorados
que se paseaban por la ciudad
también eran impares,
ellos iban de la mano con los chopos.

METAFORFOSIS

En vez de párpados, labios.
En vez de la mirada, susurros.
En vez de mí, nadie.

ECLIPSE

Como una luna dormida
es mi frente.
Un pensamiento está empezando a oscurecerla.

PRIMAVERA

Flores de cerezo.
Lluvia de mariposas.
La nostalgia de la nieve está cada vez más lejos.

TEIA LAMBA**LLUVIA**

Cuando nos separamos
llovía:
a tiempo inútilmente malgastado
a añoranza de camino oculto
detrás del horizonte.
Nunca he sabido
si en tus frías mejillas,
blanqueadas por el insomnio,
había lágrimas
o solo gotas perdidas de lluvia.

ÍCARO

De tus alas
huyen los segundos.
Tu tiempo es el de la inexistencia.

NOSOTROS DOS

Nosotros dos
cogidos de la mano
y nuestros hombros
el lugar de nuestra traición,
el lugar de nuestro abandono.
Solas,
como aves migratorias,
nuestras manos nos buscarán
por el mundo
perdido en las estaciones
hasta que
de los hombros broten
cuerpos nuevos.

*Tilo en rumano
es "tei". N. del t.

**TEIA LAMBA**

1987

Ploiesti

Rumania

Nacida en 1987 en Ploiesti (Rumania).
Estudiante de Letras de la Universidad
de Ploiesti. Premio Poesis 2006 de
Poesía Joven. La presente selección
pertenece al libro premiado
*Durmiendo con la sien sobre un
sueño.*

LULIA SALA

EL SUEÑO DE UNA LÁGRIMA

En la humilde y oscura habitación, el único objeto que llamaba la atención era el espejo de aguas levemente turbias en las que se concentraba la luz amarillenta de las cinco bombillas montadas alrededor.

Frente al espejo, colocado en una silla sin respaldo cuyas juntas chirriaban y crujían a cada movimiento, el viejo payaso se quitaba lentamente, con una esponja sucia, los colores vivos de la cara surcada de arrugas. Empezaba desde arriba, por la frente, luego bajaba por la comisura del ojo, por el rostro hundido hasta la barbilla, dejando detrás un reguero donde el blanco, el rojo, el amarillo, el verde y el azul se mezclaban formando un arco iris empapado de agua.

Los aplausos y gritos de admiración de los niños se habían apagado hacia rato, el único ruido que todavía se oía en torno a la pista era el suspiro de la carpa grande cuya lona, a rayas blancas y rojas, descoloridas y polvorientas, se hinchaba y deshinchaba como un pulmón fatigado, a los golpes del viento frío de otoño.

Entre dos ráfagas de viento, la carpa dejaba de emitir ruidos ya que trataba de recobrar aliento después de tantos gemidos de dolor y, entonces, los suspiros ahogados del payaso se oían cada vez más alto, atravesaban la puerta de pintura desconchada y a duras penas sí podían resistir la corriente fría de la entrada.

El viejo, dejando a un lado la esponja con la que solo se había limpiado media cara, se cogió la cabeza con los manos. Los hombros le temblaban a cada suspiro como sacudidos por escalofríos, mientras sus suspiros se volvían más y más desgarradores, se le

colaban por los dientes produciendo, de tan fuerte que los apretaba, un chirrido sordo, como la piedra de un molino. En un momento dado, dio un grito agudo, como de ave alcanzada por una bala perdida, y luego se quedó inmóvil, mirándose en el espejo la cara arrugada de dolor, como un pañuelo estrujado que uno saca de un bolsillo estrecho. Los ojos se le humedecieron, brillando a la luz de las bombillas, y una primera lágrima apareció en mitad de la hilera de pestañas del párpado inferior del ojo izquierdo. Allí se quedó unos segundos, colgando de las pobladas pestañas, orgullosa de ser la primera lágrima que hacía patente el dolor de su dueño. Miró tras de sí con inquietud, no fuera a ser que otra hermana suya se apresurase a aparecer y le estropeará la salida tan cuidadosamente preparada. Pero se tranquilizó al ver que estaba sola y que podía representar su papel sin ningún tipo de preocupación. Lanzó una mirada llena de arrogancia a la humilde habitación mientras hacía un postrer esfuerzo por desprenderse completamente de la retina húmeda y tibia del ojo en cuyo párpado se había formado.

Esperaba que hubiese gente alrededor del payaso, muchos pares de ojos que la admirasen aumentar de tamaño como una bolita de cristal de la mejor calidad, lanzando millares de discretos destellos a la luz reflejada por el espejo, ojos que deseasen tenerla en sus pestañas como a la alhaja más preciada.

Al principio se llevó una pequeña decepción al percatarse de que no había nadie en el cuarto, pero en seguida se recompuso. En realidad, no necesitaba la admiración de nadie, estaba con-

vencida de ser la lágrima más hermosa que jamás había existido y de que iba a representar el papel de su vida con el mayor donaire. Además, había elegido como lugar para hacer su aparición el centro de la hilera de pestañas del párpado inferior del ojo derecho, un lugar difícil donde una lágrima puede formarse solo con mucha maña y concentración, por lo menos eso es lo que dijeron sus hermanas mientras esperaban impacientes su turno para formarse en los ojos del payaso, su dueño.

Se había arriesgado mucho eligiendo ese sitio, en medio de la hilera de pestañas, pero se había aprendido al dedillo los consejos de las lágrimas más viejas, que aún estaban esperando a que les tocara el turno, sobre cómo concentrar el líquido salado entre sus paredes gelatinosas y transparentes, sobre el tamaño que había de tener y, en fin, cómo elegir el momento adecuado para desprenderse de las pestañas y caer a la mejilla. Se había preparado con todo rigor, consciente de que la ocasión única que se le ofrecía para estar entre las elegidas para contentar a su dueño, cuyo dolor se materializaba así, con tan maravillosa lágrima, redonda y resplandeciente.

La solución más fácil habría sido, por supuesto, formarse en la comisura del ojo, pero eso lo hacían solamente las lágrimas perezosas y superficiales, quienes preferían ahorrarse esfuerzos inútiles porque desde ahí podían desprenderse sin ningún problema al menor párpado. Sin embargo, esas no conseguían nunca tener una salida espectacular. Se formaban y se desprendían de las pestañas sin que lo observara nadie y, la mayor parte

de las veces, no llegaban a terminar su camino porque no tenían suficiente volumen o, lisa y llanamente, porque su dueño, irritado por su lentitud, se las enjugaba con el dorso de la mano en un gesto brusco, dejando en la mejilla un reguero húmedo que rápidamente se secaba.

Ella había preparado su plan con minuciosidad, dando importancia a los más pequeños detalles relacionados con el volumen y el tiempo. Sin embargo, había algo a lo que la lágrima le concedía un valor especial: la atención de su dueño. Era consciente de que, por mucho que se esforzase, solo se volvía brillante y seductora si su dueño la miraba con paciencia, sin enjugársela con la mano, dejando que bajase en todo su esplendor hasta el final de su viaje, a la punta del mentón, donde desaparecería para siempre.

Antes de caer de las pestañas a la mejilla, rememoró llena de orgullo el momento en que se formó, hechizando a su dueño, que la había observado inmóvil cómo giraba sus aguas crecientes dentro de su envoltura transparente y luminosa. Temió que acaso distrajesen la atención del

payaso los ruidos del otro lado de la puerta, pero este la miraba como hipnotizado y ella tuvo la seguridad de que, en adelante, el éxito del espectáculo estaba asegurado.

Sabía que tenía que hacer acopio de todas sus fuerzas para poder deslizarse por la mejilla del payaso, llena todavía de polvos de colores, de modo que esperó algo más de lo que había previsto inicialmente para que el líquido que aún se hallaba en el ojo tuviese tiempo de concentrarse entre sus paredes dándole más peso.

Cuando estuvo preparada, se lanzó sin pestañear a los pómulos y cayó derecha en una mota de polvo blanco que las aguas disolvieron inmediatamente volviéndose ligeramente turbias. Pero no se arredró, porque esa era su suerte, perder poco a poco su brillo a medida que avanzaba por la mejilla todavía maquillada, de manera que continuó su camino llena de confianza. Con un último esfuerzo, agotada, arrastró sus aguas cargadas de polvos hasta el hoyuelo del mentón del payaso, donde se detuvo para recobrar el aliento.

Mientras recorría su curso mejilla abajo estuvo pensando indignada que una carrera brillante como la suya iba a acabar tan rápida y lamentablemente, sin que le diese la luz reflejada por el espejo en el rostro de su dueño, que solo llegaba a la altura de la nariz. En cambio, ahora, una vez llegada felizmente al final de su camino, se sintió tan cansada y hastiada que

todo lo que deseaba era desaparecer para siempre, olvidando todos los sueños de gloria que, solo unos segundos antes, se había forjado.

Debilitada como estaba, aprovechó un último suspiro del payaso para desprenderse del mentón y dejarse caer sin pena ninguna a la nada de los pliegues de la ropa de aquel, que la absorbieron inmediatamente, transformándola en una mancha húmeda del tamaño de una cereza madura.



LULIA SALA

1972

Bucarest

Rumania

Nacida en 1972 en Bucarest, estudió Lenguas y Literaturas Extranjeras en dicha ciudad. Desde el 2004 trabaja en el programa Executive MBA del Instituto Nacional de Desarrollo Económico de Bucarest en colaboración con el Conservatoire des Arts et Métiers de París. Hasta septiembre de 2006 ha sido administradora del Bureau para Europa Central y Oriental de la Agence Universitaire de la Francophonie en la sede de la capital rumana. El volumen *La casa con paredes de viento*, al que pertenece el presente relato, recibió en 2003 el premio ópera prima en prosa concedido por la Unión de Escritores Rumanos. Desde octubre de 2006 reside en París.

JOAQUÍN GARRIGÓS

Traducciones del rumano

Licenciado en Derecho y en Filología Hispánica. Intérprete Jurado de Lengua Rumana. Director del Instituto Cervantes de Bucarest.



José M^a Piñeiro.

EL VOLADOR



Los pescadores de arenques sacaron ayer del mar el cadáver de un joven con alas y lo tendieron sobre la arena. Pensaron que se trataba de un aviador que había estado probando el equilibrio de algún nuevo aparato. Luego de levantarlo a los hombros y amarrarlo con cuerdas, los pescadores le abrieron las alas, como si se tratara de dos abanicos, pero se dieron cuenta que se habían equivocado. Sus alas eran como las de los pájaros; crecían en los hombros y se extendían hasta más allá de los calcañales entretejidas de plumas de seis o siete colores. Cuando lo pescaron, el cuerpo estaba metido en las alas hasta el cuello, como si se tratara de una muñeca embalsamada y sólo después de un esfuerzo arduo fue sacado a la luz del día de su envoltura pulmonar color azul-ladrillo.

Los bañistas —mujeres, niños y hombres— de aquellas arenas se juntaron enseguida para ver si el rumor de que un ángel ahogado en el mar había sido encontrado era cierto y se quedaron estupefactos ante la belleza del muerto

alado. Maravillados por el asombro y el espanto, nos acercamos a él como si fuera el ejemplar de perfección menos imaginable que se pueda imaginar, buscando apoyo en las invenciones y descubrimientos de las artes matemáticas. Las alas del joven aún temblaban. Había muerto solo unos segundos antes, pero todavía no lo estaba por completo; como el humo que las antorchas devanan al final cuando ya se han apagado.

Una búsqueda rápida entre los grupos de bañistas, miles de ellos, no condujo a ninguna respuesta. Nadie había visto al desconocido en los alrededores, en los hoteles o restaurantes; tampoco en el mar, ni en el aire, ni en la tierra; cosa que nos obligo a suponer que había venido de otra parte; y, como este pensamiento nos dominaba, todos los ojos se alzaron al cielo donde el azul resplandecía sin nubes, y los bañistas comenzaron a cubrirse con sus pareos y toallas como si se tratara de alas y se santiguaban de improviso atormentados por el misterio.

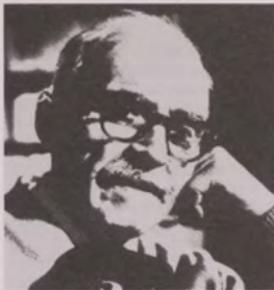
Un niño encontró un caracol rojo como las amapolas entre el dedo pulgar y el índice del ángel caído, y mientras extendía la mano para cogerlo, vimos que los dedos de los pies del volador quizás tocado por las saetas de luz, tenían unas membranas, como si se tratara de un ser hecho para nadar. Nuestro asombro aumentó aún más. Posiblemente el joven no había caído del cielo sino que había emergido desde las profundidades del mar.

A causa de la extrema delgadez y las formas aplastadas del cuerpo, creímos que el desconocido

era un hombre que tenía rondaba la edad de nuestros mozos más ordinarios. Después que con piedad y mucho cuidado se le acostó de espaldas sobre la arena y se le descubrió por completo, todos se dieron cuenta que el joven no era un hombre ni tampoco una mujer; traspasaba el círculo de las sub-alternaciones y las fatalidades que entregan al remolino humano su firmeza y lo someten al triste encanto de la cercanía...

Enterramos al joven más allá del mar, en una tierra blanca que los chinos utilizan hace ya miles de años para su alfarería animada en su exterior por iconos y adentro por reflejos de perlas y ópalo. Cinco mil hombres —con sus mujeres y niños— desfilaron junto al grupo que lo llevó al cementerio en brazos sobre una cama hecha con la verdura negra que crece en estos lugares desiertos. Nunca antes una procesión como esta había sido vista en un entierro —todo rojo, morado, encarnado y blanco—; como los colores de los pareos y las toallas de los bañistas, que daban vuelta a la inmensa bahía cantando delicadamente con los saltamontes de los zarzales cenicientos.

Aquella noche, la luna que semejaba una llama, se quedó inmóvil encima de las rocas de mirra, donde la tumba había sido cavada; una tumba en forma de hacha, clavada en la cumbre más alta. No hay duda que algo incomprensible para nosotros ocurrió; las lluvias que cayeron tres días y tres noches de forma ininterrumpida, desde aquel viernes, petrificaron la arcilla de la tumba que parecía que hubiese sido de piedra desde siempre.



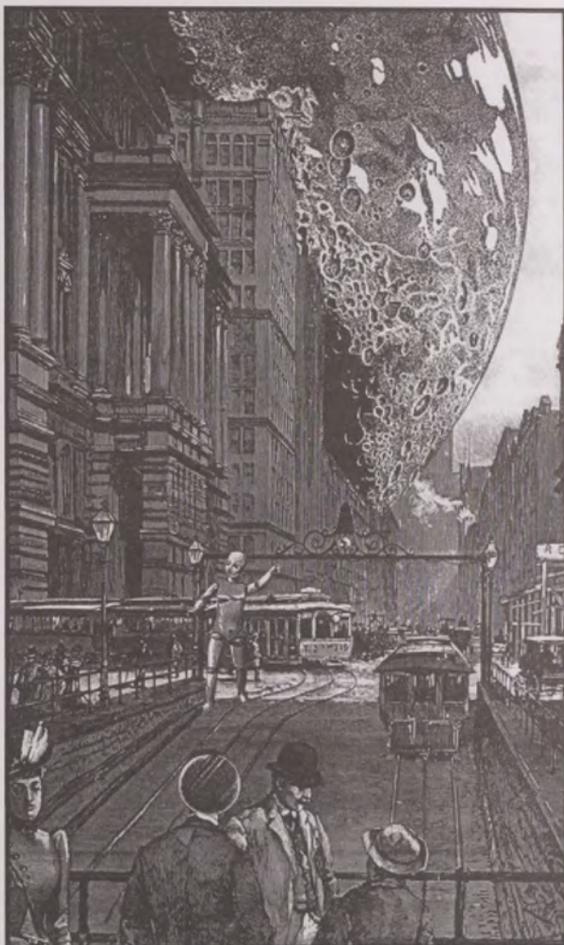
TUDOR ARGHEZI

(1880-1967)

Bucarest

Rumania

Tudor Arghezi (1880-1967): poeta y prosista, uno de los más importantes autores rumanos del siglo XX. Cuando joven, fue monje en el monasterio Cernica, cerca de Bucarest. Después, viaja por Europa y trabaja en una relojería, en Ginebra. La experiencia religiosa del monasterio va a ser visible en su primer libro, publicado en 1927, *Palabras adecuadas*. Sus versos son muy bien recibidos no solamente por la crítica literaria del momento, sino también por los lectores, siendo recibido el poeta como una voz lírica esencial en el paisaje cultural rumano. Arghezi ha escrito también novelas: *Los ojos de la Madre de Dios* (1934), *El cementerio de la Anunciación* (1936) y muchos poemas en prosa, como es, por ejemplo, el texto de esta traducción, *El Volador*, publicado en la prensa literaria rumana, antes del año 1937. Otros libros de versos: *Flores de moho* (1931), *El libro para la tarde* (1935), *Versos* (1960), *Hojas* (1962), *Silabas* (1965), *Ritmos* (1963), *La noche* (1967).



José María Piñeiro.

RODICA GRIGORE

Traducción del rumano

Filóloga y ensayista rumana (Sibiu, 1976). Licenciada (1999) y doctora (2004) en filología románica por la Universidad Lucian Blaga de Sibiu. Ha publicado dos libros de crítica literaria y ensayo: *De libros y otros demonios* (2002) y *Retórica de las máscaras en la narrativa rumana moderna* (2005). Además ha traducido al rumano el libro de ensayo de Octavio Paz, *Hijos del limo*

(2003) y una selección de la obra poética del autor colombiano Manuel Cortés Castañeda, con el título *general Oglinda celulair* (El espejo del otro, 2006), así como la antología de textos y las traducciones para el Festival Internacional de Teatro de Sibiu (2005, 2006 y 2007). Enseña literatura comparada en la Universidad de Sibiu. Actualmente traduce al rumano la obra narrativa del escritor norteamericano de origen rumano Andrei Codrescu.

DANIIL HARMS, CHARMS, DAN-DAN

En la tercera década del siglo XX la literatura rusa sufrió muchos cambios. *El siglo de plata* de la poesía rusa, a la cual pertenecen nombres tan famosos como Alexander Blok, Valerii Briusov o Nikolai Gumiliov, llegaba a su fin. Comenzaba a gestarse la literatura del proletariado que predominaría, más tarde, pasado el año 1925. En el ambiente caótico de Rusia recién salida de la sangrienta revolución existían también varios grupos de escritores entre los cuales se encontraba uno muy peculiar llamado (OBERIU), movimiento del teatro y literatura que nació a final de los años 20 en Leningrado.

Este grupo de escritores jóvenes estaba compuesto por Daniil Harms, Alexander Vvedenskii, Nikolai Zabolotskii, Igor Bajterev¹⁰ y otros menos significativos. Muy cercanos a esta unión estaba el poeta y escritor Nikolai Oleinikov¹¹ y los filósofos Iakov Druskin y Leonid Lipavskii. ¿Quiénes somos? ¿Por qué nosotros? -preguntaban en su manifiesto- ¡Somos poetas que defendemos una nueva forma de entender el arte! Nosotros ampliamos y profundizamos el sentido de cualquier objeto y de cualquier palabra, pero no lo destruimos. El sentido concreto de la palabra, liberada de la realidad y de las cáscaras de su utilidad en la vida, se transforma en una obra del arte.

De todos ellos Zabolotskii era el único en quien los editores publicaban con regularidad, aunque su poesía, impresa en las revistas, era oficialmente criticada por el gobierno y tales críticas estaban llenas de insultos dirigidos al escritor. Harms,

Oleinikov y Vedenskii se hicieron famosos como escritores infantiles ya que sus obras 'adultas' no las editaban y las conferencias que efectuaban no tardaron en ser prohibidas por la censura soviética. La poética de los *oberiutos* tiene otra base y otro estilo que no encajaba en la literatura proletaria.

Los *oberiutos* encontraron su refugio en la 'Casa del editor' en Leningrado, donde el 24 de enero 1928 tuvo lugar su gran velada literaria *Tres horas izquierdas*. Harms, junto a N. Zabolzki, A. Vvedenskii, N. Bajterev y otros escritores leían su poesía sentados encima del armario durante la primera hora. En la segunda ofrecieron al público la obra de D. Harms (*Elizabeth Bam*). Esta tertulia marcó la diferencia por su éxito, aunque las reuniones del grupo literario no duraron mucho tiempo ya que en 1930 la revista soviética *Smena*¹² puso final a las 'apariciones de los gamberros literarios', llamando a los *oberiutos* 'los enemigos de la Patria' y acusándoles de hacer 'malabarismo reaccionario' que perjudicaba a los estudiantes proletarios. En el año 1931 Harms, Vvedenskii y otros escritores de su círculo fueron arrestados y mandados a Kursk por un año. Detrás quedaron editados sólo dos trabajos 'adultos' de Harms en la publicación de la colección de dos tomos de *Unión de escritores* (de 1926 y 1927). El escritor nunca pudo publicar otra obra adulta, aunque su trabajo en la literatura infantil tenía tanta calidad que siguieron publicándolo en ese ámbito a pesar de estar apresado por su actitud rebelde literaria.

DANIIL IVANOVICH UVACHIOV UVACHIOV

(1905-1942)

Daniil Ivanovich Uvachiov (1905-1942) inventó el pseudónimo siendo muy pequeño, el nombre variaba: Harms, Charms, Horms, Shardam, Harms-Dandan. El escritor pensaba que un nombre que no se varía trae mala suerte. Y cogía uno nuevo para intentar escapar de ella. 'Ayer mi padre me dijo que si algo siendo Harms me va a perseguir la mala suerte. Daniil Charms'.¹³ Hasta el portero de la casa de Daniil Harms se sorprendía cada vez que miraba el letrero de su puerta, cambiaba su apellido continuamente. En cualquier frase del diario, en cualquier carta, sea cual sea la poesía ó historia; en todos los géneros elegidos él era diferente. Era un escritor que no se parecía a ningún otro. La primera vez que sus obras fueron leídas corrían los años sesenta, dentro del siglo XX. Hasta ese momento, el mundo consideraba a los fundadores de la literatura del absurdo a Eugène Ionesco¹⁴ y Samuel Beckett¹⁵. Pero después de conocer la obra 'Elizabeth Bam' (1927), hasta ese momento inédita al igual que otras poesías e historias de Harms, el mundo vio que esta rama literaria tan popular apareció antes de Ionesco y Beckett.

Pero Harms, desgraciadamente, no fue homenajeado en vida y no pudo disfrutar de sus hijos literarios. Tras la revolución, la rotura y el desequilibrio volcado sobre la vida cotidiana fue inspiración para Harms y expresó ese sentimiento de desasosiego en sus escritos. Las pesadillas de la vida real han sido el fondo y escenario de desarrollo de sus historias. La literatura del absurdo se convirtió en un modo ideal para reflejar estos procesos que sentía cada persona en aquella época.

Las obras de Daniil Harms son piedras que habitaban en la playa de la literatura de los años veinte y treinta, tapadas por la arena de la política, destapadas en los setenta por bañistas domingueros que no llegaron a entender el verdadero signifi-

cado de esas letras y pulidas por el mar de los literarios y críticos del presente siglo, los cuales han analizado la osadía y reconocido la genialidad de Harms.

Las historias cortas y las obras del ciclo 'Accidentes', dedicadas a su mujer Marina Malich, reflejan de una manera sorprendente el ambiente caótico en la Rusia de los años treinta. Harms era consciente que el absurdo de su humor no iba a ser ni reconocido ni entendido por la mayor parte de la población, pero no por ello dejó de practicarlo.

De su puño y reflejado en su diario escribió una nota sobre la risa donde decía: 'Existen varios tipos de risa: la risa de tipo medio donde toda la sala ríe aunque sin llegar al límite de sus fuerzas. Existe el tipo fuerte de la risa: se ríe parte de la sala al límite y la otra mitad permanece callada porque no lo han entendido. El primer tipo de risa es el tipo de risa que pide un jurado a un monologuista, pero el segundo tipo de risa es mucho mejor, porque los estúpidos no deben reírse'.

También escribía, el 1 de octubre de 1937, 'me interesa sólo lo absurdo. Lo que no tiene ningún sentido práctico. Me interesa la vida sólo en su reflejo ilógico. Heroísmo, moral, higiene... son palabras y sentimientos odiosos, pero entiendo y respeto: admiración, inspiración, desesperación, pasión y ataraxia, tristeza y risa'.

El mundo de Harms no es convencional, sus obras no se pueden leer con una visión realista dejando a un lado la filosofía de vida que propone el autor. A Harms tan sólo le interesaba la magia 'me interesa la magia como modo de destrucción de la estructura física del mundo'. Él creía en la magia, pero al mismo tiempo dudaba si existía realmente en lo cotidiano. Se sentía como un mago que tiene capacidad y poder para realizar actos mágicos pero que no la pone en práctica porque no lo

desea.

Uno de los motivos más populares de sus obras es el sueño; el sueño como una evasión, el ambiente en el que se desarrolla la magia. El sueño no era sólo la mejor forma en la cual se hacía una realidad los deseos de los personajes, además era la feliz conexión entre los trozos de realidad provenientes de la rotura trágica del mundo que sentía.

La vida de Harms se retorció y se hacía más compleja a cada paso del tiempo. En 1937 y 1938 su mujer y él pasaron hambre durante semanas, y lo plasmaba en su diario: "intento no caer en la desesperación", 28 de septiembre de 1937, "espero que mi situación mejore. Unas manos de hierro me arrastran al hoyo". En estos años estuvo trabajando en sus obras como *Conexión*, *El cofre* y muchas más, donde la fábula absurda demostraba que los tiempos que corrían le cerraban las puertas de la esperanza y lo iba arrastrando hacia un callejón sin salida.

A partir de 1928 sus historias y poemas dejaron de publicarse y llevarlas a la redacción resultaba inútil. En su diario se anima a sí mismo para no perder el equilibrio y seguir el camino elegido aunque haya que ir a contra corriente. "La vida es el mar, el viento es el destino, el hombre es el barco y como buen capitán puede usar el viento en contra y no perder el rumbo. Así el hombre listo, puede utilizar los golpes del destino y con cada golpe acercarse más a su objetivo. Por ejemplo: un hombre quería ser orador, pero el destino le cortó la lengua y el hombre se quedó mudo. Pero no se rindió y aprendió a enseñar una tabla de madera con frases escritas con letras mayúsculas y acompañándolas con gruñidos. Así conseguía un mayor efecto en el público que pudiendo usar su voz".

El Artículo

El emperador Alexander Vilberdat 'el Grande' tenía mucha razón cuando reservaba en las ciudades un sitio especial para los niños y sus madres, y era el único lugar donde tenían permiso para estar. A las hembras embarazadas también las enjaulaban allí para no insultar a los ojos de la población pacífica con su presencia abominable.

El emperador Alexander Vilberdat 'el Grande' entendía la naturaleza de los niños igual que la entendía el gran artista flamenco Teniers. Él sabía que los niños, en el mejor caso, son ancianos, crueles y caprichosos. Tener afecto hacia los niños es casi lo mismo que tener afecto a los embriones, y tener afecto a los embriones es lo mismo que tener afecto a los excrementos. Es muy poco razo-

nable alabarse diciendo: "Soy buena persona porque me gustan los embriones" o "porque me gusta defecar". Y de la misma manera es poco razonable decir: "Soy buena persona porque me gustan los niños".

El gran emperador Alexander Vilberdat, cuando veía a un niño le daban arcadas pero no por eso dejaba de ser buena persona.

Conocía a una señorita que decía que preferiría pasar la noche en un establo, en una pocilga con cerdos, en una jaula con zorros, donde fuese, antes que en un sitio donde oliese a niños.

Sí, a decir verdad, es el olor más asqueroso, yo diría que el más ofensivo. Para un adulto la presencia de un niño es un ultraje. En conclusión, en los tiempos

de la literatura infantil ya no daba de comer a Harms. Su familia pasó mucha hambre y en 1937 escribió: "Ha llegado el tiempo terrible para mí. Han encontrado en una de mis poesías una idea revolucionaria anti-comunista y han dejado de publicarme".

Los últimos meses de su vida los pasó en la cárcel.

La mayoría de los *oberiutos* murieron en presidio, como D. Harms o Vvedenski, o eran fusilados como Oleinikov. Sus obras fueron conservadas en Leningrado durante la *biocada* y en los años 60 vieron la luz, editados en secreto y sigilosamente leídos por algunos círculos literarios que se escondían de la presión del gobierno, ya que su carrera, trabajo y condición estaban en juego por el simple hecho de tener acceso a una literatura censurada. Después de los años 80 las historias de Harms fueron publicadas por primera vez para los lectores soviéticos y en los años 90 los *oberiutos* pasaron a ser de unos escritores olvidados a unos escritores de culto. Eso pasó no sólo porque estuviesen prohibidos por la censura durante muchísimo tiempo, sino además porque su obra era una palabra nueva para la filología.

D. Harms llevó sus obras a la vida real, vivía actuando. Tenía una apariencia extravagante al igual que su vestuario. En su época aquella fachada valía una vida, ya que por ir vestido así podrían fusilarlo. A veces sus coetáneos debían declarar ante las autoridades y afirmar que Daniil Harms no era un espía, ni un ladrón e identificarlo en varias ocasiones. La gente pensaba que era un espía alemán por sus calcatas largas, extraño gorro, una cadena al cuello con accesorios como huesos, calaveras y otros objetos 'provocadores'.

del emperador Alexander Vilberdat, poner un niño a la vista de un adulto era la más grave injuria. Se consideraba más grave que escupir a una persona en la cara y acertar, por ejemplo, en su fosa nasal. La respuesta a un 'insulto con niño' era el 'duelo a muerte'.



La fábula

Un hombre de muy baja estatura dijo: "Haría cualquier cosa por ser un poquito más alto!" En cuando lo dijo, delante de él apareció un hada. Pero el hombre de baja estatura la miró y no pudo decir nada del susto. "¿Y?" -dijo la hada-. El hombre de baja estatura la siguió mirando y se mantuvo en silencio. El hada desapareció. Y entonces el hombre bajito empezó llorar y comenzó a morderse las uñas. De los nervios, primero se comió todas las uñas de las manos y luego las de los pies.

Lector, imagínalo y te angustiarás.

Dos personas conversaban sin parar. Por si fuese poco, uno tartamudeaba cuando decía una vocal y el otro cuando usaba una consonante.

Cuando terminó la conversación pareció como si se hubiese apagado un infiernillo.



Cinco historias inacabadas

Querido Jacob Simeonovich,

1. Un hombre iba corriendo y chocó de cabeza con una herrera, y con tanta fuerza que el

herrero dejó a un lado su mazo, que tenía en sus manos, se quitó el delantal de cuero, pasó los dedos entre sus cabellos, y salió a la calle para ver que había pasado. 2. El herrero vio un hombre sentado en el suelo. El hombre estaba sentado en el suelo sujetando con las dos manos la cabeza. 3. "¿Qué ha pasado?" -preguntó el herrero. ¡Ay!- dijo el hombre. 4. El herrero se acercó al hombre. 5. Aquí terminamos nuestra narración sobre el herrero y un extraño y empezamos nueva historia sobre cuatro amigos de harén. 6. Érase una vez cuatro *amateurs* de Harén. Ellos opinaban que daba mucho gusto tener ocho mujeres a la vez. Se reunían por las noches y charlaban, pensaban, opinaban sobre la vida harénica. Ellos bebían vino, se emborrachaban, se caían debajo de la mesa, vomitaban. Daba asco verlos. Entre ellos se mordían las piernas. Se llamaban a cada uno con palabras no muy buenas y se arrastraban sobre sus barrigas. 7. Terminamos la historia sobre ellos y empezamos una nueva historia sobre la cerveza.

Había un barril con cerveza, al lado estaba sentado un filósofo y pensaba "Este barril está lleno de cerveza. La cerveza reposa y se hace más fuerte. Y yo con mi mente reposada ando por las alturas sobre las estrellas y me pongo fuerte de espíritu. La cerveza es una bebida que fluye en el espacio, y yo soy una bebida que fluye en el tiempo. 9. Cuando la cerveza está en el barril no puede fluir. 10. Y si se para el tiempo, yo también me paro. Pero el tiempo no parará y mi fluir es indiscutible. 11. Esto no es justo, que la cerveza también fluya libre, porque es antinatural para las leyes de la naturaleza estar parado". Y con estas palabras el filósofo abrió el grifo del barril y la cerveza cayó al suelo. 12. Ya hemos hablado bastante sobre la cerveza, ahora os contaremos algo sobre

un tambor. 13. Un filósofo golpeaba un tambor y gritaba: "¡Estoy haciendo un ruido filosófico! Este ruido no le hace falta a nadie, al revés, molesta a todos. Pero si molesta a todos es porque no es de este mundo. Y si no es este mundo entonces es de aquel mundo. Y si es aquel mundo entonces lo voy a seguir haciendo". 14. El filósofo hizo ruido durante mucho tiempo. Vamos a dejar esta historia ruidosa y pasaremos a la siguiente, a una historia muy tranquila sobre unos árboles. 15. Un filósofo paseaba debajo de unos árboles y guardaba silencio, porque la inspiración le dejó. 27 de marzo de 1937.



D. Harms dibujo de N. Zabalotski

La historia

Abram Demianovich Pentosov dio un grito fuerte y se llevó un pañuelo al ojo.

Pero ya era tarde. Ceniza y polvo cegaron a Abram Demianovich. Desde este momento sus ojos se le empezaron a doler, poco a poco cubrieron de repugnantes y desagradables pústulas y Abram Demianovich se quedó ciego.

Al ciego, inválido y discapacitado Abram Demianovich lo echaron a empujones del trabajo y le asignaron una miserable pensión de 36 rublos¹⁷ al mes. Está muy claro que con este dinero le faltaba para vivir. Un kilo de pan valía 10 kopeykas y un puerro valía 48 kopeykas en el mercado. Y así el

inválido empezó cada vez más a menudo a arrimarse a los vertebrados. Era complicado para un ciego encontrar relieves comestibles entre pellejos, cáscaras y otra basura. Ya era bastante difícil encontrar los vertebrados y más en su situación. Con los ojos no veía y preguntar —¿Dónde tenéis el vertebrado?— era un poco incómodo. Sólo le quedaba la opción de oler. Algunos contenedores apesantan tanto que lo hueles desde varios metros, pero otros, con tapadera, son imposibles de localizar. Suerte si el barrendero es buena persona, pero hay algunos que te increpan tanto, que se va el apetito por completo. Un día Abram Demianovich escudriñaba en un basurero la manzana vecina y le mordió una rata. Así ese día no comió nada. Pero una mañana algo saltó del ojo derecho de Abram Demianovich. Éste se restregó el ojo y vio la luz y luego algo saltó del ojo izquierdo y Abram Demianovich recuperó la vista. Desde ese día Abram Demianovich empezó a ascender en la vida. Él estaba solicitado en todas partes. Hasta el Comité Central de la Industria pesada le llevaba en brazos. Así que Abram Demianovich llegó hacerse una persona muy importante.

8 de enero de 1935.



Harms, autorretrato, 1930.

El cuervo con cuatro piernas

Érase una vez un cuervo con cuatro piernas. A decir verdad tenía cinco piernas, pero es un

detalle sin importancia. Un día el cuervo compró café molido y pensó: "Ya he comprado café, y ¿ahora qué hago con el?" Y entonces, por desgracia, pasó corriendo una zorra. Vio al cuervo y le gritó: "¡Eh —grita— tú, cuervo!" y el cuervo respondió: "¡Tú si que eres un cuervo!"

"¡Y tú cuervo, eres un cerdo!" Entonces al cuervo se le cayó el café molido y la zorra se largó. El cuervo bajó por el tronco hasta el suelo y anduvo sobre sus cuatro, realmente cinco piernas, hasta su pocilga.

13 de febrero 1938.



Autorretrato, 1933.

Las memorias de un sabio anciano

Yo era un anciano muy sabio. Ahora ya no es lo mismo, incluso podéis pensar que ni existo.

Pero hubo un tiempo en el que cualquiera que entrase a mi casa, atormentado por el peso de lo que fuese, y desgarrado por sus pecados y pensamientos, le daría un abrazo y le diría: "¡Hijo mio consuélate!, ya que ningún peso del corazón te tortura y no veo pecados algunos en tu cuerpo"; y dicho esto, él se alejaría de mí saltando de felicidad y alegría. Yo era fuerte y grande.

La gente que se cruzaba en mi camino, se apartaban entre asombros y asustados y yo atravesaba la muchedumbre como

una plancha.

Muy a menudo me besaban los pies, pero yo no protestaba por eso... sabía que lo merecía. Quién soy yo para quitarles la alegría de poder adorarme. Yo también, siendo una persona muy ágil y flexible intenté besar mi propia pierna. Me senté encima del banco, cogí mi pierna derecha con las dos manos y probé a acercarla a mi cara. Conseguí besarme el dedo gordo del pie. En este momento fui feliz y entendí la felicidad de aquellas personas.

Todos me admiraban. Y no sólo los humanos, también los animales, hasta algunos bichos reptaban ante mí moviendo sus colas. ¿Y qué decir de los gatos? Aquellos, verdaderamente, me amaban con locura y no sé cómo se enganchaban con las garras entre ellos, que corrían delante de mí enmarañados cuando yo subía por la escalera.

En aquellos tiempos yo era realmente sabio y lo comprendía todo. No había ni una sola cosa que pudiese llevarme a un callejón sin salida. Un minuto de esfuerzo de mi monstruosa mente y el problema más difícil se solucionaba de la manera más simple. Hasta me llevaron al Instituto del Cerebro y mostraron el mío a los estudiosos catedráticos. Midieron mi cerebro con electricidad y realmente se quedaron embobados. "No hemos visto nunca nada parecido" -dijeron ellos.

Yo estaba casado, pero rara vez vi a mi mujer. Ella tenía miedo de mí: mi cerebro colosal la abrumaba. Ella no vivía, estaba aterrada, y si la miraba, le entraba el hipo. Nosotros vivimos juntos durante mucho tiempo pero luego ella, por lo visto, desapareció: no lo recuerdo exactamente.

La memoria es un fenómeno extraño. A veces es muy difícil recordar algo para luego fácilmente volverlo a olvidar. Puede

pasar al revés: memorizas una cosa, pero al final recuerdas otra. O memorizas algo con mucho esfuerzo, pero muy de verdad, y luego no puedes recordar nada. Eso también pasa. Así que aconsejaría a todos trabajar con su memoria.

Yo era siempre muy justo y no pegaba a nadie sin razón, porque cada vez que pegas a alguien siempre te entra pena y en ese momento te puedes pasar de la raya. Por ejemplo, a los niños nunca hay que pegarles con un cuchillo o con cualquier cosa de hierro. Y a las mujeres, al revés, nunca se les debe dar patadas. Los animales, de ellos dicen que son más resistentes. Pero he formulado y ejecutado varias hipótesis en esta dirección, y sé que no siempre es así. Gracias a mi extraordinaria flexibilidad, yo podía hacer aquellas cosas que nadie podía hacer. Así, una vez conseguí sacar de la cañería de un desagüe muy tortuoso un pendiente de mi hermano. También, por ejemplo, era capaz de esconderme en una cesta relativamente pequeña y cerrar la tapa. ¡Sí, sin duda, yo era fenomenal!

Mi hermano era mi antítesis. Primero: él era más alto y segundo: era más tonto. Nosotros nunca fuimos amigos aunque, por otro lado, si que teníamos amistad y muy fuerte. Me parece que aquí me equivoqué: nosotros, precisamente, nunca tuvimos amistad y siempre estábamos peleados. Y nos peleamos de la siguiente manera: yo estaba en una cola para comprar azúcar e intentaba no escuchar de lo que hablaban a mí alrededor. Me dolía un poco la muela y no estaba de muy buen humor. Hacía mucho frío por que todos llevaban chaquetones rellenos de algodón y tenían frío. Yo también llevaba un chaquetón, pero no tenía frío, sólo en las manos, porque a cada instante tenía que sacarlas de los bolsillos y emparejar la maleta, la

cual sujetaba con las piernas, para que no desapareciese. De repente, alguien me dio un golpe en la espalda. A mí me entró una indignación indescriptible y con la velocidad del rayo empecé a premeditar cómo castigar al ofensor. En ese momento me golpearon por segunda vez. Me puse en guardia, pero decidí no volver la cabeza y hacer como si no hubiese notado nada. Sólo por si a caso cogí mi maleta con la mano. Pasaron 7 minutos y por tercera vez me golpearon en la espalda. Entonces me giré y vi delante de mí un hombre alto y mayor con abrigo, bastante usado, pero todavía en buen estado.

-¿Qué quiere usted de mí? - pregunté con voz estricta, incluso un poco metálica.

-¿Y tú por qué no te giras cuando te llaman? -dijo él-.

Reflexioné sobre sus palabras, pero de nuevo abrió la boca y dijo:

-¿Pero a ti qué te pasa? ¿Es que no me reconoces? Si soy tu hermano.

Y otra vez me quedé pensando y de nuevo abrió la boca y dijo:

- Escúchame, hermano. Me falta para poder comprar azúcar cuatro rublos y salir de la cola es una pena. Déjame un billete de cinco y luego ajustaremos las cuentas.

Empecé pensar por qué a mi hermano le faltaban cuatro rublos, pero él agarró mi manga y dijo:

-¿Entonces qué? ¿Prestarás a tu hermano un poco de dinero? - y con estas palabras él mismo desabrochó mi abrigo, metió la mano en el bolsillo interior y sacó mi cartera.

-¿Ves? Yo, hermano, te cogeré prestada una cantidad de dinero, pero la cartera, mira, te la vuelvo a poner en el abrigo. Y él metió la cartera en el bolsillo exterior de mi chaquetón.

Por supuesto, yo estaba sor-

prendido de cruzarme con mi hermano tan de repente.

Estuve callado un rato, y luego le pregunté:

-¿Pero dónde estabas hasta ahora?

-Allí- dijo mi hermano señalando con la mano a alguna parte.

Me quedé pensando en qué parte. Pero mi hermano me dio un empujón en el costado y dijo:

-Mira, ya dejan entrar en la tienda.

Hasta las puertas de la tienda fuimos juntos, pero dentro de la tienda me quedé solo, sin hermano.

Por un segundo salí de la cola a la calle, pero mi hermano no estaba en ningún sitio.

Cuando quise coger mi sitio en la cola otra vez, no me dejaron, e incluso paulatinamente me fueron empujando hasta la calle. Contenía mi ira ante esa falta de modales.

Partí para casa. En casa, descubrí que mi hermano confiscó todo el dinero de mi cartera. Entonces me enfadé terriblemente con él y desde aquél día no hemos hecho las paces nunca.

Vivía solo y dejaba entrar sólo a aquellos quien venían por mi consejo. Pero aquellos eran muchos, así que resultaba que ni durante el día ni durante la noche me dejaban en paz.

Me cansaba tanto que me acosaba en el suelo y descansaba hasta que sentía frío, entonces pegaba un salto y empezaba correr por la habitación para calentarme un poco. Después, otra vez me sentaba encima del banco y daba consejos a los necesitados. Ellos entraban uno tras otro, a veces sin abrir las puertas. Me alegraba mirar sus caras llenas de dolor. Hablaba con ellos y apenas contenía la risa.

Una vez no pude contenerla y me eché a reír. Ellos aterrizados, echaron a correr, arrugados por la puerta, otros por la ventana y algunos directamente a través de la pared.

Cuando me quedé solo, me puse en pie con toda mi gran altura, abrí la boca y dije:

-Trin-tim-pram

Pero, entonces algo crujió en mí, y desde aquel día podéis pensar que ya no estoy. (1935-1937)



D. Harms.

El Nuevo talentoso escritor

Andrei Andreevich inventó una historia:

En un castillo antiguo vivía un príncipe, un borracho espantoso. Y la mujer de este príncipe era todo lo contrario, no bebía ni té, bebía sólo agua y leche. Y su marido bebía vodka y vino, pero leche no bebía. Y su mujer, a decir verdad, también bebía vodka, pero lo ocultaba. Y el marido, sin vergüenza, no lo ocultaba: "No bebo leche, sólo vodka" - repetía siempre. Y la mujer, a hurtadillas, sacaba por debajo del delantal un frasco y 'pum', entonces bebía. Su marido, el príncipe, decía: "Podrías darme..." Pero la mujer, la princesa, decía: "No, si a

mí me falta...Bah!"

"¡Bah, tú!"- decía el príncipe-"canalla!" Y con estas palabras la cogió y tiró contra el suelo. La mujer se lastimó toda la cara y se quedó en el suelo llorando. Y el príncipe se envolvió en su capa y se fue a su torre. Allí él tenía unas jaulas: criaba gallinas.

Entonces, entró el príncipe en la torre, y allí gritaban las gallinas pidiendo comida. Hasta una gallina empezó relinchar.

"Eh, tú, -dijo el príncipe- 'shantokler'! Cállate si no quieres que te quite los dientes."

La gallina no entendió sus palabras y siguió cacareando, y el príncipe, entonces, continuó blasfemando, y su mujer abajo, en el suelo. En resumen, un caos.

Esa es la historia que inventó Andrei Andreevich. Sólo por eso se puede decir que Andrei Andreevich es un gran talento. Andrei Andreevich es una persona muy lista. ¡Una persona muy lista y muy buena!

NOTAS

¹- El siglo de plata de la poesía rusa fue un período de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el cual aparecieron muchísimos poetas talentosos y estuvo caracterizado por varios movimientos: simbolismo, acmeísmo, modernismo y futurismo.

²- Alexander Blok (1880-1921). Poeta y escritor ruso, pertenecía al movimiento literario *Simbolismo*.

³- Valeri Briusov (1873 - 1924). Poeta, dramaturgo, historiador, crítico y traductor. Uno de los fundadores del movimiento *simbolista*.

⁴- Nikolai Gumilyov (1886- 1921). Poeta y escritor ruso, fundador del movimiento literario *Acmeísmo*. Por participar en una conspiración contra el estado, tanto él como otras 60 personas más fueron fusilados. Él no tuvo nada que ver con esta conspiración, todo fue producto de un plan maquinado por el gobierno comunista para librarse de posibles líderes ideológicos contrarios al comunismo.

⁵- La literatura del proletariado aparece después de la revolución, repleta de ideas políticas comunistas que alimentaban los cerebros de la muchedumbre, que en su inmensa mayoría se trataba de personas con bajo nivel cultural y fácilmente manipulables.

⁶- La Revolución de Octubre de 1917, tam-

bién conocida como Revolución Bolchevique, después de la cual Rusia sufrió la guerra civil (1918).

⁷- Leningrado, actual San Petersburgo. Procede del nombre del líder comunista V. Lenin y el vocablo 'grad' (ciudad).

⁸- Alexander Vvedenski, poeta ruso, uno de los fundadores del *Oberiu* junto a Casimir Malevich, pintor de 'El cuadrado negro' e inspirador del *Oberiu* durante los años 20.

⁹- Nikolai Zabolotskii (1903-1958) poeta y escritor, uno de los oberiutos.

¹⁰- Igor Bajterev (1908-1996).

¹¹- Nikolai Oleinikov (1898-1942(?)) escritor de literatura infantil, amigo de D. Harms.

¹²- Revista formada en 1924, defensora en aquella época de las ideas del proletariado.

¹³-Frase extraída de su diario. Del 23 de diciembre 1936.

¹⁴- Eugène Ionesco (1912- 1994) escritor rumano.

¹⁵- Samuel Beckett (1906 - 1989) escritor irlandés.

¹⁶- Período en el que Leningrado estaba rodeado por los alemanes. Prácticamente nadie podía entrar ni salir de la ciudad, tampoco podían llegar las provisiones. Duró desde el 8 de septiembre de 1941 al 27 de enero de 1944. El desbloqueo se produjo el 18 de enero de 1943 contabilizando un total de 871 días.

¹⁷-Moneda rusa. 1 rublo = 100 kopeykas.

ELENA TORELISHVILI

Introducción y traducción del ruso

Nació el 29 de abril de 1978.

-Licenciada en Filología Esclava por la Universidad de Saratov (Rusia) 1995-2000.

-Curso de periodismo de 108 horas. Impartido por la Universidad de Saratov (Rusia)

-Curso de Crítica del Arte de 297 horas. Impartidas por la Universidad de Saratov.

-Curso de Inglés nivel avanzado. Universidad de Saratov.

-Periodista del periódico "Pravda" (Saratov). Enero a Diciembre de 1997.

-Locutora de radio "GTRK" (Saratov). De Abril de 1998 a Junio de 1999.

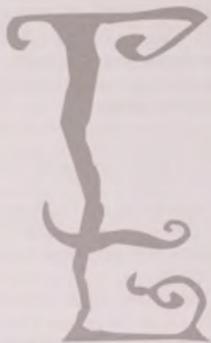
Otros datos de interés

-Traductora para la Universidad de Saratov del libro "The Russian Literature from 1917", escrito por el profesor E. Brown.

-Organizadora del club de folklore inglés "Cloggs" 1996-1998.

GHERASIM LUCA

novela de amor
(1933)



sta estación

es la estación

más sucia del mundo. no es de extrañar que todas las noches se suiciden tantas mujeres desesperadas en esta estación. ninguna farola, ningún mozo de cuerda, ningún vendedor de limonadas, ningún árbol, ningún buen viaje. mañana iré a ver a mi amigo el ministro de comunicaciones y le pediré que suprima esta estación sucia en la que tantas mujeres desesperadas encuentran su fin. creo que habréis sospechado desde el principio que la novela que me propongo escribir es una novela de amor, quizá la más terrible novela de amor. el único culpable es con toda seguridad el ministro de comunicaciones. he ahí el tren. qué feo es el tren. qué asqueroso es el tren. qué despedido es el tren, qué imposible es el tren. ninguna persona baja de este tren. no hay ninguna persona en este tren. ¿quién conduce el tren? ¿quién ha inventado el tren? ¿quién ha maldecido al tren? silencio. silencio. parad vuestro corazón. parad la respiración. silencio. silencio. una mujer, una mujer está bajando del tren. silencio. ¿por qué ladras perro? ¿no ves que una mujer está

bajando del tren? tu dueña hace mucho que está descuartizada. ¿por qué sigues ladrando perro? tu dueña ya no sabe ni lo que quiere ni por qué se ha suicidado. mira bien a la mujer que está bajando del tren. qué piernas tan bonitas tiene. y qué maleta tan bonita tiene y qué uñas tan bonitas. y qué pelo y qué dientes y qué sexo. qué sexo tan limpio tiene la mujer que ha bajado del tren. y qué sucia es la estación. y qué sucias son las personas que habría tenido que haber en esta estación. adiós, tren. me das asco, tren. te ríes. te alegras. te gusta la mujer que sientes todas las noches debajo de ti. qué asco me das, tren. y qué asco me da la mujer que se ha tirado debajo de ti esta noche, tren. y el perro no quiere dejar de ladrar. te mato, perro. me das asco tú también, perro. y te voy a matar a ti también maldito tren y a ti estación sucia y a ti ministro de comunicaciones. la mujer que ha bajado del tren tiene el sexo más sedoso. sus piernas están limpias. camina lentamente. meciendo un poco el cuerpo. como se mece un árbol. coge la maleta con la mano derecha. un ramo de flores en la izquierda. y el corazón lo tiene a la izquierda. la sonrisa la tiene en los labios. el sexo entre las piernas. y sus piernas están muy limpias. anda despacio con sus pies pequeños y muy limpios. sus dedos también son pequeños. sus ojos también son grandes. sus nalgas también son bonitas. su balanceo también es bonito. mañana le levantaré una estatua a mi amigo el ministro de comunicaciones. mujer del sexo sedoso, mirame un poco a mí que soy muy guapo. hoy me he afeitado y también me he lavado los dientes. soy bastante inteligente y tengo un sexo lo bastante robusto para

el tuyo sedoso. mujer, presta atención, mujer, si yo fuera mujer me arrojaría ahora mismo al tren de desesperación. estoy llorando. soy un hombre hecho y derecho y estoy llorando. ¿pero qué hora será? ¿cuántas estaciones habrá en este mundo? ¿cuántos hombres se suicidarán al día en este mundo? ¿y por qué cada día que pasa el número de hombres que se suicidan es mayor? ¿por qué hay gente pobre y mujeres pálidas y niños y automóviles y chepados y pies pequeños? ¿por qué a fin de cuentas todas estas preguntas sin ningún sentido? más valdría irme tras sus pequeños pies sin pensar en nada. ¡chófer! eres guapo. me gustas. acabo de llegar de viaje. llévame a la ciudad y me acostaré contigo. estoy llorando. estoy llorando mucho. estoy pensando mucho. estoy maldiciendo mucho. los chóferes. quién ha inventado los chóferes. y la estación. y el perro. y los hombres. y las mujeres que se suicidan. y los ministros de comunicaciones.

La tarde siguiente me la encontré por la acera. dos chóferes le lanzaban imprecaciones y le decían palabras soeces. la vi en la acera con el pañuelo roto y muchas lágrimas. su sexo estrujado estaba pegado a la acera. sus muslos tan duros estaban arañados y sus nalgas rotas y su vientre descuartizado y sus chóferes descorteses y su maleta estaba vacía y la gente que sonreía alrededor y los guardias que la levantaron del suelo para escarnecerla y las gentes que se tronchaban de risa y sus muslos rotos y golpeados y estrujados y su sexo sedoso, dónde está su sexo sedoso.

Mujer, soy muy guapo, mujer. desde que te vi me cepillo la ropa

todas las mañanas. nunca salgo a la calle sin afeitarme y me lavo los dientes todos los días. he empezado a estudiar francés, solo leo buenos libros y me sé de memoria nombres de autores célebres. podría escribirte mil cartas diarias. podría hablarte de la luna, de la felicidad y de nuestro futuro. podría decirte versos de poetas que han enloquecido de amor. podría darme volteretas y decirte el padrenuestro tres veces de carterilla. lo que quieras puedo hacer. te hago también un hogar tranquilo o una casa de tolerancia y un vestido de seda y una niña mona y un automóvil. lo que quieras puedo hacer. solo te pido que me mires un poquito a mí. ¿por qué no me miras un poquito a mí? a lo mejor te gustaba. tengo treinta y dos dientes todos ellos limpios y sanos. tengo las uñas limpias cinco en una mano y cinco en la otra. tengo quinientos leus en el bolsillo trasero. también tengo una guitarra con la que podría cantarte las canciones más románticas. también puedo hacerte llorar. también puedo hacerte reír. sé morder, tirar del pelo, lamerte las partes más sensibles. conozco al dedillo las encías, el paladar y la oreja. sé producirte diferentes sensaciones en el pezón derecho. otras totalmente diferentes en el izquierdo. cada tarde tengo un plan inédito. durante el acto sexual sé explotar tus gemidos. sé frotarme contra las paredes para estar frío cuando tú estás caliente. sé maldecir cuando te dan los ataques de histeria. sé hacer lo que quieras. lo que quieras sé hacer, mujer. solo tienes que mirarme un poquito, mujer. ten compasión de mí, mujer. ten compasión de mí, mujer.

Sin embargo al otro día la mujer encontró un mozo de cuerda apuesto y un poco palurdo. tenía unos brazos nudosos, puños pesados y era un borracho de tomo y lomo. quién no conoce al

mozo de cuerda que arma escándalo todas las noches en el puerto. la mujer deseaba que le estrujasen el sexo de forma brutal, con cuchillos en los dientes y los bigotes apesetando. estoy muy triste. y la mujer del sexo más sedoso friega el suelo en casa del mozo de cuerda apuesto. carga leña, encala en pascua, hace buenas sopas, sabe insultar, callar, encajar golpes todas las noches. sabe cargar con el orinal todas las noches, acostarse en el suelo, tirarse pedos sin avergonzarse, escupir, limpiarse los mocos con la falda, pelearse con las vecinas. el mozo de cuerda le retuerce los huesos en el suelo y eso le hace bien. el mozo de cuerda posee el sexo sedoso de forma primaria, solo sabe boca arriba, con movimientos regulares adelante y atrás, tal como saben todos los mozos de cuerda desde que el mundo es mundo. la mujer sabe ser poseída sin que manos oliendo a barco y a bebida la desnuden. sabe también oler los pies sucios y el tabaco barato y otros olores que se desencadenan durante el sueño. el mozo de cuerda parece amar a su mujer. algunas veces solo le pega tres palizas en un día, o incluso dos. el mozo de cuerda también tiene con ella algunas pequeñas atenciones: una navaja, un pañuelo, un pedazo de tiza, un espejo. pero anoche el mozo de cuerda llevó a casa a una mujer tuerta. decía que quería acostarse esa noche con las dos. la mujer del sexo sedoso se acostó con ella tal y como quería el mozo de cuerda. pero por la mañana lloró mucho la mujer del sexo más sedoso.

desde entonces todas las noches salgo fuera de la ciudad. allí el cielo es grande y puedo no pensar en nada. allí también hay árboles de los que me puedo colgar sin ahorcarme, allí también hay campo por el que puedo correr como un loco, allí tengo también estrellas, tengo mucho

cielo y yerba en la que me puedo ahogar y gritar sin que me oiga nadie. allí puedo quitarme la ropa y quedarme desnudo siempre que quiera y puedo hablar yo solo, allí veo todas las noches a la mujer del sexo más sedoso. a veces la veo en un árbol. le grito: mujer del sexo sedoso, bájate del árbol para que nos entreguemos a un bonito juego. a veces la veo en un pedazo de cielo. le grito: mujer del sexo sedoso, tengo un sexo de hierro, y cuando la veo corriendo entre las estrellas, le grito fuerte: mujer, no juegues más con mis pensamientos. allí puedo llorar. puedo escribir cartas de amor, puedo retorcerme como una serpiente, ladrar como un perro, orinar de arriba abajo, a derecha o a izquierda, puedo oír mis dientes, y las orejas y las narices y los gritos. allí puedo desmayarme. sin embargo la mujer del sexo sedoso no quiere mirarme. la carta que voy a escribirle ahora será la más larga de todas y le voy a meter un poemita. algo así: grande, grande es el campo, pero más grande es el amor. eso creo que le llegará al corazón. es posible incluso que llegue a ser un gran poeta. ¿pero por qué estoy tan emocionado? ¿por qué tiemblo? ¿por qué lloro? ¿por qué soy tonto?

La mujer del sexo sedoso se ha enamorado del cuidador de un retrete. una tarde calurosa acudió a hacer sus necesidades y le cayó bien el cuidador del retrete. era un hombre de más de cincuenta años el cuidador del retrete. tenía un olor que la mareaba y siempre que la poseía ella se desmayaba. el hombre tenía esposa y una caterva de hijos, pero una mujer como esa no se encuentra así como así. el hombre tenía las uñas negras y eso inquietaba a la mujer del sexo sedoso. el hombre nunca se limpiaba después de hacer sus necesidades y eso excitaba a la mujer del sexo sedoso. el hombre

solo quería poseerla en los retrete y eso hacía desmayarse a la mujer del sexo sedoso. y siempre después de hacer el amor tiraban con placer de la cadena. por el día, la mujer del sexo sedoso permanecía allí y contemplaba a la gente que miraba todo el tiempo al suelo, con una mano ligeramente levantada. la mujer del sexo sedoso no podía entender por qué escupían los hombres cuando se abotonaban los pantalones. cuando las personas acudían para cosas más importantes y tomaban una cabina separada, la mujer del sexo sedoso miraba siempre por el ojo de la cerradura y cuando la porquería gruesa y cálida salía del cuerpo de la gente se excitaba enormemente la mujer del sexo sedoso. el hombre lo sabía y todas las noches tenía que untarle todo el cuerpo para oír la frotarse y gritar y reír y volverse loca hasta más no poder. tenía celos de las mujeres que entraban allí y lloraba cuando salían las mujeres de allí. el cuidador del retrete era un hombre como dios manda. una mañana se murió él solo y se lo llevaron los del ayuntamiento. mi fuga por las calles es insoportable. las casas están agrupadas en dos, tres, nueve ejemplares, bebo, he empezado a beber. he empezado a darme cabezazos contra la pared. he empezado a meterme con la gente que pasa por la calle. le he dicho a un señor muy serio que es un burro. me he mofado de un jorobado. he orinado en la falda de una mujer. las mujeres mayores de cuarenta años me irritan y las insulto. las mujeres menores de cuarenta años me ahogan y les disparo. he estrangulado a un niño. he tirado a un viejo a un pozo. las lunas de los escaparates de las tiendas del centro me incitan y las rompo. he puesto una bomba en plena ciudad. he roto el quepis de un oficial en plena calle. he aplastado un gato. he incendiado una casa. he espantado a un caballo. pero todo

ha sido inútil. pero todo ha sido inútil.

Estoy aburrido. ya no siento nada. tomo aguardiente, cocaína, hachís, tabaco. me he convertido en un tablón, un papel, una hebra de hilo, una chinche. ya no me reconoce nadie. ni yo, ni el espejo en que me miro, ni el campo donde aullaba. nadie. convertirme yo en un tablón. qué idiotéz. yo. yo que conocía perfectamente al ministro de comunicaciones.

He caminado varias noches por una calle que tenía en una acera una valla larga y en la opuesta otra valla larga. la primera noche conté las tablas de la primera valla larga, la segunda noche conté las tablas de la segunda valla larga. un hombre que pasó casualmente por mi lado dijo: este hombre que cuenta las tablas ha de estar enamorado. otras noches conté los ladrillos de una casa de varios pisos. primero los conté de abajo arriba y la segunda vez los conté de arriba abajo. cuando advertí que me había equivocado en varios ladrillos, empecé a contar de nuevo sin saber dónde empezar y dónde terminar. luego me fui a mi cuarto en el barrio y me llevé allí un espejo grande que puse en la pared. pugué después lentamente la cabeza al espejo y a la pared y empecé a contar todos los pelos que se veían en el espejo y en la pared. finalmente me fui fuera de la ciudad, allá donde el campo es muy grande y donde uno puede hacer lo que quiera. me acosté boca arriba en el suelo, con las uñas clavadas en el suelo, con los dientes atenzados: una estrella, dos estrellas, tres estrellas, nueve estrellas.

Cuando llegué a la estación sucia donde se suicidan todas las noches tantas mujeres desesperadas, era una sombra, o un espejo, o un trapo, o un papel de fumar. la ropa simplemente me caía encima y la llevaba mucho tiempo, caliente. en esta estación

sucia no hay ninguna farola, ningún mozo de cuerda, ningún vendedor de limonadas, ningún árbol, ningún buen viaje. estoy triste. quizá enfermo, quizá cansado, quizá muerto. el tren que sale es negro. la estación está sucia. su sexo es sedoso. cuando el tren se alejaba, la mujer del sexo sedoso sacó con gracia un pañuelo del tamaño de una uña y lo hizo ondear como a una uña. la mujer se volvía más y más pequeña. el pañuelo se volvía más y más pequeño. el campo era enorme. la estación estaba sucia. el tren estaba muy lejos. las estrellas estaban muy lejos. el cerebro estaba muy lejos. todo estaba muy lejos. la cabeza se me dobló sobre el suelo. mis labios vieron el suelo. mis labios besaron el suelo. estaba triste, quizá enfermo. quizá cansado. quizá muerto.



GHERASIM LUCA

(1913-94)

Rumania

Gherasim Luca (1913-94), rumano de origen judío, participante desde muy joven en los grupos de vanguardia, fue uno de los teóricos del surrealismo. Prosista y poeta. En 1952 abandonó Rumania y se estableció en Francia, donde publicó en francés.

JOAQUÍN GARRIGÓS

Traducción del rumano

Semiótica de un cine visionario:

**"NETWORK",
de Sidney Lumet**

"(...) los habitantes de los infiernos saben que quien come del fruto de su reino queda presa de su hechizo para siempre."

Thomas Mann



o podemos negar

que el ser humano vive en una **encrucijada de códigos** lingüísticos y audiovisuales que determina inexorablemente nuestra forma de comprender las sociedades y a nosotros mismos. La convivencia en esta encrucijada nos plantea una repetitiva paradoja que sigue sin justificar los males de una evolución tecnocrática que pervierte moralmente al individuo desde una compleja **alienación "humana"** para preservar el poder económico y político de unas pocas empresas transnacionales: somos capaces de reconocer la **perversión ética** de nuestros valores judeocristianos en los medios de comunicación al mismo tiempo que arbitramos nuestra convivencia en función de diversos estereotipos publicitarios² y de recurrentes tópicos

temáticos en los discursos políticos. La película "Network" (1976), de Sidney Lumet, no huye de esa lectura alienadora, adscriptiva y fascista de la **política empresarial** en los medios de comunicación norteamericanos.

Si se contrasta la idea de sociedad del siglo XVIII con la nueva sociedad de masas³, encontramos que, en la primera, existe una relación equipolente entre la gente que expresa opiniones y las recibe; existe, además, la posibilidad de replicar y que las opiniones, surgidas de la discusión entre componentes de pequeños grupos son capaces de conducir a la acción contra la autoridad. Estos factores sociohistóricos no se corresponden con la segunda, la sociedad de masas del siglo XX, pues los que reciben opiniones son muchos más que los que, en realidad, pueden expresarlas; el **público** se ha convertido en un conglomerado de individuos que tienen que aceptar sus creencias e ideas a través de los nuevos medios de comunicación de masas.

La película de **Sidney Lumet** es, sobre todo, la descripción estructural, paso a paso, de una **caída al vacío**. Aparentemente, la principal víctima es el locutor de noticias Howard Beale, interpretado por Peter Finch, que acaba sus días en la cadena UBS convertido en un irrisorio telepredicador con atisbos de **iluminismo** y convencido de **su don profético y mesiánico**. Un disparo en directo, programado por la propia cadena, transforma el vil asesinato en una secuencia más del

espectáculo de cada noche. Los bajos niveles de audiencia de las últimas semanas conducen al equipo directivo de informativos a una clausura radical de la emisión del programa de Beale. el asesinato de Beale augura la caída de sus ejecutores. Para lograr este objetivo, contratan a un grupo terrorista de ideología anarquista, el Ejército Ecuménico para la Libertad, que comete el asesinato, colaborando así, paradójicamente, con un **sistema mediático neoliberal** que antepone la vida de un hombre a pingües beneficios económicos⁴.

La **caída** del locutor es una caída personal y colectiva porque, por un lado, como cualquier ciudadano, Beale es el símbolo de una humanidad abocada a una supervivencia individual sin la protección legal, jurídica o policial de la Administración. Por otro lado, la caída de las audiencias, pese a la elocuencia de los discursos de este locutor convertido en telepredicador contra la política fordista demuestra la inmunidad adquirida por los espectadores que aceptan la sumisión de su desprotección y la matriz convulsa de los conflictos de su tiempo.

El descenso de audiencias define el agotamiento de los credos religiosos y deontológicos por parte de una sociedad, según Sidney Lumet, que naufraga entre el escepticismo y la desidia. El discurso del director es, a lo largo de su filmografía, una paráfrasis de aquel pensamiento freudiano tan discutido en El malestar en la cultura, pero que sigue siendo un referente bibliográfico para expli-

car las consecuencias humanas de la alienación: "La religión perjudica este juego de elección y adaptación imponiendo a todos por igual su camino para conseguir dicha y protegerse del sufrimiento. Su técnica consiste en deprimir el valor de la vida y en desfigurar de manera delirante la imagen del mundo real, lo cual presupone el amedrentamiento de la inteligencia"³.

Los personajes que sobreviven a Beale también aspiran a una caída vertiginosa. Max Schumacher, interpretado por William Holden, pierde la confianza en sus superiores y su profesionalidad queda completamente entredicho. Es el inicio de una decadencia depresiva que acaba con su matrimonio al enamorarse de la sibilina Diana Christensen que antepone sus aspiraciones profesionales a sus sentimientos. Sin duda, se trata de un intento de sublimación de su propia frustración profesional; esta conducta conlleva la autodestrucción afectiva del propio Schumacher al comprobar que el egocentrismo de Diana se torna en un narcisismo

radical, basado en la fe ciega que la impunidad de la transgresión de cualquier norma social otorga al poder mediático en sí mismo. Frank Hackket (Robert Duval), uno de los accionistas y programadores más relevantes de la cadena, también es víctima de esa vorágine devastadora al consentir que el asesinato de Beale sea la apuesta más segura para sobrevivir a la voraz competencia entre las diversas cadenas americanas.

Parece que Sidney Lumet despojara a cada uno de sus personajes de todo rasgo de humanidad, entendida en un sentido holístico, para lanzar una soberbia y cruenta cuestión al espectador: ¿qué hay tras la impunidad de un asesinato como motivo de recreación lúdica para una audiencia televisiva?. No podemos descartar que, en la película de Lumet, la aplicación extrema del capitalismo empresarial en la práctica individual del sujeto engendra lo que, en algunos filósofos, se reconoce como auténticas patologías sociales: el economicismo y el estatalismo⁴, esto es,

la sumisión del individuo al poder pragmático del dinero o a la protección del Estado como una entelequia divina, respectivamente.

La perversión de la joven Diana no es más que el resultado de una sociedad tecnocrática que forma a sus individuos en la superación personal, en la movilidad laboral a cualquier precio y en el capitalismo intergeneracional que posibilita una visión egocéntrica y etnocéntrica del sujeto, insensible a cualquier problema colectivo. Por esta razón, decíamos que la caída de Beale no es solitaria, arrastra a todo un séquito de personajes **automatizados** por el poder pragmático del dinero. La caída de Beale es el reflejo social de una ciudad que vive en el desamparo, que desiste de cualquier horizonte de creencias religiosas, políticas o jurídicas. Su oratoria destructiva contra el propio sistema se convierte en un mero artificio teatral que, el escepticismo de la sociedad en general, eclipsa a los pocos días de emisión. Es posible que el único dogma que prevalece en los sistemas mediá-



José María Piñeiro.

ticos sea la negación de la verdad o de las posibilidades de verdad que surjan de la observación y del razonamiento.

La destrucción del sujeto reside en la propia negación de una realidad o de una serie de realidades más allá del egocentrismo y el etnocentrismo porque "la verdad no es solamente una verdad en que se actualiza la cosa real, sino una verdad que afecta a un sujeto reflexivo y subjetivo".

Aislados del exterior por el **determinismo espacial** de los interiores laberínticos de la urbe. Si nos fijamos, todas las acciones se desarrollan en el interior de las estructuras edificatorias: cuartos, salones, estudios televisivos, despachos, salas de juntas, etc... La expansión de las ciudades desde el interior hacia el exterior, la industrialización de los perímetros y de las franjas periurbanas, el conflicto y la marginalidad de los barrios del centro de la ciudad y la reubicación de las clases altas en el exterior de las áreas metropolitanas refiere la movilidad demográfica de una población en crecimiento que huye del núcleo urbano hacia zonas recién urbanizadas⁴. Porque el interior de la ciudad, donde se instalan las grandes empresas y la marginalidad, se ha convertido en un medio hostil y peligroso donde es imposible la adaptación. La película es redundante en la proliferación de esos espacios urbanos que refuerzan la caída al vacío.

La iluminación es un código que, en la película de Lumet, remite a la constancia inestable de la psicología de los personajes. La **focalización** plena de luz en el locutor Beale en su última intervención transmuta el estudio televisivo en una clase de circo romano donde se espera ansiosamente el sacrificio del gladiador. El claroscuro de las relaciones íntimas entre Diane y Max ejemplifica la turbación psicológi-

ca de unos personajes que cohabitan en una lucha instintiva entre la frustración, la ansiedad y la codicia: como si más allá de lo carnal no existiera nada.

La **sistémica de planos** dota de una cohesión formal a la historia que Lumet quiere narrar sin alejarse del realismo descriptivo. Los planos americanos ayudan a la concentración de los diálogos y los pocos planos generales refuerzan la corrupción determinista y claustrofóbica de los espacios interiores. Cada vez que se enfoca el edificio del canal UBS, los contrapicados, en un lenguaje metafórico, definen que la estructura urbana está por encima del hombre, que el capital se antepone a cualquier aspiración humana basada en la conservación de la dignidad, la hiperbolización de las formas espaciales devalúa la dimensión espiritual del ser⁵.

No podemos comprender la trascendencia sociopolítica de Network sin la revisión del contexto histórico de las décadas de los setenta y los ochenta en Estados Unidos donde se fragua la radicalización ideológica y manipuladora de las competencias más progresistas y conservadoras de los medios de comunicación: el sandinismo, la Guerra de Vietnam, el caso Watergate con la consecuente dimisión de Nixon y la posterior política conservadora de Gerald Ford. La película se ubica, precisamente, en estos difíciles años de presidencia. Tras la dimisión del vicepresidente Spiro Agnew en 1973, Ford fue elegido como sucesor por el propio Nixon. La política de Ford se enfrentó a dos problemas principales que refleja la película de forma indirecta y que refiere el grado de marginalización a la que estaban llegando las áreas metropolitanas en Estados Unidos: el aumento de la inflación y el desempleo. Controló la inflación con la limitación del gasto de los programas sociales e intentó crear desem-

pleo reduciendo los impuestos a la población que disponía de más ingresos para que pudieran invertir empresarialmente.

El conjunto de personajes sobrevive en una balsa de Médusa donde cualquier intento de racionalidad tiene su expresión lingüística en un tono salmódico que redonda en la persuasión de las masas⁶: "Existe sólo un sistema de sistemas", "No existe la democracia", "Estados Unidos es un callejón sin salida, ni más ni menos", "El pueblo americano es un gran pueblo", "El pueblo americano quiere que alguien sea el portavoz de su ira", "La vida es una majadería(...) a mí no me quedan más majaderías porque se me han agotado todas", "Soy testigo de la luz" o "Si tiene algo que vender, véndalo a bajo precio".

El compromiso de Lumet no es azaroso sino que pertenece a una época de expectativas de mejoras sociales frustradas. El conservadurismo de Nixon y la Guerra Fría dibujan una sociedad americana que sobrevive bajo el yugo de una democracia intermitente, mejor dicho, bajo una dictadura con apariencia de democracia. En ese ardid de construir la falacia progresista de una sociedad más justa, los mass-media y la intelectualidad respaldada y alimentada por la propia Administración son imprescindibles. Como si, ante ese mundo implacable regido por un sistema de sistemas, nadie encontrara una salida factible y beneficiosa para todos. Es hora de que, en nuestras aulas, por ejemplo, se plantee si las sociedades occidentales deben persistir en la cómoda ofuscación de una **utopía** inexistente, pero virtualizada y engendrada por los medios, donde el subdesarrollo de las mayorías no soportará por mucho tiempo la **impunidad** de los siete pecados capitales en las Sodomas de Occidente.

¹Desde la Antropología Filosófica, lo "humano" engloba un haz de posibilidades de realización individual y colectiva del propio sujeto inmerso en una sociedad donde no tenemos que redescubrir particularmente "lo alienable" desde el socialismo político, sino desde una perspectiva holística. La alienación de "lo humano" implica una numerosa serie de prácticas persuasivas contra el otro que incluyen tanto la subversión y la coacción de la propaganda como la propia explotación en el trabajo, es decir, todo lo que atenta contra el otro al considerarlo diferente y devaluado respecto a mí mismo, y es, entonces, lo que se considera "inhumano". Vid. San Martín, J. *Antropología filosófica*. Madrid, UNED, 2005, págs. 176-177.

²Vid. Jung, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 2001.

³Vid. Brown, J.A.C. *Técnicas de persuasión*. Madrid, Alianza, 1995, 65-95.

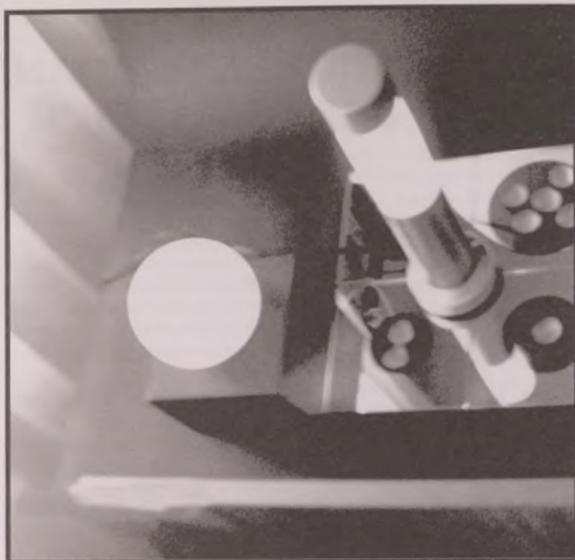
⁴Castilla del Pino entiende que, en las sociedades occidentales, los valores éticos son, por ser impracticables en muchas ocasiones, meramente superficiales. Hay motivaciones externas que potencian el prestigio social dentro del grupo y anulan las normas que rigen nuestra organización: "De esta forma, el poseedor sólo se reconoce en lo que tiene de extraño a sí mismo y puede decirse si que es cuanto que posee esto y lo otro y lo de más allá. Pero esta posesión es exclusiva, no compartida, porque un objeto no puede ser más que de uno cada vez. Por esta vía se adquiere la falsa conciencia de que se es único y que, además, se es más que el otro, que ha quedado sin el objeto por el cual también se aspiraba" (Cf. Castilla del Pino, C. *La incomunicación*, Barcelona, Península, 2001, pág. 59).

⁵Cf. Freud, S. *El malestar en la cultura*. Madrid, Opera Mundi, 2005, pag. 70.

⁶Si la vida del sujeto depende exclusivamente de la economía o del poder político, perdemos la perspectiva holística del ser humano, donde es necesaria una integración de la política, la cultura, la educación, de los aspectos psicoemocionales, además de la economía, dentro del conjunto de las relaciones humanas: "una vida humana digna de tal nombre necesita del parentesco, de la economía y de la política, por lo que hemos de encontrar el modo de cultivar estas tres actividades a un tiempo, combatiendo cualquier forma de esarticularización patológica que obligue a los seres humanos a una especialización "funcional" por razones de sexo, de clase social, de nación o de cualquier otra índole" (Cf. Campillo A. *El gran experimento. Ensayos sobre la sociedad global*, Madrid, Catarata, 2001, págs. 71-72).

⁷Cf. Zubiri, X. *El hombre y la verdad*, Madrid, Alianza, 1999, pág. 141.

⁸Para un estudio de las estructuras urbanas desde una teoría antropológica, vid. Zárate Martín, A. y Rubio Benito, M^a T. *Geografía Humana. Sociedad, Economía y Territorio*,



José María Piñero.

Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces.

⁹La obra filmográfica de Lumet explora siempre los problemas de corrupción moral en nuestra sociedad. Sus películas trascienden la mera anécdota de los argumentos declarando abiertamente que los poderes fácticos manipulan desde la transgresión de las normas y cuya continuidad puede provocar no sólo un efecto demoleedor contra la sociedad sino que repercute, finalmente, en los propios agentes de manipulación; recordémos, entre algunos de sus trabajos de Lumet, que gran parte de sus películas incide en la repetición de este tópico o tema: *Doce hombres sin piedad* (1957), *Serpico* (1973), *Tarde de perros* (1975), *Equus* (1977), *Veredicto final* (1982), *La noche cae sobre Manhattan* (1996), por ejemplo. Como quionista, no podemos olvidar *Distrito 34: Corrupción total* (1990). Recomendamos la siguiente bibliografía que estudia la codificación iconográfica de los temas políticos a través del cine: Lumet, S. *Así se hacen las películas*, Madrid, Rialp, 2000; Rivaya, B. y Cima, P. de, *Derecho y cine en 100 películas*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2004; Harvey, E. R.

Política y financiación pública de la cinematografía, Madrid, Fundación Autor, 2005.

¹⁰El etnocentrismo de nuestros razonamientos fundamenta la proliferación de esta serie de mensajes propagandísticos, aprovecha nuestra carencia de perspectivas para intentar colocarnos en el lugar del otro: "Los participantes en la discusión no pueden esperar alcanzar un acuerdo acerca de aquello que responde igualmente a los intereses de todos, a menos que todos se sometan al ejercicio de una "toma de perspectiva mutua", que llevaría a lo que Piaget llama un "descentramiento" progresivo de la propia comprensión ego y etnocéntrica de uno mismo y del mundo" (Cf. Habermas, J. *La ética del discurso y la cuestión de la verdad*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 24).

MANUEL GARCÍA PÉREZ

1976

Orihuela

Manuel García Pérez nació en Orihuela en 1976. Es Doctor en Filosofía y Letras. Premio Nacional Fin de Carrera 2000. Premio Creación Joven de poesía 1995. Ha publicado trabajos sobre semiótica en diferentes revistas nacionales e internacionales. Ha publicado recientemente una obra de investigación lingüística por la Universidad de Murcia, *Semiótica de la Descripción: Publicidad, Cine y Cómic*.

"NETWORK"

(1976)

Dirección: Sydney Lumet.

Guión: Paddy Chayefsky.

Productor: Howard Gottfried.

Reperto: Faye Dunaway, William

Holden, Peter Finch y Robert Duval.

Duración: 116 mins.

Distribuidora: Twentieth Century Fox.

Montaje: Owen Roizman.

MIGUEL HERNÁNDEZ Y 'LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR', de Vicente Aleixandre



as páginas que

siguen es el homenaje de esta revista, y el mío particular, a Vicente Aleixandre en el LXXX aniversario de su llegada a Velintonia (mayo), el XXX aniversario de la concesión del Nobel en octubre próximo, y también el LXXX aniversario de la presentación en sociedad de la llamada 'generación del 27', en diciembre, en Sevilla. No pretenden ser exhaustivas, ya que forman parte de una investigación más amplia que llevo a cabo. Me centro en la importancia de *La destrucción o el amor* en la concepción poética hernandiana.

Antes de quien firma estas cuartillas ya hubo prestigiosos críticos, como los italianos Dario Puccini y Gabriele Morelli, o el francés Gérard Dufour, que se interesaron por las relaciones y contactos literarios de dos poetas que hoy en día tienen una suerte editorial bastante parecida, estos es, no muy afortunada, aunque Aleixandre se lleva la palma. La

amistad, mezclada con la literatura, sigue uniendo a estos dos formidables creadores de la palabra, y latirá siempre que los versos del uno y del otro corran de voz en voz por los campos y las ciudades de nuestro país, de España.

Ya en 1978 Dario Puccini expuso en un trabajo¹ la influencia de Aleixandre en el poeta oriolano, especialmente en aquellos versos "donde su fantasía visionaria venía a coincidir con destellos metafísicos (...). Pero los dos poetas eran sustancialmente distintos, porque entonces la imaginaria visionaria de Aleixandre coloreaba cielo y tierra, mar y arena, ríos y 'límites' (...) de un mismo afán de amor y destrucción; y la de Hernández no podía olvidar el barro y la sangre de su origen y de su destino (...) trágico y terrenal...". Más adelante, el estudioso italiano afirma la existencia de influencia del alicantino sobre el andaluz, y se basa en dos puntos que, casi obsesivamente, se perciben en la obra alexandrina: la impresión por la muerte del amigo, y el "recuerdo-homenaje" que Aleixandre le rendirá cuando la imagen de la muerte sea más fuerte". Los libros en donde se hace constar esto son *En un vasto dominio*, *Poemas de la consumación* y *Diálogos del conocimiento*. Concluye Puccini con la siguiente afirmación: "supondría el más alto y poderoso homenaje que Vicente Aleixandre ha dedicado a su inolvidable discípulo y amigo"².

De la misma opinión es Gérard Dufour³. Este crítico francés analiza en un artículo, pocos meses después que Puccini publicara el

trabajo que hemos visto, los dos poemarios que dan título a su investigación. *El rayo que no cesa* debe su originalidad a *La destrucción o el amor*, y además es "complementario"⁴. En ambos libros se utiliza la imagen visionaria.

Gabriele Morelli, en su conocida ponencia⁵, descarta las tesis de Puccini y Dufour, y sostiene que los ejemplos de ecos y afinidades aportados no tienen fundamento, si bien hay similitudes en la grafía de ambos poetas⁶.

Sin embargo, Morelli aporta un dato⁷ muy interesante para nosotros. En una entrevista que Eutimio Martín realizó a Florentino Hernández Girbal, publicada en una separata⁸, el veterano escritor afirmó que Hernández le dijo que *La destrucción o el amor* sería "la poesía del futuro, la que serviría de modelo a los poetas una vez salvado el bache del tradicionalismo mimético y deshumanizado". Morelli aporta también la referencia de una carta sin datar pero de enero de 1941 de Fernando Fernández Revuelta y Fidel Manzanares Muñoz a Luis Rodríguez Lsern, en la que se incluye un recado de Miguel Hernández a éste en el que pide a Aleixandre que le preste un ejemplar de *La destrucción o el amor*. Ya el 4 de mayo de 1939, en la declaración efectuada en Rosal de la Frontera, el poeta portaba un ejemplar dedicado de dicho poemario alexandrino⁹.

En el epistolario de Miguel Hernández se incluye una carta a Aleixandre, desde Alcázar de San Juan, el 25-VI-1941¹⁰, que resulta

muy interesante porque el oriolano comenta al propio Alexandre *La destrucción o el amor*: "leyendo tu libro me siento un primitivo (...) He dicho a un amigo que tu libro es para una juventud venidera más que la presente (...) En fin, tu libro es como mi niño: crecientemente, y este mundo es un zapato harto pequeño para tu libro, mi niño y yo". Ese amigo bien pudo ser Hernández Girbal, con el que coincidió en Ocaña.

Anti-alexandristo sijeniano

Sijé, en carta del 29-XI-1935¹⁴, reprochaba a su hasta entonces amigo que éste siguiera los pasos del "nerudismo y alexandristo". Recordemos que Sijé publicó una reseña de *Espadas como labios* en *La Verdad* el 1 de enero de 1933¹⁵, bajo el título "Flor fría a todos los vientos" y epígrafe "Alexandre, Santo Tomás novísimo de la poesía española", en la que hacía afirmaciones sobre el libro tan poco positivas como las que siguen: "[*Espadas como labios*] tiene acritud de puñalito libertador y dulzura de beso cautivo"¹⁶. Calificaba a Alexandre como "un poeta sin coherencia y

con anecdota"¹⁷, y "En su verso jadeante, en su metáfora gorda y pesada, flota un escepticismo, productor de poética impureza, que da miedo y frío"¹⁸. Podemos deducir dos puntos, ambos relevantes: Miguel Hernández, muy probablemente, leyó el libro, prestado por Sijé, y que éste, ya en 1933, no tenía una buena opinión de la obra alexandrina.

Huellas de Vicente Alexandre en las obras completas de Miguel Hernández

En las *Obras completas* de Miguel Hernández¹⁹, se puede rastrear la presencia latente del poeta andaluz en la obra del alicantino.

"Miguel Hernández dedicó una oda a Alexandre: "Oda entre arena y piedra a Vicente Alexandre"²⁰, y el libro *Viento del pueblo*: "Tu voz y la mía irrumpen del mismo veneno. Lo que echo de menos en mi guitarra lo hallo en la tuya. Pablo Neruda y tú me habéis dado imborrables pruebas de poesía, y el pueblo, hacia el que tiendo todas mis raíces, alimenta y ensancha mis ansias y mis cuerdas con el soplo cálido de sus movimientos nobles (...) Hoy, este hoy de pasión, de vida, de muerte, nos empuja de un imponente modo a ti, a mí, a varios, hacia el pueblo". A Neruda dedicó otra oda, "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda" y otro libro, *El hombre acecha*. Con ello distinguía a los poetas (y amigos) que más influyeron en él.

En el poema "Llamo a los poetas"²¹, de *El hombre acecha*, aparece su amigo: "Entre

todos vosotros, con Vicente Alexandre / y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra: / tal vez porque he sentido su corazón cercano / cerca de mí, casi rozando el mío".

En el llamado Centro Hernandiano de Estudios e Investigación (CHEI), con sede en Elche, se conservan más de trescientas cartas del Premio Nobel dirigidas, casi todas ellas, a Josefina Manresa. Sus responsables han anunciado la publicación de dicho conjunto de cartas.

En el epistolario del oriolano he advertido numerosas alusiones a Alexandre. Aunque valoro mucho la paciencia infinita del lector, ahorraré a éste una lista que pueda agotarle y la dejaré para otra ocasión.

Homenaje a Alexandre por su libro

Durante décadas la crítica ha fechado el banquete tributado a Alexandre con motivo de la publicación de *La destrucción o el amor* en junio de 1935, en el restaurante Biarritz, del que existe testimonio gráfico.

Recientemente, Arantxa Serantes en un artículo indica esa fecha. Pues bien, en 2004 fue editado en facsímil el ejemplar de Joaquín Romero Murube de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca²². El poeta sevillano guardó la invitación a la comida en su ejemplar, titulada "En homenaje a Vicente Alexandre", que se reproduce también en facsímil en dicha edición. En la citada invitación, puede leerse que el "almuerzo" se celebró el sábado 4 de mayo en el Restaurant Buenos Aires, situado en la calle de Almansa, número 72 moderno, en Cuatro Caminos. El precio del cubierto era de 7,50 pesetas, y el menú se componía de entremeses, paella de pollo, merluza con mayonesa o vinagreta, ternera asada, ensa-



V. Alexandre

lada, fruta, café y licor. La comisión organizadora estaba integrada por Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, José Moreno Villa, Pablo Neruda y Luis Cernuda. El azar ha querido que en dicha invitación, debido a la ausencia de García Lorca a la comida, se trasluzca el tono de reproche de algunos asistentes, como Delia del Carril, Pepe Bergamín, Rapún, Pablo Neruda y Rafael (¿Alberti?). El interés de la invitación es que aparece también la firma de Miguel Hernández, y a la izquierda de ésta, el dibujo de una botella de vino y una copa. Y debajo de la firma del poeta oriolano, a su derecha pero rozándola, la firma de Vicente (Aleixandre) y el texto "Al clavado en mi tierra!", y debajo de la firma (Vicente), la palabra "Ingrato!!!". Quizás Miguel Hernández quiso recordar ese vino compartido con aquellos

amigos, símbolo de alegres días, en la oda dedicada a Pablo Neruda, "Oda entre sangre y vino a Pablo Neruda".

Un año más tarde, en mayo de 1936, sale el primer número de la revista oriolana *Silbo*, con un poema aleixandrino: "El árbol", conseguido por Miguel Hernández.

Guerra

Durante la guerra, las firmas de Aleixandre y Miguel Hernández coincidieron en numerosos romanceros (como los célebres *Romancero de la guerra civil española*, de 1936, y *Romancero General de la Guerra de España*, de 1937) y manifiestos. Algunos de estos últimos, publicados en la edición de *Crónicas de la guerra de España*, de Miguel Hernández²⁸ son:

- "A los intelectuales antifascistas del mundo entero", *El Sol*, 19-XI-1936, y en *El Mono Azul*.

- "¡Acudid en ayuda de las víctimas del fascismo en las regiones invadidas!", *Al Ataque*, nº16, 31-V-1937.

- "Los intelectuales por una editorial para la educación de la juventud", *La Hora*, Valencia, año II, nº77, 3-IX-1937.

- "Manifiesto de la Alianza de Intelectuales", *El Mono Azul*, 9-XII-1937.

- "Los intelectuales de España, por la victoria total del pueblo", *La Vanguardia*, Barcelona, 1-III-1938.

Posguerra

Aleixandre ayudará todo lo que pueda a su amigo y a la familia de éste. Buena prueba de ello son las *Cartas de Vicente Aleixandre a José Antonio Muñoz Rojas* (1937-1984), editadas por Irma Emiliozzi²⁹ y *Correspondencia de Vicente Aleixandre a la generación del 27* (1928-1984)²⁷. Aparte de la importante ayuda económica, Aleixandre realizó gestiones en 1946 para editar la obra de su amigo, continuadas en 1948 gracias a la intercesión de Dámaso Alonso. Son muy emocionantes las cartas de ambos amigos andaluces y a ellas remitimos por su verdad humana.

En 1948 Aleixandre publicará, en edición numerada de cuarenta ejemplares, el poema "En la muerte de Miguel Hernández", que por la censura pasó a *Nacimiento último* (1953) con el título "Elegía". Se prepara actualmente una edición facsímil a partir de la versión que conserva del poema un fervoroso admirador de Aleixandre: Alejandro Sanz, presidente de la Asociación de Amigos del poeta.

Tres semblanzas en *Los encuentros* (1958) dedicadas a



Miguel Hernández



Miguel Hernández es buen ejemplo de la hondura de su amistad, así como la transcripción de la entrevista que Fernando G. Delgado hizo a Aleixandre en los años ochenta, publicada por Gabriele Morelli en su trabajo ya citado. Diversos homenajes al poeta alicantino en 1981 y 1982 contaron siempre con la firma y el entusiasmo de Aleixandre.

Para concluir este trabajo, sintético debido al espacio con el que cuento, cabe decir que los dos amigos se reencontraron en abril-mayo de 1952, en el Cementerio Municipal de Alicante. Gracias a mi gran amigo Gaspar Peral Baeza he podido fechar la estancia de Aleixandre en tierras alicantinas. La Caja de Ahorros del Sureste de España (CASE) organizó una Semana-Homenaje a Gabriel Miró del 27 de abril al 3 de mayo de 1952 para realzar la inauguración del Salón de Conferencias y Conciertos y de la Sala de Exposiciones, además de la Biblioteca. Aleixandre fue invitado a dicho homenaje y participó el 30 de abril con la conferencia "Visión de un mundo poético". Así aparece reflejado en el número 2 de la revista alicantina Sigüenza³⁸.

En el número inaugural de la revista³⁹, se publicó el poema aleixandrino "Mi nueva ciudad del Paraíso". Y dos años después, en 1954, la revista santanderina *La Isla de los Ratones*, en su número 23, publicó "Junto a Miguel" (en las obras completas, "Una visita"), que principia así: "Fue un día de primavera, alicantina. Para mí ir a Alicante era más que nada hacer una visita. Nos había recogido un coche de amigos cordiales y salimos velozmente por una carretera de la que no recuerdo el nombre, pero a cuyo término estaba la justificación de todo mi viaje (...) Me levanté de la tierra y me arranqué de la lápida. Lápida que no me parecía sello, sino comunicación, sino más que palabra. Y torpemente echamos a andar. Torpísimamente, bajo aquella luz feroz, despiadada que parecía desollarnos al despedirnos".

AITOR L. LARRABIDE

³⁸Aleixandre y Hernández: historia de una amistad en la poesía", *Ínsula*, n°374-375 (enero-febrero 1978), p.8; y en su libro *Miguel Hernández: Vida y poesía y otros estudios hermandianos*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1987, pp.197-202.

³⁹Cit., p.198.

⁴⁰Cit., *ibid.*

⁴¹Cit., p.202.

⁴²Miguel Hernández y Vicente Aleixandre: *El rayo que no cesa y La destrucción o el amor*, *Les Langues Neolatines* (París), 72 e année, fasc. 2 (3 trimestre 1978), pp.[98]-106.

⁴³Cit., p.104.

⁴⁴Hernández-Aleixandre: una amistad ejemplar", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional, Alicante, Elche, Orihuela*, coordinación de José Carlos Rovira, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, tomo I, pp.85-97.

⁴⁵Cit., pp.94-95.

⁴⁶Cit., p.91.

⁴⁷Cit., p.88.

⁴⁸Miguel Hernández en la cárcel: nuevos documentos", *Canelobre* (Alicante), n°22 (otoño 1991), p.8.

⁴⁹Guerrero Zamora, Juan, *Proceso a Miguel Hernández. El Sumario 21001*, Madrid, Editorial Dossat, 1990, p.28.

⁵⁰Cit., pp.2680-2681.

⁵¹Reproducida tempranamente por Concha Zardoya en su libro *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute, 1955, p.24.

⁵²Recogida en *Vida y obra de Ramón Sijé*, de José Muñoz Garrigós, Orihuela-Murcia, Caja Rural Central-Universidad de Murcia, 1987, pp.578-580.

⁵³Cit., pp.579-580.

⁵⁴*Ibid.*, p.580.

⁵⁵*Ibid.*, p.580.

⁵⁶Introducción y notas de Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira y Carmen Alemany, Barcelona, RBA, 2006, tomo I.

⁵⁷*Ibid.*, pp.526-528.

⁵⁸*Ibid.*, p.550.

⁵⁹*Ibid.*, p.674.

⁶⁰Miguel Hernández y Vicente Aleixandre: criaturas en la aurora", *Perito (Literario-Artístico)* (Alicante), n°14, (junio 2007), p.4.

⁶¹Introducción de Jacobo Cortines y Juan Lamillar, Sevilla, Fundación José Manuel Lara y Fundación El Monte, 2004.

⁶²Introducción y notas de Javier Ruiz, Barcelona, Flor del Viento Ediciones, 2005, pp.134-136, 137-139, 156-158, 159-160 y 161-163.

⁶³Valencia, Pre-Textos, 2005.

⁶⁴Madrid, Castalia, 2004.

⁶⁵El época, año 1, diciembre 1952, p.10.

⁶⁶El época, año 1, noviembre 1952, portada.

AITOR L. LARRABIDE

1969

Bilbao

Doctorado en Filología Hispánica con su tesis "Miguel Hernández y la crítica" publicado por la Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Filología Hispánica de la Universidad de León. Crítico literario, autor de numerosos artículos y reseñas publicados en revistas nacionales. Especialista en Miguel Hernández y los poetas de la Generación del 27.

¿CINE PARA MUJERES?

Un ciclo posible

DESEANDO AMAR (In the mood for love, 2000)



eseando amar (2000) es un filme imprescindible: permítanme la contendencia. Con Wong Kar-Wai, su director, llegó el perfeccionismo y la delicadeza china a la pantalla. Una milimétrica planificación y una sensibilidad fuera de todo convencionalismo convierten esta sofisticada película en un producto de extrema belleza y de mágica contemplación. No en vano, se dedicaron quince meses para el rodaje.

No desvelemos el drama: digamos sólo que se trata de una profunda reflexión, casi susurrada, sobre las relaciones personales, la amistad y el amor: la pareja y la fidelidad. Sobre la fidelidad y la infidelidad, en una atmósfera melancólica y un tanto claustrofóbica: estrechos pasillos, pequeñas habitaciones, calles con escalinatas angostas, lluvias nocturnas... Los personajes centrales iniciales son dos matrimonios

que alquilan dependencias vecinas en un edificio de un barrio modesto de Hong Kong, en 1962; y termina en 1966. Más allá de la historia de amor contada, lo más importante es lo que se es capaz de comunicar con esa forma de expresión: la más triste historia de amor (y desamor) que se pueda imaginar ver en el cine.

Cuando dos de los personajes descubren qué significan corbatas y bolsos, la película ya se ha hecho insólita y emotiva. Pero sigamos sin revelar la trama, y ofrezcamos algunas claves de interpretación y disfrute estético para el espectador.

Cámara y fotografía: la excelencia. Nunca antes lo simulado, lo sugerido, los silencios, la elipsis visual han tenido tanta fuerza como en *Deseando amar*: personajes que no aparecen para no desviar el centro de interés del drama, miradas fuera de campo para obviar lo anecdótico o superfluo de la vida, pequeños y violentos travellings que empujan a los personajes a tomar decisiones, insólitos encuadres, ángulos bajos, transiciones de escenas que son cuadros, espejos, reflejos... Y todo ello nos aclara, sin palabras, la vida interior de los protagonistas. En una introspección que emociona. Y, amén de los decorados, el ceñido vestuario de Su Li-Zhen.

Estilo minimalista: «escenas vacías» o «naturalezas muertas» para revivir sentimientos de los personajes, más que para la narración. Fijémonos en el primer plano de las zapatillas rosas de Su Li-Zhen'.

La música y la lluvia: la armonía. La lluvia une pensamientos y sentimientos de la pareja, mas no puede librarlos de sus tristezas y de sus lazos. La banda sonora intensifica las connotaciones de las imágenes (y de la sutil cámara lenta). Imborrable ya para nosotros la tristísima canción central, obra de Umebayashi Shigero; con sus primeras notas todo permanece en silencio, se empapa de ritmo: las lámparas, el humo del cigarro, los contoneos... Todo es lentitud y tristeza. Canciones que se repiten en ciertos momentos y que crean un coro que evidencia los sentimientos de amor de los personajes'. Pero destaca su función extrañamente narrativa (y no sólo emotiva), a la inversa que las "naturalezas muertas".

Cine-experiencia. Kar-Wai no se queda en lo estético: el director explora la psicología de los personajes, encerrados en la mediocridad de la clase medibaja china: viven alquilados en pequeñas habitaciones, intentan dar sentido a sus vidas perdidos por su propia enajenación y lo poco que se conocen a sí mismos. Demos las gracias al director y a las actuaciones magistrales de Maggie Cheung y de Tony Leung por dejarnos entrar en la parcela más privada de la vida de sus personajes, la que ocultan a sus vecinos y casi a sí mismos: gestos cargados de deseo. La delicadeza con que Chow Mo-Wan pone mostaza en el plato de Su Li-Zhen enamora sin palabras. Se busca la complicidad íntima de la audiencia. El espectador lo vive. Se identifica. Queda hipnotizado'. El público vibra con ellos, y sufre:

"deseando amar"... A estas alturas de filme, *Deseando amar* se ha convertido en una película de las más eróticas, bellas, elegantes y sensuales de la historia del cine: el público está deseando que se amen abiertamente, pero comprende su resistencia, sus complejos... ¿Los comprende? ¿Algún occidental podría considerar ilícita una relación amorosa en este trance? (Después de *En carne viva*, gozamos de una historia de erotismo de extremo opuesto: donde hay de todo menos sexo explícito; y mucho amor. Incluso, para magnificar los sentimientos y el sentido profundo de los personajes, Kar-Wai consideró oportuno eliminar todas las escenas de sexo -de amor-sexo explícito-. No obstante -notemos el desigual criterio-, la censura china obligó a que la localización de la película pasara de Pekín a Hong-Kong).

La respuesta: "Nosotros no somos como ellos". Es una relación autocensurada: desde la soledad, la desorientación y el dolor rozan, alcanzan el deseo, el amor y el dolor... (y casi sucumben a la tristeza y al olvido).

Tempo lento. Morosidad. Es la lentitud lo que embellece la película a límites insospechados: nos hunde en la tristeza más incómoda. El resultado es preciosista. La narración se ha movido entre las vivencias y el recuerdo. Y esto nos conduce al sentido último del filme: la reflexión que hace el director sobre la búsqueda y la recuperación de la memoria. (Un Resnais a lo oriental'). Una búsqueda de lo que realmente fue y no de lo que se pudo soñar. La historia se cierra con unos textos chinos: «El pasado es algo que podemos recordar y no tocar». «Todo lo que se recuerda es borroso y vago». Y por ello no hay una línea temporal sucesiva en la película: la memoria camina sin rumbo a la caza de acontecimientos que fueron (o no); una bús-

queda de una verdad, de una relación y de un sentido contado a través de los recuerdos: esos recuerdos que aparecen desvaídos, como vistos a través de cristales no traslúcidos. Los acontecimientos revelados van hacia delante y hacia detrás; no sabemos si ocurrió antes o después, si lo viven o si actúan, si se repiten o si se corrigen... (El tiempo oprime, siempre andante; en la película figura con presencia constante en las oficinas: relojes, sin posibilidad de parar. El tiempo todo lo oculta y todo lo aleja y lo hace opaco).

Final abrumador. Patetismo y esperanza. Las ruinas son las huellas del hombre, el paso del tiempo. Una mirada sobre la nulidad del esfuerzo o de la belleza de un recuerdo. Un hombre que necesita olvidar para vivir... y que encuentra su vía de escape en un muro, en una leyenda: expulsando su secreto, se libera de sus mordazas y podrá... ¿amar? Afortunadamente, existe una segunda parte: 2046. ¿Qué ocurrió en la habitación 2046?

Estamos ante una de esas películas que la crítica recibe como (casi) perfectas. Pero hay un inconveniente: para deleitarse con este filme, se ha de conectar con su esteticismo y con la psicología de los personajes centrales. Hay quien prefiere otros filmes de amor, sentimentales, pero con más acción: *Los puentes de Madison, Old boy*. Si los hemos visto, reconoceremos nuestra preferencia. Yo confieso la mía: «Deseando amar». Y es que, contra el tiempo, perdemos. Y, con esta película, ganamos.

QUIERO SER COMO BECKHAM (2002)

La fórmula clásica del viaje iniciático del héroe cotidiano y modesto que lucha contra la adversidad sigue siendo atractiva para el gran público y seduce a

multitud de espectadores cansados de la espectacularidad irreal de *misiones imposibles*. Y aún fascina más si el héroe resulta ser heroína.

Una sarta de anécdotas bien trabadas por un fluido montaje y por una música de ritmo vertiginoso urde la trama de unas historias típicas de lucha contra los escollos, la maledicencia, los malentendidos, la funesta casualidad que pretende impedir la felicidad de sus protagonistas y de sus entornos familiares: Jessminder Bhamra (nombre masculinizado en Jess), inglesa de origen indio, sólo tiene un deseo en su vida de adolescente: convertirse en jugadora de fútbol como lo es su admirado Beckham; sus padres, hindúes, protestan: rezan por que Jess siga el camino de su hermana mayor, Pinky, que prepara ya su boda con un joven hindú pudiente y de buena familia. Pero Jess se enrola en el equipo *amateurl* femenino de la hasta entonces desconocida Juliette Paxton (masculinizado en Jules: jovencita inglesa de blanca tez, pelo rubio y ojos azules) a cuya madre tampoco le agrada esta afición'. ¿Cómo va a comprometerse Jess con un chico si no sabe cocinar ni lleva ropas femeninas? La acción transcurre en Londres'. El escándalo está servido. Habrá engaños y desengaños, complicidades y traiciones, encuentros y desencuentros, sueños y realidades. ¿Se alcanzará un final feliz para todos? ¿Es posible un final feliz para todos?

Perteneciente a lo que se ha dado en llamar el cine independiente', *Quiero ser como Beckham* constituye un soplo de aire fresco para el cine inglés desde la ya legendaria *Diario de Bridget Jones* (2001). Se trata de una sencilla y divertida comedia, sin excesivas pretensiones ni alardes estéticos. Caracterizada por la fina ironía del humor de su directora (Gurinder Chadha, britá-

nica de origen hindú, nacida en Kenia) y por ridiculizaciones caricaturescas, la película se vale de tópicos y de estereotipos previsibles que no caen en la farsa gracias al tono contenido de su guion y a la ajustada interpretación de los actores. De tantas situaciones hilarantes, se infiere que la ridiculización es voluntaria y que la caricatura ha sido una opción de expresión artística: el matriarcado jocoso, los comportamientos histéricos y absurdos, los toques *kitsch* indios, el deje del inglés hablado por el joven entrenador^o (irlandés) y por todos los indios (en su versión original) que provocan la constante carcajada... Con esta dosis de humor en cada secuencia, la crítica social e intercultural se suaviza, pero no desaparece^o.

Estamos ante una película coral, que sigue la corriente del vitalismo optimista de otros filmes de realizadores indios (*La boda del monzón*, *Oriente es Oriente*), y en la línea, también, de las comedias británicas con trasfondo social (*Full Monty*, *Billy Elliot*). En concreto, hemos cambiado las zapatillas de ballet de Billy Elliot por las botas de fútbol de Jess y Jules. Y en la que no se deja títere con cabeza: se combate el valor de las apariencias, las intolerancias étnicas, las clasistas y las machistas.

Ahora bien, en concreto, ¿por qué se eligió a Beckham? En primer lugar, porque Beckham era entonces uno de los mejores y más famosos jugadores de fútbol del mundo, y el fútbol es «un deporte de hombres»; en segundo lugar, porque se trataba de un deportista que desafiaba con sus actitudes las ideas preconcebidas que confundían virilidad deportiva con varonilidad (esto es, masculinidad con tosquedad): con él como arquetipo, se creó la moda del *metrosexual*; y, en tercer lugar, porque Beckham seguía rompiendo las barreras de género

en su quehacer diario ya que pasaba entonces —no tanto en su etapa posterior como jugador del Real Madrid (hasta principios de 2007)— por ser amante y fiel esposo, solícito padre (en aquella época de un solo hijo) e ideal futbolista *antimachista* que hacía la compra y no rehuía las tareas de casa que procediera. Ése era el paradigma. Un modelo envidiable. La cuestión estribaba en que a una mujer —y, menos aún, a una hindú— no se le ponía fácil seguir la profesión de su ídolo.

Continúa siendo la película de producción nacional más taquillera de Gran Bretaña. Obtuvo el premio del público en el Festival de Locarno. En España, sin embargo, no ha tenido demasiado éxito. A la vez que comprobamos por qué, podremos ir reflexionando sobre la posición de la mujer en un mundo de hombres, reconocer su crítica a la intolerancia con la mujer (venga esa intolerancia de la cultura, de la tradición, de la religión o de la familia). Y apreciaremos, finalmente, la denuncia de la escasa integración hindú en una sociedad tan aparentemente cosmopolita y mestiza como la inglesa: su *happy end* rechina como un guiño sarcástico. *Bend it like Beckham*^o. Centra, dóblala, cúrvala como Beckham...

EN CARNE VIVA (In the cut, 2003)

Estamos ante una pretenciosa película sobre la intimidad: una historia (más de sexo que de amor) que quiere impactar. *En carne viva* (2003), rompe con los moldes pacatos y puritanos de la sociedad norteamericana. La propia Meg Ryan, a sus cuarenta y dos años, declaró respecto a su desnudo: «Lo hice por mí, para sacarme de encima las inhibiciones». Hasta ese momento, jamás una afamada actriz de Hollywood había ofrecido un *destape*. Y es que la gran baza del filme, su interés temático, es el tratamiento

del sexo: el sexo sin prejuicios desde un punto de vista de la mujer; una exhibición de sexo: sin pretenciosidad ni cursilería. J. Capion muestra la escena tal y como es, con personas desvestiéndose normalmente, sin arrancarse la ropa, y sin poner caras de éxtasis desde el instante en que se tocan las manos... Con esta película, lejos de la sensibilidad que Capion imprimió a *El piano* o a *Retrato de una dama*, la directora y las productoras pretenden abanderar, sin pudor y sin vergüenzas, una nueva visión sin caer en lo pornográfico.

Pero la cinta quiere ser más que un desnudo o un *destape*... Su argumento es una combinación de sexo e intriga: una apariencia de *thriller* erótico, aunque sin apenas peso policial (e intriga) y con sexo descrito parsimoniosamente. Frannie Avery (Meg Ryan), profesora de literatura, vive sola en un barrio de Nueva York; se ve inmersa en una investigación criminal. A raíz de las visitas del detective Malloy (Mark Ruffalo), se siente atraída por él y da comienzo a una relación sexual tan desbocada como aparente y paradójicamente distante. Mas se echan en falta acción e introspección en los personajes. Eso sí, todo queda invadido por escenas sórdidas de sexo en un ambiente sórdido de hastío existencial: ambiente subrayado por la fotografía (la iluminación) y los decorados internos y los espacios abiertos caracterizados por desenfuegos continuos; hay un deseo de fotografiar Nueva York de un modo lamentable: tenebroso y lúgubre, sucio. Se logra, sin concesiones, una sensación de decaimiento y de abatimiento de los personajes. Presenciamos, pues, el retrato de una mujer en una sociedad —como ella misma— desequilibrada, sin armonía: con familias rotas y personajes «invertidos»; los *flash back* de sus padres transmiten pasión

de amor a primera vista, pasión y amor aparentemente auténticos, pero con un desenlace infeliz, de abandono inesperado: al igual que hizo el padre con su primera novia; y será el mismo padre el que, en el mundo onírico, secciona las piernas de la hermanita.

Contemplamos, pues, un retrato psicológico de la protagonista, perfilado de manera sintética y casi minimalista (como ocurre con el resto de personajes): un carácter retraído y reservado, de una insatisfacción sexual grande; una mujer que duda y que quiere huir (incluso tras sus contactos sexuales) siempre. Es una historia sentimental con liberación de sexo en la forma de cartela: vemos el lado oculto de la pasión y del placer sexual. Unos encuentros eróticos motivados por el nihilismo en el que está abocada la protagonista. Ahora bien, frase clave del filme es el «de acuerdo» que Frannie, pausadamente, dirige a Malloy. Consentimiento. No obstante, la relación entre mujer y hombre sucumbe al estereotipo: «Las mujeres nunca estáis satisfechas. Nunca tenéis bastante», afirma Malloy. Y Frannie responde casi silente: «Lo siento». Y susurra: «Siento que pienses así». La escena última deja una sensación de tristeza y de soledad decadente contraria al *happy end* convencional.

Es más que probable que estética o ideológicamente este novedoso planteamiento no sea del agrado de la mayoría. Además, en su mediocridad, tiene un aspecto de *dejà vu*: aunque con roles invertidos, hay otras películas donde una historia similar se contó ya: *Bajos instintos*, *Prohibida obsesión*, *Nunca hables con extraños*; pero, a buen seguro, podemos establecer diferencias de planteamiento y de profundidad.

En Londres sólo estuvo una semana en cartelera. Veámosla y opinemos.

SHREK 2 (2004)

Cerramos el ciclo con una película con encanto: una comedia de aventura y humor para niños (y para adultos). Quizás, por ser *Shrek 2* (2004) una animación computacional, podría pensarse que va dirigida a un público exclusivamente infantil: los niños se reirán por sus diálogos tan ocurentes y chispeantes y por acciones algo gamberras en sus gestos; pero, el espectador de más edad apreciará, en tan extraordinario guión (tan ágil y ingeniosamente jocoso), numerosos guiños: y se sentirá cautivado —más que por la historia en sí— por el desarrollo emocional de los personajes, por los contrastes con lo esperado o lo ordinario o lo consabido, y por la fuerza paródica de sus referencias y alusiones.

Precedida del éxito de *Shrek*, con el primer Óscar de la historia al Mejor Largo de Animación, llega esta segunda entrega. Aun sin contar ya con el efecto sorpresa, sus creadores lograron una película fresca, excitante y divertida, y, probablemente, mejor (por más redonda y completa) que la primera. Y es que, formal y técnicamente, *Shrek 2* va más allá que *Shrek*: goza de un crescendo narrativo, visual y humorístico con un vertiginoso ritmo muy atractivo (potenciado por la música, por la profundidad de sus escenarios, por su asombrosa animación humana —18 músculos para el rostro del protagonista, por la iluminación, por ejemplo¹²— y por los movimientos de masas —como a la llegada al reino de Muy Muy Lejos—). Una delicia audiovisual.

En la primera parte, habíamos dejado a Fiona y a Shrek —el irreverente ogro verde— recién casados. La segunda cuestiona el orden natural de los cuentos de hadas y responde, a su manera, a una pregunta algo capciosa: ¿Hay vida después de la boda? La boda ya no es un final feliz: es,

más bien, un comienzo. Shrek jamás podía imaginar que casarse con una mujer suponía irremediablemente casarse con su familia: ¡los suegros! Invitados por los padres de Fiona a su reino, el reino de Muy Muy Lejos, ambos enamorados habrán de afrontar un torbellino de nuevas aventuras. Han deshecho las ilusiones del monarca: éste no da crédito a sus hijos cuando ve que, como esposo, su hija traía un ogro con tanto aspecto de ogro; ni podía sospechar que Fiona había mutado por efecto de un hechizo que cambió el mundo de los cuentos al revés... Para «desfazer el entuerto», el rey contrata a unos malvados personajes que darán vidilla a la historia: un Hada Madrina neurótica, algo así como una mafiosa empresaria, que pretende colocar a su metrosexual y vigorista Príncipe Encantador; y a un gato mataogros, el Gato con botas (doblado por Antonio Banderas), tráfuga a la postre, que parece incomodar al ingenioso Asno, que se queja con un juego cervantino al propio gato: «El papel de animal parlante que da la vara ya está cogido».

Los protagonistas de *Shrek* son los personajes tradicionalmente marginados en los cuentos: el ogro, el asno, la hermanstra fea... Fiona se muta en ogresa de noche; pero llega a ser ogresa de noche y de día. Con esta alteración de la fantasía tradicional (la convencional fantasía del *establishment*) se lanza un grito contra los tópicos de películas infantiles, que son los que conforman muchos de nuestros sueños e ilusiones, y, a la larga o a la corta, nuestra (manipulada) manera de pensar y de ver el mundo. En la película, se ha colocado a Shrek en un entorno incompatible con él: sus suegros viven en la capital del *glamour* del mundo de los cuentos de hadas, donde residen las grandes estrellas como Blancanieves o Cenicienta en sus

palacios. El reino de Muy Muy Lejos es la antítesis del mundo de Shrek: éste no se preocupa de su imagen y vive su vida a su manera. Lo opuesto es Beverly Hills (Hollywood): el símbolo de estar pendiente de la imagen, del status, de la riqueza. Y se presenta fastuosa y festivamente con movimientos de masa y música de Funky Town. Shrek está incómodo: prefiere su charca a este país de las maravillas ambientado al estilo medieval típico de los cuentos de hadas, con unos toques de humor contemporáneo —los anacronismos de la publicidad y del consumo moderno—: el *Romeo Drive* y otras marcas tan famosas como las parodiadas *Abercrombie & Witch*, *Burger Prince*, *Tower of London Records*...

Fiona valora el aspecto interior de las personas. Y así obran Shrek y sus amigos. Se trata de una ácida crítica contra una sociedad (especialmente la norteamericana...), que se fija más en lo superficial que en los valores internos de cada individuo; nos enfrentamos, pues, contra los convencionalismos sociales de nuestro tiempo, contra nuestra propia sociedad de consumo. Así, por ejemplo, el satírico homenaje a la afamada crítica de moda de la revista *E!*, Joan Rivers.

Y también se ponen en tela de juicio las convenciones estéticas. Se aprovecha para criticar especialmente al adversario comercial: al modo alibarado y ñoño de hacer animación y de contar cuentos de la factoría Disney. (No olvidemos que DreamWorks, la productora de Shrek, es la mayor competidora que ha salido a Disney. Hay múltiples referencias que invitan a la risa extraídas de cuentos tradicionales escritos y de versiones animadas o de filmes que no todos los menores han tenido tiempo de conocer. Por ello, muchas veces el público infantil se pierde en el envite: por-

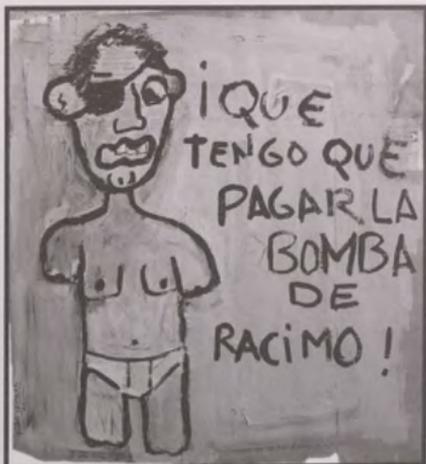
que no ha tenido tiempo de engullir los cuentos que destruye *Shrek 2*. Son los mayores, sin embargo, los que pueden conocer que los cuentos clásicos se han convertido en absurdos. Y por eso disfrutan con los guiños del desenmascaramiento y la burla.

Ahora te vamos a proponer una serie de alusiones para que las localices: son *gags* que parodian programas televisivos (como *Cops* o *Disneyland*) o cuentos clásicos de Disney sobre cuentos clásicos (como *La sirenita*, *Pinocho*, *Los tres cerditos* y *El lobo feroz*, *La bella y la bestia*, *Blancanieves*, *Cenicienta* y *El Príncipe Azul*) o películas ya muy populares (como *De aquí a la eternidad*, *Alien*, *El octavo pasajero*, *Misión imposible*, *Frankenstein*, *King Kong* o *Godzilla*, *Flashdance*, *Cazafantasmas*, *La guerra de las Galaxias*, *Matriz*, *Spiderman*, *El mago de Oz*, *Los ángeles de Charlie*, *El zorro*, *El señor de los anillos: las dos torres*, *Indiana Jones*, *ET*, *Los padres de ella*...). Y no os perdáis el *gag* último: sale en los créditos; esperemos hasta el final. (Tan sólo digamos para que no haya despistes que el rey esconde un secreto. ¿Cuál?).

Pero nuestro cometido hoy es reflexionar sobre la autoestima. La sinceridad del amor de nuestros protagonistas tendrá que enfrentarse a las manipulaciones de un grupo de villanos. ¿Hace falta una gran autoestima para mantener la decisión tomada? ¿Lo conseguiremos? En *Shrek*, contemplábamos la autoestima del ogro: aprende a

gustarse a sí mismo. En *Shrek 2*, vemos cómo el amor va más allá del yo: se aprende a amar a otra persona; y se aprende que, cuando amas a alguien, tienes que estar preparado a dar más de lo que vas a recibir. Según su codirector, Andrew Adamson, contra las apariencias, contra el aspecto exterior sólo, contra la opinión de los demás como determinante, la clave de la película es la idea de que hay que ser lo bastante fuerte como para ignorar lo que los demás puedan pensar de ti y ser capaz de definir en tus propios términos lo que significa "vivir felices para siempre". Ése es el hondo contenido del filme: hay que ser independiente y libre para fabricar la propia felicidad. Y todo se nos presenta sazornado con un montón de carcajadas.

Más que probablemente el éxito de *Shrek 2* radica en haberse convertido en un espejo humorístico y cáustico del ser humano y su comportamiento. En el fondo, aunque muchos se nieguen a aceptarlo, todos tenemos un Shrek oculto en nuestro ser. Es el nuevo clásico para las generaciones del siglo XXI. Todos somos (o queremos ser) Shrek. ¿No es así?



Victor Cámara.

El pique entre Disney y DreamWorks está dando resultados beneficiosos para el arte y el espectáculo. A *Buscando a Nemo* (de Pixar-Disney) siguió *Shrek* (DreamWorks) después hemos tenido *Los increíbles* (Pixar-Disney), *Shrek 2* (DreamWorks), *Age Ice* (1 y 2), de Pixar-Disney. Ahora se habla ya de una tercera parte de *Shrek*, con el rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda como ambientación. El listón está alto. Que siga la fiesta.

NOTAS

¹Esta utilidad de las "escenas vacías" ya fue empleada por el cineasta Yasujiro Ozu (1903-1963).

²Amor y dudas (en el tiempo pasado) expresados con canciones en español: "Aquellos ojos verdes..." y "Quizás, quizás, quizás".

³Este cine-experiencia se adelantó magníficamente expresado asimismo en *Chunking Express* (1994), donde Kar-Wai reflexiona sobre la vida de dos policías del Hong-Kong de finales de siglo.

⁴En literatura, la búsqueda del tiempo perdido se debe a Proust; en cine, la búsqueda de la memoria está en Resnais. Al cineasta francés se alude al final de nuestro filme: quizás Año pasado en Mariemad, o Hiroshima, mon amour, o Toda la memoria del mundo.

⁵Keira Knightley saltó a la popularidad con la saga de Piratas del Caribe (2003) inmediatamente después.

⁶Jules admira a la jugadora de fútbol (soccer) profesional de la liga norteamericana Mia Hamm.

⁷Los exteriores del filme fueron rodado en Southly y en West London, los dos barrios más hindúes de Londres, donde residió la directora con sus padres.

⁸Su directora, Gurinder Chadha, británica de origen hindú, nacida en Kenia, ya abrió el Festival de Sundance, en el año 2000, con ¿Qué se está cocinando?

⁹Jonathan Rhys Meyers conoció el estrellato con Woddy Allen en *Macht Point* (2005).

¹⁰El papel del padre de Jess es paradigmático en este sentido: velar por el cumplimiento de la ley, de las normas y de las tradiciones inglesas...; por los convencionalismos. Se eligió a Anupam Kher porque es un actor con simpatías entre el público; procede de Bollywood, el Hollywood de Bombay (La India), donde se producen más de mil películas al año.

¹¹El título en inglés, en un juego ingenioso de palabras, alude a una jugada típica de Beckham, el jugador ahora, desde julio de 2007, de Los Angeles Galaxy (EE. UU.).

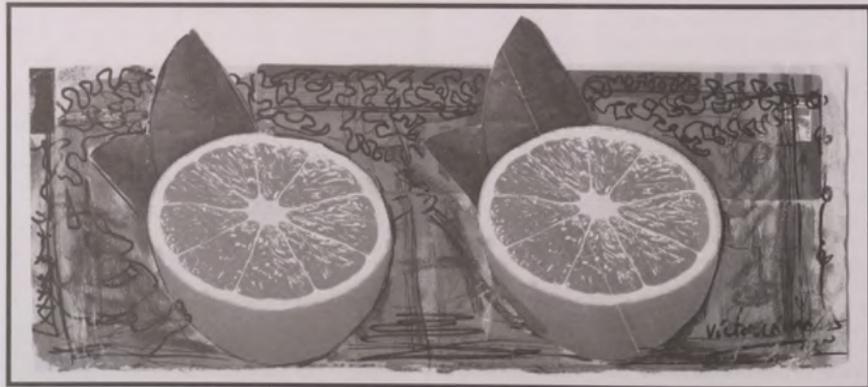
¹²Los últimos avances técnicos, en animación por ordenador, se quedan atrás rápidamente. Lo que sirvió para *Shrek* ya no es válido para *Shrek 2*. Ha habido dos grandísimos avances: 1) una forma de iluminación global llamada Bounce Shader: una luz que rebota de forma natural y sin cesar de una superficie a otra; y 2) la translucidez natural de la piel de los personajes lograda por medio del Scattering Subsuperficial: método por el que deja de parecer una piel dura y opaca (como si fuera de plástico o de metal). Los resultados son, para los ojos de hoy, óptimos.

JESUCRISTO RIQUELME

Doctor en Filología Hispánica, Máster en Educación de personas Adultas, Máster en Gestión de Servicios Culturales y Catedrático de Lengua y Literatura de Bachillerato. Fue profesor de la UNED en su Facultad de Filología y, en la actualidad, lo es de la licenciatura de Periodismo de la Universidad "Miguel Hernández" (Elche). Ha sido colaborador de los Institutos de Ciencias de la Educación (ICE) de las Universidades de Murcia, Alicante y "Miguel Hernández" de Elche.

Premio extraordinario fin de carrera, su tesis doctoral se centró en el estudio de la producción teatral de Miguel Hernández. Ha publicado *El auto sacramental de Miguel Hernández. Propuesta de análisis del discurso teatral* (Alicante, 1990); *El teatro de Miguel Hernández* (Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990); *Miguel Hernández Memoria de sol. Antología poética* (Aguaclara, 1994); *Los hijos de la piedra* (en Miguel Hernández. *Obra Completa*, Espasa-Calpe, 1992); *Orihuela de la mano de Miguel Hernández* (Aguaclara, 1997); *Miguel Hernández. Antología comentada* (en Tomo II. *Teatro, epistolario y prosa*, Ediciones de la Torre, 2002); *Comentario lingüístico y análisis de texto* (Aguaclara, 1995); *Anglismos y anglicismos: huéspedes de la lengua* (Aguaclara, 1998), y *El niño vulnerable*, (Universidad de Elche-CAM, 1999).

Recientemente, ha sacado a la luz *Cine joven*, en dos volúmenes (DN, 2004 y 2005).



Victor Cámara.

EL AURA DE LA CASA FUENTES

Las claves del horror en *Inquieta compañía*

De aquel aposento, de aquella mansión huí aterrado. Afuera seguía la tormenta en toda su ira cuando me encontré cruzando la vieja avenida. De pronto surgió en el sendero una luz extraña y me volví para ver de dónde podía salir fulgor tan insolito, pues la vasta casa y sus sombras quedaban solas a mis espaldas. El resplandor venía de la luna llena, roja como la sangre, que brillaba ahora a través de aquella fisura casi imperceptiblemente dibujada en zig-zag desde el tejado del edificio hasta la base. Mientras la contemplaba, la fisura se ensanchó rápidamente, pasó un furioso soplo del torbellino, todo el disco del satélite irrumpió de pronto ante mis ojos y mi espíritu vaciló al ver desmoronarse los poderosos muros, y hubo un largo y tumultuoso clamor como la voz de mil torrentes, y a mis pies el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher.

Edgar Allan Poe, *La Caída de la Casa Usher*



I horror es

un recurso narrativo tan legítimo y socorrido como lo fantástico, el erotismo y lo policial, entre otros. Sin embargo, cuando un recurso se convierte en «registro» de todo un libro, las narraciones que lo integran son susceptibles de ser leídas a la luz de las convenciones del «registro» elegido. Así, como *Inquieta compañía* (Alfaguara, 2004) es un homenaje a la literatura de terror, me haría ilusión leer los relatos de Carlos Fuentes como he leído los de Edgar Allan Poe, Henry James, Howard Philip Lovecraft, Horacio Quiroga, E.T.A.

Hoffmann, Arthur Machen, Bram Stoker, William Jacobs o cualquiera de los maestros del horror en la literatura.

Lo macabro y lo sobrenatural siempre han sido recursos habituales en la obra de Carlos Fuentes, pues uno los ha advertido en su colosal *Terra Nostra* (1975) y en los cuentos de *Cantar de ciegos* (1964), en la siniestra brevedad de *Cumpleaños* (1969) y en los relatos primordiales de *Los días enmascarados* (1954). Sin embargo, hasta la publicación de *Inquieta compañía*, la gran contribución de Carlos Fuentes a la literatura de terror no era otra que *Aura* (Era, 1962), una obra maestra del género y una *nouvelle* absolutamente perfecta.

Me propongo demostrar que todas las pesadillas, imágenes y terrores de *Inquieta compañía*, son digresiones o afluentes de *Aura*.

EL HORROR MÁS TRANSPARENTE

La bibliografía sobre *Aura* es tan extensa, que me veo precisado a hacer hincapié en mi vocación literaria antes que filológica,

así como a admitir mi nula ambición sociológica, pues me interesa la literatura del horror y no el horror de la literatura. Por lo tanto, me limitaré a resumir el argumento de *Aura*.

Felipe Montero, joven historiador ex-becario de La Sorbona, responde a un anuncio de trabajo que imagina redactado para él, pues consiste en transcribir, ordenar y completar las memorias inconclusas del general Llorente, exiliado en París a mediados del siglo XIX. Los honorarios son magníficos, pero le exigen instalarse en una lóbrega mansión bajo las órdenes de la viuda del general, la centenaria doña Consuelo. En aquella casona infecta que se le antoja inverosímil dentro del caótico Distrito Federal, Felipe Montero se enamora de Aura, la sobrina de la viuda, a quien supone prisionera de la vieja hasta que descubre aterrorizado que ambas son la misma persona, una suerte de vampiresa conjurada a través del poder de la memoria, el deseo y la profanación.

El horror en *Aura* no es sugerente sino evidente y jamás oculta porque se manifiesta. El horror

en Aura es cristalino, especular y transparente. Así, Carlos Fuentes convierte el horror en Aura en una aura de horror.

LA MUERTE DE PREMIO Y CRUZ

Felipe Montero es el arquetipo del héroe de las narraciones de terror de Carlos Fuentes, y a su imagen y semejanza se modelan los protagonistas de *Inquieta compañía*. Por lo tanto, si Felipe Montero domina el francés, ha estudiado en La Sorbona y ha vivido en París, Letizia Lizardi es otra francesada en «La gata de mi madre»; Alejandro de la Guardia nace en París y regresa a México en «La buena compañía», y la madre de Yves Navarro es francesa en «Vlad». En realidad, el afrancesamiento es sólo una manera de expresar que esas víctimas propiciatorias provienen de «otra» realidad, pues el doctor Jorge Caballero -graduado en Heilderberg- descubre en «La bella durmiente» que su verdadera identidad es Georg von Reiter, y el mexicano-irlandés Lorenzo O'Shea vive en Londres en «El amante del teatro».

Como cualquier elegido para el sacrificio, los personajes de Fuentes son preparados para descender a los infiernos. Felipe Montero tuvo que resignarse a la oscuridad y aprender a caminar "con cautela, como un ciego, con los brazos extendidos", mientras purgaban sus entrañas con un menú casi ritual: "otra vez, esa dieta de riñones, por lo visto la preferida de la casa". Letizia Lizardi sufre las torturas nocturnas de sus carceleros, quienes le "dan de comer carnes crudas de animales desconocidos" y la condenan a la oscuridad porque "Las puertas están atrancadas. Las ventanas, tapiadas". Alejandro de la Guardia asiste inquieto a la degradación progresiva de las comidas que le preparaban sus tías -"La sopa estaba fría. Las

carnes también, pero tenían el aspecto desagradable de ser sobras, comidas a medias, pedazos de grasa arrancados con garras al lomo de algún animal y desechados con asco"- hasta que descubrió que lo preparaban para la húmeda oscuridad de un sótano: "Descendieron. El olor de musgo era insoportable, irrespirable. Se acumulaban los baúles de otra época. Las cajas de madera arrumbadas. La tétrica luz de esta hora de la noche. ¿Por qué no encendían la luz eléctrica?". Cuando Jorge Caballero penetró en la mansión de Emil Baur le sobrecogió una perversa oscuridad -"Entré a una penumbra que parecía fabricada. Es decir, no era la sombra que atribuimos naturalmente a tiempos y espacios acostumbrados, sino una tiniebla que parecía pertenecer sólo a este sitio y a ninguno más"- que finalmente abolió sus vínculos con el mundo real: "El tiempo aquí huye. O se suspende. Afuera, ¿es de día, es de noche? ¿Cuánto tiempo llevaba sin comer? ¿Por qué no tenía hambre? ¿Por qué no sentía sed? Era como si hubiese penetrado a un mundo sin horarios ni deberes. Un mundo mudo, puramente negativo. Un mundo *sin necesidad*". La noche de su sacrificio Yves Navarro cenó "Hígados, riñones, criadillas, tripas, desgarnados pellejos", y cuando despertó "Estaba en casa del conde Vlad. Todas las ventanas habían sido condenadas. Nunca se sabía si era noche o día dentro de la casa".

Obviamente, la oscuridad es otra metáfora que Fuentes manipula con maestría, pues la «oscuridad» de Lázaro O'Shea es su ensimismamiento -"Mi vida privada refrenda y regula mi vida «pública», si así se la puede llamar. Quiero decir, vivo en mi casa como vivo en la calle. No miro hacia fuera. Sé que nadie me mira a mí. Aprecio esta especie de *ceguera* que entraña,

qué se yo, privacidad o falta de interés o desatención o, incluso, respeto"- y la parálisis espástica de Calixta Brand era la «oscuridad» que cegaba a Esteban Durán-Mendizábal.

No obstante, el sacrificio final de las víctimas -elegido o impuesto- conlleva en los relatos de Fuentes una suerte desigual. Así, Felipe Montero renuncia a su vida y a su identidad porque le compensaba someterse a una convivencia monstruosa con tal de permanecer al lado de Aura. En «La bella durmiente» Jorge Caballero también escoge quedarse con Alberta, "Primero, por deber profesional. Luego, por natural curiosidad. Finalmente, por algo que se llama pasión y que no se explica ni racional ni emotivamente, ya que la pasión abruma a la mente y sujeta las emociones a una búsqueda exigente e incómoda de la razón". Por último, Yves Navarro no pudo evitar la pérdida de su esposa y de su hija, aunque el conde Vlad le reservaba una recompensa inverosímil y perturbadora. Sin embargo, a Letizia Lizardi, Alejandro de la Guardia, Lorenzo O'Shea y Esteban Durán-Mendizábal les tocó el sacrificio como cruz, pues fueron condenados a morir o malvivir sometidos por criaturas repugnantes y parasitarias.

Gracias a los recursos propios del género de terror y a la manipulación literaria del tiempo histórico, Carlos Fuentes se las ingenia para disfrazar la muerte de premio y cruz.

TERRA MONSTRUA

Una de las claves más siniestras de Aura es el sometimiento carnal de Felipe Montero a los deseos de doña Consuelo, cuando intuye que Aura y ella eran la misma persona:

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura:

tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros, sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprendas, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante tí: verás bajo la luz de la luna el cuerpo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también...

¿Se ha convertido Felipe Montero en el difunto general Llorente? Carlos Fuentes deja abiertas todas esas posibilidades y así las encontramos de nuevo en los relatos de *Inquieta compañía*, donde Jorge Caballero descubre sobrecogido que el cadáver casi momificado de Alberta revive gracias a su tacto -"¿Puede pensar, para mí vergüenza y horror, que ese cuerpo de mujer vivía dos momentos separados pero contiguos, instantáneos aunque sucesivos, como una luz eléctrica que se enciende y se apaga sin tregua? ¿Qué uno de esos momentos era el de la vida y el otro el de la muerte? ¿Y que esta misma, la muerte, alternaba en Alberta el fallecimiento somático, el cuerpo sin vida ya y la muerte molecular, en la que los tejidos y

células siguen respondiendo a estímulos externos por cierto tiempo"- hasta que una pasión necrófila y profanadora lo impulsó a copular con aquella momia resucitada por el deseo:

Me desnudé rápidamente, abracé a la mujer, consigné el pálpito acelerado de su sangre, el revivir de su piel entera, froté con placer mi pene erecto contra la selva de su pubis, ella gimió, yo penetré su sexo con fuerza, con temblor, hasta lo más hondo y escondido de la vagina, sintiendo cómo mis pelos frotando contra su clitoris la excitaban fuera de todo control, tomando cuidado de que sólo el vello, como ala de pájaro, tocara la intimidad de su placer, tan externo como profundo era el mío.

Y si Felipe Montero se resignó a ser un *revenant* del general Llorente, Jorge Caballero asumió prelejo que él también era en realidad Georg von Reiter, asesinado por los nazis junto a su amante judía -Alberta Simmons- en 1945.

La venganza de fantasmas que acechan desde el pasado se repite en «La gata de mi madre», porque Leticia Lizardi sentía que una suerte de íncubo la poseía durante las noches -"desperté con las piernas abiertas, muy separadas, con mi sexo expuesto al aire y la sensación de que un enorme sexo de hombre me penetraba"- hasta que aquel demonio sensual se reveló como su propio amante -Florencio- quien le contó que él mismo era la némesis de un endemoniado ejecutado por la Inquisición en 1649. Por eso Leticia era violada en la oscuridad, porque "las fuerzas del infierno son impotentes" y "tú debes renovarnos", le confesó Florencio.

Por el contrario, en «Calixta Brand» es un espíritu bienhechor -Miguel Asmá- quien sanó y rejuveneció a Calixta Brand, humilla-

da y maltratada por Esteban Durán-Mendizábal, su perverso marido; aunque en «Vlad» el verdadero monstruo no es el vampiro que decide perderse en México -"Me pierdo en la Ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremerhaven, en Nueva Orleans, dondequiera que me ha llevado el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta"- sino su esposa Asunción, quien se entregó al Conde Vlad para que tanto ella como su hija pudieran vivir eternamente.

«Vlad» es un cuento excepcional no sólo porque retoma -como en todos los demás- la figura de la mujer monstruo, vampira, medusa, melusina o madre tierra, que ya encontramos en *Aura* (recordemos que *Aura* comienza con un epígrafe tomado de *La bruja* del historiador Jules Michelet), sino porque Fuentes crea en «Vlad» un monstruo abnegado y melancólico, capaz de condescender a la nobleza y la generosidad. Aurora es una harpía perversa -una «bella atrocidad» que le arrebató a Yves Navarro sus tesoros más preciados, pero a pesar de su naturaleza monstruosa el Conde Vlad le concede a su víctima un don tan inesperado como perturbador, pues Yves Navarro recordaría en aquel momento unas palabras siseadas por Asunción: "Llevo años incubando mi receptividad hacia Vladimiro... Nada de esto pasa en un día como tú parece creer...".

CASA CON DOS MUERTAS

Lector de clásicos anglosajones, Carlos Fuentes sitúa sus ficciones de terror en mansiones siniestras y macabras que recuerdan *The Fall of Usher's House* de Edgar Allan Poe o *The Spoils of Poynton* y *The Awkward Age* de Henry James. No obstante, lo inverosímil es que tales casas existan en el Distrito Federal. De

hecho, Felipe Montero se asombra cuando llega a la dirección anunciada en la sección de empleos del periódico:

Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de palacios coloniales convertidos en talleres de reparación, relojerías, tiendas de zapatos y expendio de aguas frescas. Las nomenclaturas han sido revisadas, superpuestas, confundidas. El 13 junto al 200, el antiguo azulero numerado -47- encima de la nueva advertencia pintada con tiza: ahora 924. Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. Las sinfonías no perturban, las luces de mercurio no iluminan, las baratijas expuestas no adornan ese segundo rostro de los edificios. Unidad del tezonlé, los nichos con sus santos trunco coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras y los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas esombrecidas por largas cortinas verdosas: esa ventana de la cual se retira alguien en cuanto tú la miras, miras la portada de vides caprichosas, bajas la mirada al zaguán despintado y descubres 815, antes 69.

Conocedor de las convenciones del género, Fuentes localiza sus relatos de terror «dentro» de una realidad, que acaso sea tan o más terrorífica que la de «fuera». De hecho, en «La gata de mi madre» la tétrica mansión de Leticia es "Una isla desierta en medio de una ciudad de veinte millones de gentes", mientras que en «La bella durmiente» el desierto que rodeaba a la casona era real:

Me acercaba a la mansión desértica del ingeniero Emil Baur.

Doblemente desértica, por el llano rojizo que la rodeaba y por su propia construcción de ladrillo apagado, dos altos pisos coronados de torrecillas decorativas, ventanas cerradas con postigos fijos y maderas quebradizas, una planta baja vedada por pesados cortinajes en cada ventana, un sótano, a su vez velado, asomándose con ojillos de rata medrosa. Todos los ojillos del caserón eran ojos viciosos insertados en una cabeza cualquiera.

En «Calixta Brand» también hay una antigua mansión colonial a las afueras de Huejotzingo, pero lo importante es que todas esas casonas son habitadas por espíritus duales, fuerzas malignas y bienhechoras o simplemente bipolares, que le permiten a Fuentes poner en boca del homúnculo Florencio, una confidencia que en realidad es una sentencia de muerte: "Leticia, una casa tan vieja como ésta esconde muchos secretos, cuenta muchas vidas. Las casas tienen historias. A veces, no son historias amables...".

Si en *Aura* Felipe Montero convivió con Aura y la señora Consuelo en una casa siniestra; a Leticia le ocurrió lo mismo con Guadalupe y Florencio en «La gata de mi madre»; a Jorge Caballero lo retuvieron entre Alberta y Emil Baur, y de una manera *sui generis* Esteban Durán-Mendizábal vivió una experiencia similar junto a su mujer y Miguel Asmá en «Calixta Brand». No obstante, en «La buena compañía» Alejandro de la Guardia ignora si sólo es prisionero de sus tías -la diurna Zenaida y la nocturna Serena- o si en realidad nunca salió vivo de aquella mansión tan macabra e inverosímil como las de los cuentos de Henry James o las películas de Hitchcock, como las de Aura, Leticia y Emil Baur:

Por todo ello dio gracias [Alejandro] de que la casa donde

lo depositó el taxi fuese antigua. Indefinidamente antigua. Dos pisos y una fachada de piedra gris, elegante, descuidada -elegante descuidada, se dijo Alex- en la que faltaba una que otra loseta, el todo coronado por una azotea plana ya que los techos, se dio cuenta, no existían, en el sentido europeo, en la Ciudad de México. Lo vio desde el aire. Azoteas y más azoteas sin relieve, muchos tinacos de agua, ningún techo inclinado, ninguna mansarda, ni siquiera las tejas coloradas del lugar común hollywoodense...

Si embargo, en ningún otro relato como en «Vlad» la casa del monstruo es el monstruo - "Derrumbar la casa sería derrumbar su existencia entera", piensa Yves Navarro cuando abandona la vetusta mansión porfiriana del licenciado Zurinaga-, pues la mansión que se construye para el Conde Vlad podría haber sido una versión vanguardista del castillo transilvano de Drácula. A saber, levantada sobre los acantilados del "escarpado barrio de Lomas Altas"; diseñada para ser "un monasterio moderno"; decorada de forma tal que no hubiera "ningún cuadro, ningún retrato, ningún espejo"; construida para compensar "la sombra protectora y la luz interna" y con su propio "túnel entre la parte posterior de la casa y la branca abrupta, desnuda también y talada por orden del inquilino, de sus antiguos sauces y ahuehuetes". ¿En qué clásico de la literatura de horror el derrumbe de una casa supone la caída de su monstruosa leyenda?

Cuando Yves Navarro abandonó para siempre la mansión del Conde Vlad, en el magnífico final de aquel relato fastuoso retumban trepidantes los ecos de Edgar Allan Poe:

La casa de Bosques de las Lomas, su áurea fachada moderna de vidrio, sus líneas de limpia

geometría, se iban disolviendo ante mis ojos, como si se derritiesen. A medida que la casa moderna se iba disolviendo, otras casa aparecía poco a poco en su lugar, mutando lo nuevo por lo viejo, el vidrio por la piedra, la línea recta no por una sinuosidad cualquiera, sino por la sustitución derretida de una forma en otra.

Iba apareciendo, poco a poco, detrás del velo de la casa aparente, la forma de un castillo antiguo, derruido, inhabitable, impregnado ya de ese olor a podrido que percibí en las tumbas del túnel, inestable, crujiendo como el casco de un antiquísimo barco encallado entre montañas abruptas, un castillo de atalaya arruinada, de almenas carcomidas, de amenazantes torres de flanco, de rastrillo enmohecido, de fosos secos y lamosos, y de una torre de homenaje donde se posaba, mirándome con sus anteojos negros, diciéndome que se iría de este lugar y nunca lo reconocería si regresaba a él, convocándome a entrar de nuevo en la catacumba, advirtiéndome que ya nunca podría vivir normalmente, mientras yo luchaba con todas mis fuerzas, a pesar de todo, consciente de todo, sabedor de que mi fuerza vital ya estaba enterrada en una tumba, que yo mismo viviría siempre, dondequiera que fuera, en la tumba del vampiro, y que por más que afirmara mi voluntad de vida, estaba condenado a muerte porque viviría con el conocimiento de lo que viví para que la negra tribu de Vlad no muriera.

INSTINTO DE PAZ

Lovecraft aseguraba que el más atractivo y perturbador de los miedos era el miedo a lo desconocido, aunque las obsesiones de Carlos Fuentes sugieren más bien un miedo a lo conocido. Un miedo que adquiere perfiles más definidos en cada nueva repetición o variante del modelo origi-

nal. En el prólogo de *Cuerpos y ofrendas* (Alianza, 1972), Octavio Paz intuyó aquellas obsesiones a través de su lectura de Aura:

Por el amor Fuentes se asoma a la muerte; por la muerte, al territorio que antes llamábamos sagrado o poético y que en nuestros días carece de nombre. El mundo moderno no ha inventado palabras para designar a la otra vertiente de la realidad. No es extraña la obsesión de Fuentes por el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, serpiente blanca de los cuentos chinos: la señora de las pasiones sombrías, la desterrada. El erotismo es inseparable del horror y Fuentes se sobrepasa a sí mismo en el horror: el erótico y el grotesco. En muchos pasajes de sus novelas y en casi todos sus cuentos se despliega con una suerte de alegría feroz. Si no es lo sagrado, es algo no menos violento: la profanación. Un humor en el que coinciden tres herencias -la inglesa, la española y la mexicana- y que no es intelectual sino físico, sexual, visceral. Un humor más allá de la ironía, del absurdo y de la sátira, casi sublime en su exageración paródica -un humor que no merece otro adjetivo que el de encarnizado. Carnal, corporal, ritual e incongruente como un sacrificio azteca en Times Square. Si la crueldad es la otra cara de la ternura, Fuentes no es ni tierno ni cruel: es pasional e imaginativo.

El poderoso instinto de Paz atraviesa los cuentos de *Inquieta compañía* y uno apenas se ha limitado a corroborar su clarividencia en cada uno de los relatos que integran el volumen, aunque «Vlad» consiente lecturas entrelíneas que si suponen una vuelta de tuerca al modelo acuñado en Aura, como si desde entonces hasta nuestros días Carlos Fuentes hubiera sido traspasado por un horror nuevo y destructor.

Por eso, mientras Felipe Montero decide quedarse en la mansión de Aura, Yves Navarro abandona para siempre la casa del vampiro, sin saber que la dentellada del monstruo ha sido un don más conmovedor y valioso que la vida eterna.

Y aquella bendición -como todos los horrores convocados por Carlos Fuentes en Aura e Inquieta compañía- nace de una obsesión que también supone un horror conocido.

Sevilla, primavera de 2005.



FERNANDO IWASAKI CAUTI

1961

Lima

www.fernandoiwasaki.com

Es autor de una docena de títulos de diversos géneros como la novela *Libro de mal amor* (2001), en ensayo literario *El Descubrimiento de España* (1996), las crónicas reunidas en *La caja de pan duro* (2000) y *El sentimiento trágico de la Liga* (1995), la investigación histórica *Extremo Oriente y Perú en el siglo XVI* (1992) y los libros de relatos *Tres noches de corbata* (1987), *A Troya, Helena* (1993), *Inquisiciones Peruanas* (1997) y *Un milagro informal* (2003). Sus relatos figuran en numerosas antologías españolas e hispanoamericanas como *El cuento peruano*, *Dos veces cuento*, *Líneas Aéreas*, *Pequeñas Resistencias* y *Las fábulas mentirosas y el entendimiento*. Ha sido profesor de historia en la Universidad Católica de Lima (1983-1989) y la Universidad del Pacífico (1987-1989), así como colaborador de varios medios de prensa de España y América Latina. Desde 1989 reside en Sevilla, donde dirige la revista literaria *Renacimiento*.

CADA POETA EN SU NIDO

-IV Miguel de Unamuno-

A mi joven y buen amigo Antonio Martín, excelente investigador.

EL HOMBRE



e haber asistido

Unamuno a manifestaciones callejeras (cosa impensable en él), en su invariable y escueta pancarta sólo leeríamos una palabra (no dirigida a los hombres sino a Dios): "Eternidad".

Unamuno pasó toda su vida deshojando la margarita de la eternidad. Siempre que se pronuncia esta palabra, uno piensa irremisiblemente en Unamuno.

Miguel de Unamuno nació en Bilbao (29-IX-1864) y murió en Salamanca (31-XII-1936), en cuya universidad, durante muchos años, fue rector y regentó su cátedra de Griego. Ha sido, sin duda, el escritor que más gloria ha dado al País Vasco y principalmente a Bilbao. La pluma más incisiva y honda, el hombre más íntegro de cuantos han experimentado la aventura del vivir. De

joven se arrancó el corazón de su pecho y lo puso mirando para siempre a la brújula de la Verdad.

Unamuno fue un humanista que abarcó, en sus exhaustivas lecturas, una gran parte de los saberes a su alcance. Y fue también el polígrafo por excelencia. Andrés Trapiello le describe así: "Filósofo, novelista, dramaturgo, crítico, periodista, escritor de libros de viaje, epistológrafo, ensayista de varios géneros, poeta, conferenciante, político, profesor". Y aún se deja el crítico algunas otras actividades profesionales como las de dibujante-pintor y aforista. La 1ª. de ellas la ejerció (no por mucho tiempo) gracias a haber tenido como vecino y maestro al pintor guipuzcoano Antonio de Lecuona. Tal vez derivada de ella es su afición a la papiroflexia ("Esculturas son, en fin de cuentas sus pajaritas", pensó González Ruano). Su oficio de aforista, género siempre tan injustamente preterido por la crítica, le pone a la altura de los mejores de su época. Unamuno piensa aforísticamente y es autor, sin pretenderlo, de muchísimas y magníficas piezas.

Son innumerables los críticos que han definido a Unamuno, bien como persona o también como autor, de un modo altamente positivo. Lobo Antunes dice: "Unamuno es el mejor ejemplo de dimensión ética de la literatura. No sólo en sus libros, también en su vida. De vez en cuando, Dios hace hombres a su medida". Juan de Sarría, el que fuera director de la célebre revista bilbaína *Hermes*, dijo de él: "Don Miguel simboliza para la juventud el hom-

bre que lucha por la esperanza, por el anhelo, por la certidumbre de sobrevivir"; y le definió así: "adalid de pensamiento y de inquietudes, y ejemplo de entereza y de dignidad civil". Mª. Zambrano, admirable filósofa, que conoció muy bien al bilbaíno, escribió: "Unamuno fue un genio de la vida personal". Y, en cuanto a su anhelo vital (el Unamuno interior, diríamos), le plasmó de este modo magistral y conciso: "Sed de vivir, hambre de ser, pasión de existir".

Zambrano apunta igualmente, en ese mismo libro, la monotemática unamuniana como signo de lealtad a sí mismo: "Hablar de una obra de Unamuno es hablar de todo Unamuno". Y en otro pasaje: "Decía siempre don Miguel lo mismo, sólo que lo decía de diversas maneras". En esa línea se reconoce el bilbaíno en una de sus auto-opiniones: "Hombre que haya permanecido más fiel a sí mismo, más uno y más coherente que yo difícilmente se encontrará en las letras españolas".

Miguel de Unamuno, el bilbaíno universal, el ideólogo que pretendió hacer del mundo un Bilbao más grande, un ser sin fronteras o, como le definió Julián Marías: "más vasco que nadie, español como el que más". Una criatura, también, condenada a la tensión de contrarios (razón/sentimiento; vida/muerte; etc.), tal como lo han visto repetidamente muchos de sus mejores críticos. En esa línea se sitúa el juicio de J. J. Páez Martín: "La personalidad unamuniana se decanta en una lucha constante entre el yo superficial y el yo profundo".

Fue un hombre, no obstante, de una pieza; con una gran personalidad y una vocación inquebrantable de trabajo y de búsqueda, no sólo en su escritura, sino además en la elaboración interior de una conciencia que le permitiera crecer en el ideal, y poder así asumir, desde lo más alto y profundo a la vez, la experiencia de una vida plena. "Hemos de estar trabajando de continuo en nuestro propio natural"; "No es la inteligencia sino la voluntad la que nos hace el mundo"; "Unamuno cree en una autoconstrucción desde dentro, en la que se llega al conocimiento de la otredad, después de ahondar en la mismidad, algo que no debemos confundir con el egoísmo que se le achaca: "Recójete en ti mismo para mejor darte a los demás todo entero e indiviso"; "Amarse a sí mismo es el principio de la verdadera caridad"; "Serse es ser para sí, y ser para sí es ser para los otros"; "Ensimismate para enajenarte"; "Si quieres aprender a amar a los otros, recójete [sic] en ti mismo".

Zambrano dictamina al respecto: "Unamuno ha tenido la genialidad de poder hablar acerca de sí mismo". Y una de las recurrencias que proclama el bilbaíno es la de su singularidad. Debemos desoir las rutinas ajenas y crear y desarrollar la decisión propia. El "caminante no hay camino./Se hace camino al andar", de A. Machado, corre paralelo a no pocas formulaciones de Unamuno: "El alma es la obra de uno"; "No sigas los senderos que a cordel trazaron otros; ve haciéndote el tuyo"; "No hay más cosa que el camino;/sé caminante"; "No quiero que me señalen el camino hecho a cordel que he de seguir; quiero abrirme el mío con mis propios pies"; "Vamos haciendo camino según caminamos".

Éste es Unamuno, un hombre que a través de su saber y de su experimentar, recreando y fortale-

ciendo el yo, emprenderá pronto la aventura del proyecto más ambicioso de la humanidad: la conquista de lo eterno. Si lo hemos perdido en la vida, su escritura y su recuerdo vivo le hace renacer en quienes lo leemos. Su obra, que es una dimensión hermosa de su vida ("La obra de un hombre es su vida", dice él mismo)⁷³, es demasiado extensa para abarcarla en tiempo breve, pero en cada página encontramos alguna joya.

En la imposibilidad de atender la vasta poligrafía de nuestro autor, trataré de centrarme primero en su obra poética, después en el poemario que nos concierne más y finalmente en la pieza elegida hoy como nido de este poeta.

EL POETA

Frente a una opinión generalizada, sobre todo a partir de las vanguardias, por la cual Unamuno no ha sido considerado un poeta de superior categoría, habrá que recordar el apoyo abierto y firme que obtuvo de Rubén Darío, de A. Machado y especialmente de J.R. Jiménez. El de Moguer sintió veneración por el vasco y le reconoció como maestro y fuente parcial de su propia poesía y de la de muchos escritores posteriores: "Unamuno era y es el mayor poeta español desde su principio"; "Para una antología de la poesía española contemporánea es imprescindible empezar por M. de Unamuno y R. Darío, fuentes de toda ella". González Ruano escribe: "Como Rubén Darío, pienso que Unamuno ha sido, es y será poeta, y nada más o menos que poeta". L.F. Vivanco nos hace esta confidencia: "Yo creo que a don Miguel, en el fondo, no le interesaba más que escribir poemas". Otro gran estudioso de Unamuno, el hispanista Josse de Kock ha escrito: "La poesía es el único género que don Miguel con-

tinuó practicando hasta el final de su vida". J.M. Valverde apunta: "Cada día somos más, seguramente, los que consideramos la poesía de Unamuno como lo mejor y más duradero de su obra". Y A. Esclasans ofrece esta opinión: "Unamuno fue poeta por estricta desnudez de la idea, de la imagen, de la palabra".

La poesía de Unamuno está amasada con sentimiento, con razonamiento, con filosofía y con religión, si bien para él la poesía es superior a toda doctrina, y preeminente sobre cualquier género literario. recordemos la anécdota aquella de que cuando le dicen: "Lo que no sabía es que ha hecho usted también poesías", él contesta, un tanto airado: "No, señor, he hecho también todo lo demás". En otro artículo dice Unamuno: "Lo más grande que hay entre los hombres es un poeta, un poeta lírico, es decir, un poeta verdadero [...]. En la lírica no se miente nunca".

Es un leitmotiv en la obra unamuniana el hecho de anteponer la poesía a la filosofía. Una línea que compartir, de algún modo, Zambrano, quien dijo lo siguiente: "Unamuno realiza su persona no por vía moral, sino por vía poética". Ya había apuntado antes Hölderlin: "La poesía es el principio y el fin de la filosofía". Fernández Turienzo opina al respecto: "Unamuno es tan poeta como filósofo. El contenido de sus poesías es fuertemente ideológico". El sustrato de lo filosófico regará una buena parte de sus textos poéticos, dada que Unamuno consideró la poesía como la mejor metafísica. Y aclara: "He abandonado la metafísica por la poesía, que me parece más honda metafísica". Esto explica el que J. R. Jiménez opinara lo siguiente: "Unamuno es quien influyó de modo principal en restaurar lo metafísico en la poesía española moderna".

Zambrano reitera el hecho de

que Unamuno se exprese en todos los géneros metafísicamente. Y J. Blasco demuestra, en un amplio y convincente artículo³⁸, la densidad metafísica de la poesía del bilbaíno. Por otro lado, Unamuno parte de la idea de que la poesía es creación y es canto, cualidades ambas que simbolizan la eternidad. Y por eso escribirá en una ocasión: "Los poetas: melodiosos pájaros del alma"³⁹. En opinión de P. Ribas: "Para Unamuno la poesía es creación mediante la palabra. Lo cual no obsta para que creamos, como P. Ribas que "Unamuno es poeta del sentimiento, de la emoción irrepetible, del momento vivido de modo personal"⁴⁰. E incluso, podemos añadir, de la inspiración: "En literatura lo primero es la inspiración"⁴¹. Zambrano apunta además: "La poesía de Unamuno tiene voz y, a veces, hay en ella hasta clamor y gemitio"⁴².

La poética de Unamuno es bastante singular, aunque no concuerda con ciertos tópicos que algunos críticos señalaron y que se vienen repitiendo con frecuencia. El hecho de que la suya sea una poesía de altos contenidos no anula el cuidado de la forma, del ritmo, de la estilística y de la estética: "No es posible escribir como se habla. Eso sería faltar al público", dice Unamuno⁴³. Y también: "El ritmo es la raíz del estilo"⁴⁴; "El fondo nace de la forma"⁴⁵; "Lo formal no es superficial"⁴⁶. La unidad contenido/forma que persigue y consigue el bilbaíno en su poesía la podemos ver reflejada, por ejemplo, en una acertada opinión de González Ruano: "Sus versos son hondos y graves, de emoción perfectamente contenida y ajustada a los límites de la estrofa".

Los conceptos de pureza, desnudez, etc., tan entroncados en

poetas como J.R. Jiménez. no quedan fuera de la órbita poética unamuniana: "Sencillez y pureza, las dos alas con las que hemos de elevarnos"⁴⁷; "No te olvides de que nunca más hermosa/que desnuda está la idea"⁴⁸. Obsérvese el sustrato de Séneca y de Kempis que vemos en sendos aforismos de estos dos autores. Séneca dijo: "La sencillez y la claridad distinguen el lenguaje del hombre de bien". Y Kempis: "Con dos alas se levanta el hombre de las cosas terrestres, que son simplicidad y pureza".

En el aspecto métrico, Unamuno utiliza todo tipo de estrofas y de rimas. Bien es cierto que al principio abominó de la rima, buscando sobre todo el verso libre: "A mí la rima me estorba"⁴⁹. Pero más adelante cambió su modo de concebir-la y la utilizó con una frecuencia preponderante: "A lo que ayuda la rima, a la que tanto he desdenado,



José María Piñero.

pero con que empiezo a congratarme. Porque la rima es una fuente de asociaci6n de ideas [...]. La rima es la primera fuente creadora¹⁰. Cuenta Josse de Kock c6mo Unamuno se valia de unas listas de palabras rimadas que previamente tenia preparadas y que sin duda le ayudaban a vencer los escollos de la rima consonante.

La rima, que habia comenzado siendo un artificio memorizador para quienes recitaban de memoria los poemas desde antiguo, ha tenido siempre sus detractores ("El tirano empurpurado", la denominada E. Dickinson), pero tambi6n hay quienes encuentran en ella cualidades apetecibles. Butler llama a la rima "el tim6n del arte po6tica"; Valle-Incl6n asegura que "La rima es un sortilegio emocional". Y Gadamer opina que "es uno de los mecanismos estabilizadores del discurso po6tico". Antonio Machado aconsejaba a los versolibristas que se libran del verso si se sentian esclavizados por la rima. Y defini6 a 6sta del modo m6s bello que yo haya leido jam6s: "La rima es el encuentro de un sonido con el recuerdo de otro". Unamuno, en esta l6nea, encuentra en la rima unos valores po6ticos de tipo generativo, que convienen al texto. Y por eso la usa cada vez con mayor habitualidad.

EL POEMARIO

Como poeta, Unamuno escribi6 y public6 en vida ocho poemarios, que se remataron con el libro p6stumo *Cancionero. Diario po6tico*. Precisamente a 6ste pertenece el poema que hemos elegido hoy.

El *Cancionero*, compuesto a partir del destierro en Hendaya, totaliza 1755 piezas, fechadas cronol6gicamente desde 1928 hasta 1936, inclusive. El 78 % de ellas presentan una rima aconsonantada; el 19 % est6n escritos en asonante. Y s6lo un 2 % aparecen en verso blanco.

La mayoria de los cr6ticos han visto en este poemario una textura diaristica y un contenido testamental. R. Senabre opina que "estas p6ginas p6stumas constituyen la desembocadura de una obra que es, a la vez, una vida¹¹". F. de Onis, que fue el encargado de formalizar la 1.ª edici6n¹², considera que, debido a su unidad (dentro de la diversidad que presenta), podemos entenderlo as6: "En rigor el libro es un gran poema y cada una de las canciones que lo forman adquieren pleno sentido dentro de 6l¹³". Y tambi6n apunta, en ese texto, que "est6 teñido por el mismo sentimiento de religiosidad ag6nica, de busca incansable del Dios desconocido, a quien dedic6 el libro y consagr6 su vida".

Otras opiniones: G. de Torre lo enjuicia as6: "Es un muestrario completo y definitivo de los temas habitualmente pensados y sentidos por su autor. As6 la preocupaci6n del tiempo, de la vida como un sueño y del sueño como vida¹⁴"; Ana Su6rez: "El primor del lenguaje escasea, pero a cambio nos ofrece una fuerza en la expresi6n, una sinceridad y un complejo mundo interior"; Antonio Ramos: "Encontramos en el *Cancionero* una gracia nueva en la versificaci6n y una inusitada fluidez en las formas de expresi6n l6rica¹⁵"; Josse de Kock: "Los temas del *Cancionero* son, en su mayor parte, los de toda la obra unamuniana¹⁶"; A.R. Fern6ndez: "El *Cancionero* es el milagro de la salvaci6n de la personalidad de Unamuno [...]. Se expande por el *Cancionero* un h6bito de aņoranza resignada. Se pide pero no se

grita. Las dos coordenadas de la voluntad de creer y de la voluntad de sobrevivir vuelven a vertebrar el *Cancionero*¹⁷"; G. de Torre: "El *Cancionero* es esencialmente un documento intimo, un legado testamentario donde se suman y refluyen casi todos los motivos esenciales de las m6s constantes preocupaciones y cogitaciones unamunescas¹⁸"; L.F. Vivanco: "En su *Cancionero*, Unamuno ha querido quedar como criatura po6tica en su realidad m6s intima¹⁹"; Josse de Kock: "El *Cancionero* es uno de esos raros encuentros entre la lengua viva y el artificio po6tico²⁰".

Unamuno reiter6 que este libro era para 6l el mejor de sus poemarios. Y nos confiesa que una mayoria de sus piezas las escribi6 tendido en la cama. ¿Cama en forma de ataúd?, nos preguntamos.

EL POEMA

Llegamos ya a presentar el poema que nos concita aqu6 y ahora:

1755

Au fait, se disait-il à lui même, il paraît que mon destin est de mourir en rêvant.

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*, LXX.

Morir soñando, sí, mas si se sueña morir, la muerte es sueño; una ventana hacia el vacio; no soñar; nirvana; del tiempo al fin la eternidad se adueña.

Vivir el día de hoy bajo la enseña del ayer deshaciéndose en mañana; vivir encadenado a la desgana ¿es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?

¿Soñar la muerte no es matar el sueño? ¿Vivir el sueño no es matar la vida? ¿A qué poner en ello tanto empeño?

aprender lo que al punto al fin se olvida escudriñando el implacable ceño
-cielo desierto- del eterno Dueño?

Se trata de un soneto, sin título, que presenta dos precisiones paratextuales de relevancia. La 1ª, es la cita de Stendhal, que está tomada aquí tan oportunamente: "En verdad, se decía a sí mismo, parece que mi destino es morir soñando". Qué identificado con estas palabras debió de sentirse Unamuno. La 2ª, precisión es la de la fecha, que nos hace pensar que se trata, con toda probabilidad, del último poema que escribió el vasco, tres días antes de morir. La cita es pues un detonante del soneto, y éste se convierte en su respuesta que, a la vez, representa un epítome de este poemario y de toda la obra poética unamuniana. Con estas credenciales, se hace difícil entender por qué este importantísimo texto apenas ha sido comentado por la crítica.

Este poema fue publicado por vez primera en la revista *Buenos Aires Literaria*, nº. 3, diciembre, 1952. Su siguiente aparición tuvo lugar dentro del *Cancionero*, en su ya citada 1ª. edición, Buenos Aires, 18-XII-1953. En las siguientes ediciones de este poemario, ya fuesen exentas, en obras completas o en selecciones antológicas, no aparecen variantes de relieve, excepto dos. La 1ª, hace referencia a la palabra final del poema ("Dueño"), que en la edición *princeps* y en la siguiente de G. de la Torre (Losada, 1965) figuran con minúscula. La corrección que aparece posteriormente es lógica, ya que Unamuno escribió siempre la palabra "Dios" (así como todas otras que hagan referencia a Él) con mayúscula. La 2ª, atañe al final del verso 11, que pide a gritos un signo de puntuación. Tal como aparece en todas las principales ediciones (incluida la que reproduzco aquí, que es la de R. Senabre, *Obras completas* de Unamuno. Biblioteca Castro, 2002), y supongo que respetando el texto autógrafo de Unamuno, a la palabra "empeño" no le sigue

signo alguno, lo cual es un atentado ortográfico. Así lo ha debido de entender también José Mª. Valverde (en su Selección para la *Antología poética* de Unamuno que podemos ver en Alianza, 1998). Este crítico opta por colocar dos puntos, que son los que yo tomo (aunque también hubiera sido posible una coma) para la fijación del texto.

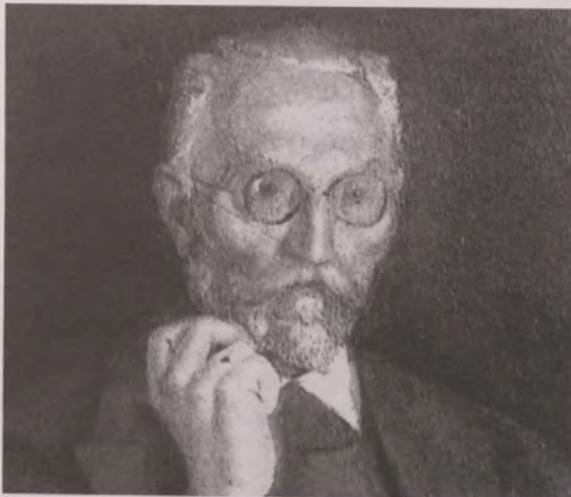
Desde el punto de vista formal, se puede decir que es un soneto de endecasílabos perfectos, dentro de una métrica tradicional sin licencia alguna, y con un ritmo acentual de gran sonoridad.

Zambrano ha elogiado algunos de los casi trescientos sonetos que Unamuno escribió. Del titulado "Mi cielo" dice que es "uno de los más esplendorosos que se hayan logrado en lengua castellana". Y opina que "La oración del ateo" es "uno de sus más conmovedores sonetos", pero ni ella ni otros críticos han reparado en la calidad de la pieza que nos ocupa, si exceptuamos alguna reflexión de Luciano González Egido: "Este soneto [es] de un vigor juvenil y de una densidad formal admirables"⁶⁶. Corto elogio,

sin embargo, para los merecimientos de la pieza, que es sin duda una de las diez mejores del poeta nacido en Bilbao, a unos pasos, por cierto, de quien esto escribe.

Pensemos que conseguir un soneto de esta categoría es el sueño de miles de escritores. El soneto, respecto a las demás estrofas, es una especie de ave mayor de la cinegética literaria. Son muy pocos los que han podido abatirla. Gómez de la Serna lo definió así: "El soneto es el chaleco de terciopelo de la poesía". José Antonio Marina apunta algunas de sus cualidades: "El encaje sonoro de la rima, el oleaje cadencioso del endecasílabo, la rígida aritmética del soneto". William Hazlitt dice del soneto: "Es un suspiro que brota de la plenitud del corazón". Y J.R. Jiménez: "Un soneto es como un ser humano: cuerpo y alma".

Mª. Pilar Celma apunta que Unamuno, en el uso del soneto, "descubre la capacidad de contención, la perfecta concentración y fusión de lo intelectual y lo emocional"⁶⁷.



Miguel de Unamuno

El propio Unamuno se ha manifestado varias veces respecto al soneto. En una ocasión dice: "qué intensidad de emoción no alcanza un sentimiento cuando se logra encerrarlo en un cuadro rígido, en una forma fija, cuando se consigue hacer un diamante de palabras con sus catorce facetas lisas y brillantes y sus cortantes aristas!"⁶³. Y refiriéndose al endecasílabo: "es la forma más libre y rica, porque es el verso que más variedad consiente"⁶⁴. "La mayor parte de mis sonetos los escribo no para condensar un pensamiento o una sensación, sino para desarrollar un endecasílabo"⁶⁵.

Podemos asegurar que Unamuno es un sonetista consumado. Y que el poema que hoy ejemplifica su poesía es uno de los más paradigmáticos. Y también por su contenido, que es de lo que vamos a ocuparnos ya.

Había señalado al principio que "eternidad" es la palabra que mejor define y representa a Unamuno, y que llena todos sus anhelos. Ahora añadiré que en dirección a ella apuntan las siguientes flechas: sueño, vida, muerte, temporalidad, Dios. De todo esto está tejido el poema "Morir soñando", que se halla sazonado además por las nebulosas dudas que atenazaron siempre a nuestro poeta. Tratemos de contextualizar brevemente estos conceptos en la circunstancia personal de Unamuno.

SUEÑO

Para el bilbaíno universal esta polisémica palabra desarrolla significados muy complejos y diversos. Uno de los más relevantes es el que guarda relación con el concepto calderoniano, por el que el sueño y la vida quedan más o menos identificados. Dice Unamuno: "La vida es sueño = el sueño es vida"⁶⁶; e igualmente: "La vida es sueño. ¡Sea! Mas la

muerte, ¿no es pesadilla acaso?"⁶⁷. Está siguiendo la estela de Calderón, obviamente, pero no olvidemos que la idea se remonta, cuando menos, al poeta chino del S. VIII Li Po (llamado también Li Bo o Li Ta'ipo), quien había escrito: "La vida es un largo sueño".

Pero el sueño también es comparado con la muerte. Ya Virgilio escribía: "El sueño es hermano de la muerte". En Unamuno encontramos muchas expresiones en este sentido: "¿No será ensueño nuestra vida, y la muerte un despertar?"⁶⁸. Uno de los poemas más interesantes en este sentido de nuestro poeta es el titulado "Al sueño", en el que llama a éste "apóstol de la muerte". En otro lugar dice taxativamente: "La muerte es sueño"⁶⁹, afirmación que tiene mucho que ver con el soneto que comentamos. Y en *Poesías* leemos: "en el fondo del sueño/siento a la nada".

El sueño, pues, sirve tanto para caracterizar a la vida como a la muerte, conceptos ambos que parecen pertenecer al mundo de lo imaginado, de lo que el hombre no alcanza a controlar, al menos racionalmente. Sobre el ensueño, hermano gemelo de una de las acepciones del sueño, diremos que representa una fuerza vital positiva. Dice Unamuno: "El ensueño es la suprema acción"⁷⁰. Años después el paraguayo A. Roa Bastos escribirá: "Nada es más real que los sueños". Y M^a. Zambrano: "Hay una sabiduría del sueño, no reconocida por la razón del hombre despierto".

La faceta del encumbramiento del sueño, con cualidades de idealidad, eminencia, verdad, etc., la encontramos a menudo en la obra del bilbaíno: "Haz cada día por merecer el sueño"⁷¹; "La más alta verdad es la del sueño/de un niño"⁷²; "En sueños, sólo en sueños somos libres"⁷³; "Nunca es un espíritu más libre que cuando sueña, porque es cuando más se

emancipa de nuestros tres más fieros tiranos: el espacio, el tiempo y la lógica"⁷⁴. El sueño es también un refugio. Fernández Turienzo opina que "Unamuno huye de su propia realidad para refugiarse en el sueño"⁷⁵. Y es sobre todo un asa para agarrarse a la eternidad. Dice el vasco: "Eres sueño un anticipo/de la vida que no acaba"⁷⁶; "Es en el sueño cuando más nos acercamos a la infinitud, a la eternidad"⁷⁷. J. Blasco ofrece esta opinión que hace referencia a Unamuno: "El sueño es una primera forma de eternización [...]. Los sueños son la victoria sobre la muerte"⁷⁸. Para nuestro poeta, los sueños nos caracterizan y nos determinan: "Para conocer bien a un hombre hay que saber lo que sueña". "Ser es soñarse"⁷⁹.

No obstante, en la época en que Unamuno escribe este soneto, y ante la proximidad urgente de la muerte, sus silogismos han perdido fuerza (fe), y todo el razonar, como el sentir, se llena de dudas y temores. Estoy de acuerdo con L. González Egido cuando apunta, refiriéndose al soneto en cuestión: "Vivir y soñar es preguntarse con la sospecha de que no hay respuesta. [Unamuno] soñaba que vivía y se agarraba a los recuerdos como si fueran esperanzas"⁸⁰. El bilbaíno se murió sin resolver el único problema que de verdad le preocupaba. Y esta pieza es testimonio de ello.

VIDA/MUERTE

La vida, tanto como idea exenta o como contrapunto de la muerte, es otra recurrencia en el pensamiento y en la expresión del vascosalmantino. A veces la vida es para él inacabable lucha. Lucha por encontrar la verdad; por hallar un resquicio hacia lo eterno. Tal vez siga en esto la huella de Goethe, quien escribió: "No hay hombre de valer que se deje arrebatar del pecho la fe en la inmortalidad". Unamuno proclama: "La

esencia del ser es el apetito de infinitud y de eternidad⁹⁰; "Yo necesito la inmortalidad de mi alma⁹¹"; "El fin de la vida es hacerse un alma inmortal⁹²". Unamuno lucha desde su fe por el más alto destino que el hombre ansía: la eternidad: "Tu vida pasa y tú quedarás⁹³". Y no acepta otra alternativa: "Con razón, sin razón o contra ella, no me da la gana de morir. Yo no dimito de la vida, se me destituirá de ella⁹⁴". Al hablar de la muerte, el escritor revolotea sobre su secreto, en curiosas variantes subtemáticas, en las que no falta el tópico de la muerte igualitaria: "Después de muertos, todos somos iguales. No hay comunidad como la de la muerte⁹⁵"; el matiz de la infinitud: "No hay nada más eterno que la muerte⁹⁶"; y otros en que se contrasta con la vida: "Muerte y vida son mezquinos términos de que nos valemos en esta prisión del tiempo y del espacio⁹⁷". "Nos estamos buscando durante toda la vida, porque al nacer nos perdimos. Quiera Dios que al morir nos encontremos⁹⁸".

Vida y muerte generan en el poeta una conciencia equiparable a lo agónico del existencialismo y a ese sentimiento trágico que es en Unamuno una especie de halo interior que nunca le abandona. Dice bien Blanco Aguinaga: "Unamuno es el agonista que hizo del sentimiento trágico fe de vida⁹⁹". Serrano Poncela apunta en esa línea: "Pudieramos decir que toda la filosofía de Unamuno es una *meditatio mortis*¹⁰⁰".

Lo principal es conocer el verdadero sentido de la vida, como traspunto de la eternidad. Y eso es lo que, de algún modo, se expresa en el poema. Una especie del célebre proverbio shakespeariano "Ser o no ser, ésa es la cuestión", que el bilbaino lo toca de cerca en algunos de sus más destacados aforismos: "Todo el punto estriba en si hay o no vida de ultratumba¹⁰¹"; "Si la vida no es más que un relámpa-

go entre dos eternidades, entonces no hay nada más execrable que la existencia¹⁰²".

TIEMPO

El tiempo es la textura de la finitud y de la infinitud. Por eso, en la obra de Unamuno, el tiempo va de la mano de la eternidad. Sustenta la eternidad que, a su vez, es la sustancia del tiempo. Pero ese tiempo puede encerrar en sí un gran peligro, al desembocar en la muerte. Por eso escribe Unamuno: "No hay tragedia como la del tiempo¹⁰³". Y en otra ocasión: "El tiempo: he aquí la tragedia¹⁰⁴"; "El tiempo que pasa y no vuelve es la tragedia¹⁰⁵". Apunta Blanco Aguinaga que para Unamuno ser hombre es tener conciencia dolorosa de la temporalidad. Para él el tiempo fue siempre "el misterio de los misterios¹⁰⁶". "Misterio eterno del tiempo", dice un verso del *Cancionero*. Y en sus *Poesías* leemos: "¡Oh Tiempo, Tiempo! ¡Señor del mundo, de tus hijos verdugo, de nuestra esclavitud lazo supremo!¹⁰⁷".

Pero el tiempo también muestra su faceta positiva, sobre todo en lo que se refiere a la momentaneidad, que es una credencial de lo eterno. Unamuno es, junto con J.R. Jiménez, uno de los pensadores que más se han manifestado acerca de la aporía del instante eterno. El de Bilbao declara: "Eternidad: instante [sic]¹⁰⁸"; "Mi expresión favorita: la eternización de la momentaneidad¹⁰⁹"; "¡Ay infinitud del punto!, ¡eternidad del momento!¹¹⁰". Esa idea del punto, que es el presente, como tiempo real y sucesivo, la encontramos también en Valle-Inclán: "El tiempo es un instante que vuela". Y, de otro modo, en Hegel: "El verdadero presente es la eternidad". Para Zambrano: "El instante es la manifestación de lo divino". Unamuno pone a prueba también la eternización del instante por medio de la obra. Un poco de lo que después dirá Cernuda: "El

hombre pasa pero su voz perdura". Unamuno había escrito: "¡Cuando yo ya no sea, /serás tú, canto mío!¹¹¹"; "Todo un siglo creaste, poeta, /en un instante de eternidad¹¹²"; "El arte debe ser la eternización de lo momentáneo¹¹³". Pero dice también: "En el arte buscamos un remedo de eternización¹¹⁴". Y en otra ocasión: "¡Vivir para la historia! ¡Cuánto más sencillo y más sano vivir para la eternidad!¹¹⁵".

En el poema en cuestión hay una visión más desengañada del tiempo. No aparece lo eterno de la presentización. Son el ayer y el mañana los conceptos que preocupan al autor, desde un punto de vista vitalista. Algo que nos recuerda, pero con mayor desilusión, unos versos de *Poesías*: "[Quiero] derretirme en lo eterno/donde son el ayer, hoy y mañana/un solo modo/desligado del tiempo que pasa". Qué lejos de la visión esperanzadora que encontramos en uno de los primeros poemas del *Cancionero*: "El pasado es el olvido; el porvenir, la esperanza; el presente es el recuerdo; y la eternidad del alma". Y también de un pensamiento más temprano: "No debemos querer vivir ni en el pasado ni en el porvenir, sino en la eternidad¹¹⁶".

DIOS

Como no podía ser por menos, Unamuno cierra el poema con una de las denominaciones (y qué oportuna!) que otorga a Dios: "eterno Dueño". Eterno Dueño fue para el poeta quien en verdad encerraba y controlaba el secreto de la eternidad. Por eso dice: "Es nuestra eternidad lo que buscamos en Dios¹¹⁷". Dios es, pues, el único que posee la llave de lo eterno. También dice Unamuno: "Dios es la primera cuestión, la cuestión de las cuestiones¹¹⁸".

Habrà pocas personas en el mundo, incluidos los profesiona-

les de la religión, que hayan buscado con más ahínco, y por tan diversos caminos, a Dios. Un Dios que resulta indefinible como concepto: "Querer definir a Dios es pretender limitarlo en nuestra mente, es decir, matarlo"¹⁸. A pesar de ello, Unamuno, paradójico siempre, define a Dios de varios modos. Dice por ejemplo: "Dios es la conciencia eterna e infinita del Universo"¹⁹; "Dios, la única bondad"²⁰; "Dios soy yo mismo proyectado a lo infinito y lo eterno"²¹. Nos dice el poeta que "Con argumentos lógicos no se llega más que a la idea de Dios, no a Dios mismo"²². Así que, frente a otros pensadores que lo han buscado desde la razón, él lo ha hecho, de modo obsesivo, permanente y encendido, utilizando los caminos de la fe, del sufrimiento y del amor. Unamuno siente a Dios dentro y sin desmayo: "Nadie ha logrado convencerme racional-

mente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia"²³.

Esa tensa dicotomía, entre el sí y el no, de las cuestiones que Unamuno se plantea, le obliga a permanecer en una recurrente y angustiada duda esperanzada que nunca llegaría a resolver. Con unas frase al respecto, de Enrique Rivera, estoy totalmente de acuerdo: "El misterio de Dios fue para Unamuno duda y congoja; suspiro y anhelo"²⁴. También coincide mi opinión con otra suposición de Ceferino Martínez: "Posiblemente sus dudas le atormentaron hasta el último instante"²⁵. Eso es algo que también se plasma en este poema. Si bien, hay en todo él un aire de cierto cansancio, de no poca asunción de la muerte como posibilidad.

Unamuno, que cuenta ya con 72 años cuando escribe este últi-

mo poema, se debate aún en las redes de su propia lucha dialéctica. Pero observamos en él el mismo o mayor consentimiento de su vejez y de su destino que cuando escribió, en *Poesías*, aquellos versos que al final se elegirían para grabarlos en su tumba como epitafio: "Méteme, Padre eterno, en tu pecho,/misterioso hogar,/dormiré allí, pues vengo deshecho/del duro bregar".

¿Dónde se encuentra ahora Unamuno, aparte de pervivir en nuestros corazones y en su hermosa obra? Si él lo sabe es que ha conseguido su personal eternidad. Si, por el contrario, no tiene conciencia de seguir siendo, es que el modo en que empleó toda su vida, dejando aparte la maravilla de su fe, sus creencias y sus sueños, no le ha servido en absoluto para resolver el único asunto que podría haber colmado sus deseos.

NOTAS

¹ A. TRAPIELLO. "Prólogo" al *Cancionero*. Akal, 1984.

² C. GONZÁLEZ RUANO. *Don Miguel de Unamuno*. Editora Nacional, 1965.

³ J. de SARRÍA. "Prólogo" a *Sensaciones de Bilbao*.

⁴ M^a. ZAMBRANO. *Unamuno*. Debate, 2003.

⁵ "Mi primer artículo", en *De mi vida*.

⁶ J. MARIAS. "Prólogo" a *Obras selectas*. Espasa, 1998.

⁷ J. J. PÁEZ MARTÍN. *Actas de las IV Jornadas Unamunianas*. Salamanca, 2003.

⁸ *Mi religión y otros ensayos breves*.

⁹ *Otros ensayos*.

¹⁰ "¡Adentro!".

¹¹ *Diario íntimo*.

¹² "Aforismos y definiciones".

¹³ *Monodíálogos*.

¹⁴ "Soledad".

¹⁵ Op. cit., en nota 4.

¹⁶ "Cartas al amigo".

¹⁷ "¡Adentro!".

¹⁸ *Cancionero*, nº. 1203.

¹⁹ "Carta a R. Darío".

²⁰ "Aforismos y definiciones".

²¹ *Monodíálogos*.

²² J.R. JIMÉNEZ. *Alerta*.

²³ J.R. JIMÉNEZ. *Ideología*.

²⁴ Op. cit., en nota 2.

²⁵ L.F. VIVANCO. *Miguel de Unamuno*. Taurus, 1974.

²⁶ J. de KOCK. *Actas del Congreso Internacional*. Salamanca, 1989.

²⁷ J. M^a. VALVERDE. "Introducción" de la *Antología poética*. Alianza, 1977.

²⁸ J.A. ESCLASANS. *Miguel de Unamuno*. Juventud Argentina. B. Aires, 1947.

²⁹ "Saludo a mi antiguo público".

³⁰ "Soledad".

³¹ Op. cit., en nota 4.

³² F. HÖLDERLIN. *Hyperion*.

³³ F. FERNÁNDEZ TURIENZO. *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*. Alcalá, 1966.

³⁴ *Recuerdos de niñez y mocedad*.

³⁵ R. GULLÓN. *Conversaciones con Juan Ramón*.

³⁶ J. BLASCO. Unamuno, poeta metafísico", en *Miguel de Unamuno, poeta*. Univ. de Valladolid, 2003.

³⁷ "Poesía y oratoria".

³⁸ P. RIBAS. *Para leer a Unamuno*. Alianza, 2002.

³⁹ "Carta de Unamuno a J. Fernández Pesquero".

⁴⁰ Op. cit., en nota 4.

⁴¹ "A propósito del estilo".

⁴² "Final".

⁴³ "Acerca del título de estos ensayos".

⁴⁴ "Visiones y comentarios".

⁴⁵ Op. cit., en nota 2.

⁴⁶ *Diario íntimo*.

⁴⁷ *Poesías*, 1907.

⁴⁸ "Carta a C. Vaz Ferreira".

⁴⁹ "El desinterés intelectual". *La Nación*, 3/III/1911.

⁵⁰ R. SENABRE. "Introducción" a las O.C., V. Biblioteca Castro, 2002.

⁵¹ F. de ONÍS. Instituto Hispánico en los EE.UU. en N. York. B. Aires, 1953.

⁵² F. de ONÍS. "Prólogo" a su edición. Losada, 1953.

⁵³ G. de TORRE. "Prólogo" a su edición. Losada, 1965.

⁵⁴ A. RAMOS. "Introducción" a su edición. Taurus, 1966.

⁵⁵ J. de KOCK. "Introducción" a su edición. Gredos, 1968.

⁵⁶ A. R. FERNÁNDEZ. *Unamuno en su espejo*. Bello, 1975.

⁵⁷ G. de TORRE. *Sur*, nº. 222. B. Aires, 1953.

⁵⁸ Op. cit., nota 25.

⁵⁹ J. de KOCK. *Lengua y poesía en el Cancionero de Unamuno*. Antwerpen, 1968.

⁶⁰ L. GONZÁLEZ EGIDO. *Agonizar en Salamanca*. Alianza, 1986.

⁶¹ M. P. CELMA, en *Miguel de Unamuno, poeta*. Univ. de Salamanca, 2003.

⁶² En la presentación de su libro *De Fuerteventura a Paris*.

⁶³ "Prólogo" de Unamuno a *Constanza*, de Eugenio de Castro.

⁶⁴ "El desinterés intelectual", en *De mi vida*.

⁶⁵ *Manual de quijotismo*.

⁶⁶ *De Fuerteventura a Paris*.

⁶⁷ *Del sentimiento trágico de la vida*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Letras hispano americanas*.

⁷⁰ "Adentro!".

⁷¹ *Rimas de dentro*.

⁷² *Poesías sueltas*.

⁷³ "Prólogo" a *Los peeles*, novela de F. scar Peyra.

⁷⁴ *Op. cit.*, en nota 33.

⁷⁵ *Poesías*.

⁷⁶ *Op. cit.*, en nota 73.

⁷⁷ *Op. cit.*, en nota 36.

⁷⁸ *Op. cit.*, en nota 65.

⁷⁹ *Op. cit.*, en nota 60.

⁸⁰ *Mi religión y otros ensayos breves*.

⁸¹ *Otros ensayos*.

⁸² *La agonia del cristianismo*.

⁸³ "Adentro!".

⁸⁴ *Op. cit.*, en nota 67.

⁸⁵ "Aforismos y definiciones".

⁸⁶ *Andanzas y visiones españolas*.

⁸⁷ *Vida de D. Quijote y Sancho*.

⁸⁸ *De mi vida*.

⁸⁹ C. BLANCO AGUINAGA. *El Unamuno contemplativo*. Laia, 1975.

⁹⁰ S. SERRANO PONCELA. *El*

pensamiento de Unamuno. Méjico, 1953.

⁹¹ *Diario ntimo*.

⁹² *Op. cit.*, en nota 67.

⁹³ "La originalidad de la niñez".

⁹⁴ *Cómo se hace una novela*.

⁹⁵ "El padrino Antonio".

⁹⁶ *Op. cit.*, en nota 89.

⁹⁷ *Poesías sueltas*.

⁹⁸ *Op. cit.*, en nota 94.

⁹⁹ *Cancionero*.

¹⁰⁰ *Poesías*.

¹⁰¹ *Cancionero*.

¹⁰² "Prólogo" a *Estrofas*, de B. G. de Candamo.

¹⁰³ *Op. cit.*, en nota 67.

¹⁰⁴ *Diario ntimo*.

¹⁰⁵ *De mi vida*.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, en nota 67.

¹⁰⁷ "Alrededor del estilo".

¹⁰⁸ *Op. cit.*, en nota 67.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ *Romancero del destierro*.

¹¹¹ "Carta a los hermanos Gutiérrez Abascal".

¹¹² "Carta a Pedro Jiménez Ilundain".

¹¹³ *Op. cit.*, en nota 67.

¹¹⁴ E. RIVERA. *Unamuno y Dios*. Encuentro, 1985.

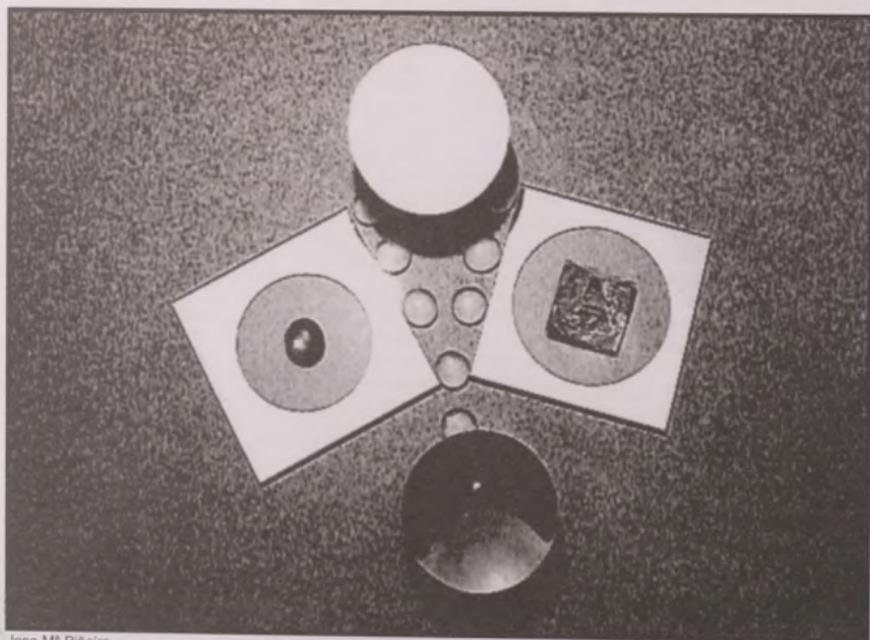
¹¹⁵ C. MARTÍNEZ. "Epilogo" a *Unamuno y Dios*. Encuentro, 1985.

EMILIO RÍOS

1937

Bilbao

Nación en Bilbao en 1937. Doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Literatura de Educación Secundaria. Es uno de los más reconocidos especialistas en Juan Ramón Jiménez.



Jose M Piñeiro

SOBRE EL LÉGAMO DE LA CREACIÓN EN MANUEL ÁLVAREZ ORTEGA: UNA REVISIÓN A LA ANTOLOGÍA POÉTICA DE SU OBRA (1941-2005) EN LA EDITORIAL DEVENIR.



a palabra zozobra entre lo

inefable y la convencida frustración del poeta cuando presupone que lo creado es quizá una nimia reversión de lo que, en verdad, todo es posiblemente decible a través de la escritura¹.

En esa inquieta tentativa de lo místico como posibilidad de acceso a lo impenetrable, lo único creado es lo increado; porque las realidades no están tan lejos de la palabra si los sentidos, nuestras creencias y nuestros atisbos culturales no imponen la incomunicación entre los seres humanos.

Sin embargo, al poeta pertenece la palabra como caída al vacío y como consumación del silencio. Pese a lo escrito, la palabra es una condena irrefrenable para que el lenguaje se aleje de lo real y de la infamia. Lo poético nos destruye en sigilo: descubrimos que, al escribir, se lucha contra *nada* y contra *todo*. Y que se muere igualmente ante el glaciar de la página como por degeneración celular².

La obra de Manuel Álvarez Ortega nos introduce en esa frontera donde los límites entre la con-

dura y lo abisal abren la improbable y nutrida exploración de otra realidad, ya no como fenómeno sensorial, sino como trascendencia preliminar simbólica de la muerte. El creador es el único que reconoce la hora de su muerte y la de su nacimiento³.

La edición de *Devenir* es una revisión que oscila entre el hermetismo simbólico e impresionista de la imagen que hallazgo de uno entre lo diverso y una poesía basada en el silencio de las formas, a la vez que próxima a la sustancia material como inservible icono de un mundo que se acaba, expandiéndose hacia la inmensa soledad.

A pesar de una inequívoca lucha por superar lo inefable de la propia realidad lingüística, ejemplo de una madurez poética tangible en sus primeros poemarios, podemos referir cuatro motivos mítico-temáticos a lo largo de los poemas de Álvarez Ortega: **lo increado como forma de entender lo humano, la pérdida del otro, el sublime resplandor de lo sensorial para alejarse de lo humano y el regreso a los orígenes como disolución del yo.**

En *La Huella de las cosas* (1941-1948), en *Egloga de un tiempo perdido* (1949-1950) o en *Noche Final y Principio* (1951), el poeta rescata de lo sensorial formas posibles que le permiten adiestrarse en el panteísmo, en una comunión entre los fenómenos de la naturaleza y lo inalcanzable por el espíritu⁴ desde las propias palabras. Los sentimientos más íntimos adquieren su tacto, su esencialidad, cuando soy consciente de la mutabilidad y de la caducidad de las cosas que contemplo.

Sin embargo, Álvarez Ortega supera esa falacia sensorial y prende el mundo con una palabra cercana a su autenticidad existencialista en cuanto a hombre creador: "Y se transfiere de la tarde al reflejarse en la pupila muerta de pozo o en el agua de la acequia, / y yo, que me siento apagado, / sólo sombra, alzo mi rostro a las cosas y les pregunto...". (cit. en *La Huella de las cosas*, pág. 9); lejos está el simbolismo como búsqueda de nuevas formas de expresión lingüística; ahora, lo simbólico ilustra la paradoja hiriente de la soledad, el daño del silencio creativo y la ofuscación de una realidad que niega al creador cuando la palabra es insuficiente, injusta e inútil: "Pero antes de que tu amor sea una salamandra invulnerable a mi / amor, / deja que en el sueño levante el vuelo el mal y la desgracia, / vayan a la altar donde oficia el sufrimiento y lean la sentencia / que en el mundo desprende su obscena eternidad" (cit. en *Noche Final y Principio*, pág. 42).

En esa lucha agónica porque la palabra no alcanza la cosa y el mundo no tiene voluntad de forma, hay un abandono inmenso de sí mismo, un aislamiento necesario, que, sin llegar al misticismo, se emplea contra el mundo de los otros y contra su búsqueda de la serenidad y la dicha. En *Lilia Culpa* (1962) y en *Reino Memorable* (1966), hay un primer intento de disolución del yo, de acabamiento de la creación cuando nada vale: ni el sentido de los fenómenos que observamos, ni la belleza frustrada de la palabra y sus presencias⁵: "Y yo que muero aquí, a estas horas de la noche, / por las calles desiertas, bajo la lluvia/ de septiembre, como si no



hubiera conocido/ tu amor y el verano que ahora languidece/ no hubiera dejado en mis labios su ceniza/ una sal cuyo sabor a la muerte desconoce." (cit. en *Reino Memorable*, pág. 155).

El lenguaje, ya menos hermético, abre una brecha que supura, un lance irracional de frenesí, aunque sostenido, en ocasiones, por la madurez expresiva y recursiva de poemarios anteriores: "Algún rumor, cierta tristeza, el recuerdo/ de un otoño perdido en el mar del sur. Así/ se iba despertando el amor. La casa estaba/ llena de nombres familiares, voces rotas. Un cuerpo que apenas era conocido derramaba/ su luz sobre los muebles, los objetos queridos." (cit. en *Lilia Culpá*, pág. 143).

En los nuevos poemarios que siguen a *Reino Memorable*, el autor regresa a las formas de la naturaleza, pero no con la intención de autoconocimiento o de codificación impresionista afable al lector, sino como celebración de un pasado revivido, acaso irrecuperable, sediento de nuevas experiencias que profundicen en el misterioso don de la palabra como génesis de un mundo espléndido, iluminado, sin abandonar la insidia y el recelo contra lo inefable. En *Génesis* (1967), en *Carpe Diem* (1969), en *Aquarium* (1970) o en *Fábula* (1972-1973), se vislumbra que, aparentemente, nada queda al poeta por cono-

cer de sí mismo, se concentra en la gravitación de un lenguaje con tintes postnovistas como preludio de que la vida y la muerte son categorías ontológicas indisolubles.

Ahora no importa el yo, ni el otro, sino la realidad y el hombre en conjunto como desidia de todo lo vivido, conduciéndose a una total disolución: "Hecha la sombra, cuando las voces que vagan por los lechos/ vierten su tierna maldición, ¿de qué sirve soñar con un viejo / amor y su sexo de plomo, si sólo una gota de oscuridad, con / indolencia, nos convierte en ociosos maniqués?" (cit. en *Aquarium*, pág. 191).

La realidad ya es una categoría espacial y temporal inaudita, exclusiva e insólita para el creador, ajena al lector por el significado poliédrico de las palabras; en este nuevo horizonte, bajo el auspicio de los últimos poemarios —*Corpora Terrae* (1987-1988), *Acorde* (1989-1991) o *Heredad de la sombra* (2005)—, que incluye la antología de *Devenir*, sólo queda el vacío, la anulación del sentido que da la palabra para lo comunicable, el distanciamiento definitivo que, para el lector, se convierte en un lenguaje con más posibilidades de codificación y de desciframiento, quizá, el verdadero lenguaje.

El significado pasa a ser no significado y la lengua extrema, en el

límite del abismo, la certeza del sufrimiento del poeta, la losa de la soledad entre signos que apresuran la muerte como un resurgimiento de la nada para concluir en todo lo creado desde lo increado: "Allí, blanca aurora del sueño./ Donde la voz es sombra, reino abierto a la/ oculta tentación./ Ceniza es esta patria./ Piedra calcinada en el origen de otra más/ vieja heredad./ Rostro sima de la desdicha/(...) Mas, oscuro sacrilegio, en tu asunción, tu misma, una araña./ Boca de maldad cuando anochece." (cit. en *Heredad de la sombra*, págs. 300-301).

MANUEL GARCÍA PÉREZ

¹Basta decir que, en la Física, por ejemplo, sólo podemos sostener las leyes y las teorías que han hecho posible que estemos aquí explicándolas y dictándolas, como sujetos con conciencia de creación y de asombro. *Vid.* Roldán de Castro, I., *Caos y Comunicación. La teoría del caos y la comunicación humana*, Sevilla, Merqabium, 1999.

²*Vid.* Woodger, J. H., *Biología y lenguaje*, Madrid, Tecnos, 1978, págs. 44 y 45; y Elias, N. *Sobre el Tiempo*, México, FCE, 1997, págs. 147-149.

³Esta afirmación conduce a todo artista a explicar que debemos plantearnos la diferencia "existente entre las emociones experimentadas por el sujeto (...) y los estados emocionales expresamente denotados por la forma (...)". (Cf. González Martínez, J.M., *El sentido en la obra musical y literaria*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pág. 34).

⁴Seguimos esa identificación neokantiana que gustó tanto a la Antropología Francesa de mediados del siglo XX; *vid.* Durand, G., *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

⁵En este caso es válida la aseveración de Heidegger: "Presencia quiere decir: el constante seguir aguardando que atañe al hombre, que lo alcanza y que le es ofrendado" (Cf. Heidegger, M., *Tiempo y ser*, Madrid, Tecnos, 2001, pág. 32).

MANUEL GARCÍA PÉREZ

1976

Orihuela

Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Murcia. Ha publicado poemas, cuentos, artículos y ensayos en varias revistas nacionales e internacionales. Segundo Premio Nacional de Creación Joven en Murcia, 1996.

DERIVAS

Para José Luis Zerón, Ada Soriano y José María Piñero



nte la inminencia de un viaje a Buenos Aires en 2005, mi ciudad natal, y el encuentro con poetas argentinas de mi generación tras veinte años de ausencia, intenté alzar un mapa de las corrientes por las cuales derivó mi mente e imaginación a través de la palabras en ese período. Pronto me di cuenta de que no había memoria, sólo presente: el viaje es irreversible y continúa incesante.

No los devenires, sino las derivas. No fundaciones míticas, sino puertos de escala. Y pistas abiertas, una flota que zarpa de mí, *llevándome* (Pizarnik)

Y de la costa me adentro en la tierra, que es también una flota a la deriva sobre el oleaje, pues las grandes masas, los continentes, se mueven.

Y es un ritmo, o tonos, los de la perspectiva clásica, por ejemplo.

Una avenida de sonetos perfectos, esfinges que me miran, y yo mimo esas estatuas en una deriva paródica de sonetos imperfectos, de narices rotas, y zarpas enterradas en la arena.

O son los tebeos de la infancia, ahora puestos de largo para la fiesta de Europa, con héroes y heroínas salidos de aquel papel amarillo de hojas divididas en dos columnas en los libros de la colección Thor. Lenguaje farragoso, barroco por el que buceo, extrayendo oro de esos pecios, palabras que corran, aireadas.

O es hacia adentro del pecho, en los alvéolos, con la respiración, o hacia fuera, en el oído, voces de Buenos Aires, que no están en el papel, ritmos vivos, sin tiempo ni espacio que los delimite. Chinchorro a la zaga de un olor, un color, una estela: *la tenue camelia en la estela del barco nocturno, cuando el pétalo descorre un universo trémulo como la línea de flotación.*¹

Y cuando las corrientes son tan fuertes que fracturan las cordilleras abisales y en la superficie sólo asoma tu balsa con apenas un palo azabache y tus guiñapos a modo de vela, dentro de ese perímetro conmovido descubres, entonces, que eres la nave misma, el timón al que tu mar no se atreve, porque la condiciones de esa deriva, esa violencia, la has puesto tú, ese desafío te pertenece:



José María Piñero

*Ese mástil de una balsa abandonada a la corriente
revelaba el trazo interior de cada uno
altivo ante el océano
que el feroz marco individual contiene.*

*Plomizo y urbano,
cercaba el azabache del palo sin tocarlo,
y casi las olas en un mar de niebla
hubieran querido absorber de una vez al tripulante,
si no fuera que este era la nave misma.²*

En paralelo, siempre está pasando otra cosa. Los tiempos coexisten, dormidos como murenas, grandes bichos marinos, peligrosos

-ese mar te pertenece: son tuyos- y hay que probar en algún momento su mordedura, subirán a la superficie o irás a buscarlos. Para conocer tu propia inmunidad, o mejor, tu capacidad de sobrevivir tras el desgarrar, la fuerza de tus armas que en esos tiempos muertos se templan. Y es que como los pecios, también tus palabras habían estado hundidas y vuelven a la superficie carcomidas, despedazadas, perdida la inocencia. No dormían, probaban su valor en un silencio abisal que sin embargo estaba lleno de batallas, enfrentamientos, imposibles de registrar por inaudibles.

Creías que bastaba tener un arma para ser libre:

No sabe escribir. Cree que escribir supone una libertad anterior a la escritura que hace que esta flote y vuele como un alma en vilo. Libre³

Ese océano en el que busco flotar y en el que inscribo mi propia deriva, es el castellano. Escribo como me fue, como me está yendo en el viaje, tripulante de esa lengua, de mis bandazos aprendo mi radio de acción -*se hace camino al andar*- y así surgen mis propias reglas, límites, sistemas de navegación.

Por eso, hay un momento en el que todo parece ser cuaderno de bitácora. Es lo más profundo que he podido averiguar.

Por supuesto, el océano me va a tragar y no sé si voy a volver a la superficie, o si me han nacido bronquios y, cambiada la especie, respiro bajo el agua.

Vivir es algo menos que soñar y ver. Es automático como la revelación del ver, pero no sorprende.

Ver como revelación, solo ve en la vigilia, con los ojos cerrados, horizontal. A esa hora indefinida de la madrugada, entre la noche y el día. Todo está dispuesto, entonces, para el recorrido. Y aparecen, una estación tras otra, las diversas situaciones de las que fue testigo. O de las que es ahora, entendiendo lo que vio. De pie, fracasa.⁴

NOTAS

¹ "Una flor" de La Balsa de la Medusa

² "La nave" de La Balsa de la Medusa

³ de Fragmentos de un diario desconocido

⁴ de Fragmentos de un diario desconocido

NONI BENEGAS

Buenos Aires

Nace en Buenos Aires y vive desde 1977 en España, donde opta por la doble nacionalidad. En 1982 obtiene en Ginebra el Premio Platero de la ONU ex aequo con dos colecciones: *Trece Sonetos*; y *Argonautica* (Laertes, 1984). Pról. de José María Valverde. En 1986 gana el Premio Nacional Miguel Hernández por *La Balsa de la Medusa*. (C.A.M., 1986). En 1995 aparece *Cartografía Ardiente* (Verbum, Madrid), y en 2002 *Las entretelas sedosas*, (Montilla, Casa del Inca). Gana el XXIV Premio de Poesía Esquío con Fragmentos de un diario desconocido, (Caixa Galicia 2004). En enero de 2007 parece una plaquette artística *El Beso*, con prólogo de Mario Merlino, edición limitada y firmada de 100 ejemplares, en el Centro de Arte Moderno de Madrid. En mayo de 2007 se publica una antología bilingüe de su

obra: *Burning Cartography*, prólogo y traducción Noël Valis, (Host Publications, Austin, Texas).

Ha sido antologada en: *Poetas españolas Contemporáneas* (Hiperión Madrid 2007); *Poetas en blanco y negro* (Abada, Madrid 2006); *Epitafio del Fuego, IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos*, (Edifsa, Salamanca, 2006); *En el revés del cielo: Diálogo entre dos orillas* (Paradiso, Buenos Aires, 2006); *Amarcord: je me souviens*, (París, 2006); *Final de entrega*, (Colectivo ed., Córdoba 2006); *Reaching Out for Peace*, (Minumsa, Korea 2005); *Aquel Jardín perdido*, (CajaSur, Córdoba 2005); *Los rumbos del viento* (Ed. Trilce, Salamanca 2005); *Microscopios eróticos*, (Ed. Atómicas, Madrid 2005); *Escritos Disconformes, Nuevos modelos de lectura*, (Univ. de Salamanca, 2004); *Poesía erótica española e hispanoamericana* (Edaf, 2003); *Poetas Iberoamericanos en España*,

(Anfora Nova, 2001); *Norte y Sur de la Poesía Iberoamericana*, (Verbum, 1997); *Nueva Poesía Argentina*, (Hiperión, 1987), entre otras.

Como antóloga, realiza la selección de las 41 poetas españolas contemporáneas presentes en: *Ellas tienen la palabra, Dos décadas de poesía española*, en colaboración con Jesús Munárriz (Hiperión 1997 y 1998), y en solitario, el Ensayo que introduce la antología, reseñado y citado bajo el epígrafe: *Poesía y mujer: una identidad múltiple, en el volumen 9/1, Los nuevos Nombres: 1975/2000*, de la Historia y Crítica de la Literatura Española, a cargo de Francisco Rico, RAE, (Crítica, 2000). Colabora con instituciones culturales como Círculo de Bellas Artes, Casa de América, Instituto Cervantes y Universidades nacionales y extranjeras.. Es Jurado de los Premios Nacionales de Literatura y de la Crítica españoles.

LA RETÓRICA DEL DESDOBLAMIENTO



Ramón Bascuñana cultiva el

verso y la prosa, pero su trayectoria poética es la más destacada, ya que desde 1999 hasta hoy ha publicado doce poemarios y recibido numerosos premios, entre ellos los prestigiosos *Miguel Hernández* (1997), *Juan Ramón Jiménez* (2002) y *Mariano Roldán* (2005).

El libro que hoy presentamos se titula *Impostura* y es el penúltimo poemario de Bascuñana publicado hasta el momento (Asociación de Críticos y Artistas Españoles, Julio de 2006), pues el último (*La piel del alma*, colección Abecedario de Poesía, Diputación de Cáceres) salió de la imprenta en septiembre del año pasado, y ha corregido las galeras de otro.

Impostura, IV Premio de Poesía Marina Romero es un libro fundamental en el amplio corpus poético de Ramón Bascuñana por

varias razones, entre las cuales señalaré dos muy notables: la primera tiene que ver con la unidad y la coherencia del conjunto: veinte piezas escritas con exactitud y justeza de tono. La voz del autor ha evolucionado para bien y es ahora más honda y precisa. Su elegíaco y desolado discurso, no exento de ironía, está marcado por los juegos de espejos, las máscaras y el temor del doble. La línea clara, sentenciosa, nos transmite un pesimismo sereno sin efusiones ni estridencias. *Impostura* ha sido sometido a una depuración cuyo alcance es una sorprendente madurez de voz y registros, si bien la proclividad metapoética ha mermado la emotividad expresiva.

La segunda razón, y creo que la más importante, es que este libro supone la consolidación de una poética gestada en un paciente trabajo de reescritura (a través de citas, referencias, imitaciones, paráfrasis y palimpsestos) y un diálogo continuo entre el sujeto de la escritura y el sujeto de lo cotidiano. El desdoblamiento literario es una constante en la obra de Ramón Bascuñana. Ya en sus primeros libros aparece este recurso, sin llegar a ser el motivo principal de una poética más intuitiva que razonada.

En los comienzos, el poeta oriolano se sitúa en la encrucijada de varias promociones y bebe en muchas fuentes poéticas: desde el tono desolado y nihilista, cercano a las poéticas limítrofes (*Hasta ya no más nunca*, 1999), hasta el hermetismo surreal y fragmentario (*Liturgia de la profanación*,

2002), pasando por el esteticismo culturalista a medio camino entre Ginferrer y De Villena (*Quedan las palabras*, 2000; *Los días del tiempo*, 2002). Pero como Bascuñana es un poeta humanista que cree en el *homo mensura*, renunció muy pronto a los excesos culturalistas o a la experimentación y se decantó por un tono realista cercano a la Poesía de la Experiencia, hasta llegar, como he dicho, a su mejor poesía, la más reciente, cuyos valores más significativos radican en la ironía y la variación lírica, fórmulas eficaces de un distanciamiento que permite al autor una reflexión existencial tensa y lúcida (no está reñida la condensación emotiva con la intensidad), a veces desolada, que no incurre en el patetismo o la grandilocuencia.

La célebre cita de Fernando Pessoa -"el poeta en un fingidor"- encabeza la composición inicial, la que da título al volumen, una suerte de poética o declaración de principios donde aparecen los temas característicos del autor: el barroco intento de igualar la literatura con la vida y la vida con la literatura, la paciencia y el aprendizaje como actos de fe en las palabras, la experiencia fracasada, la existencia como un campo de batalla, la reescritura -tanto la propia como la ajena-, los espejos, las máscaras, el *vanitas vanitatum* y el doble. Con este último tema -tan vigente- Bascuñana entronca de lleno con las corrientes más significativas de la poesía actual. He aquí algunos fragmentos del poema:

Para llegar aquí, hasta este verso que busca reflejarme en su mirada, han sido necesarios muchos años de callado trabajo solitario; muchos años de pacientes lecturas que han dejado en mí voz múltiples ecos y un sedimento de turbia tristeza que impregna mis palabras de ceniza y de cierta ironía pesimista.
(...)

Sobre la doble impostura de no ser y ser al mismo tiempo, se levanta la estructura interior de este poema que es como mi vida y mis anhelos, reflejo de un reflejo de un reflejo.

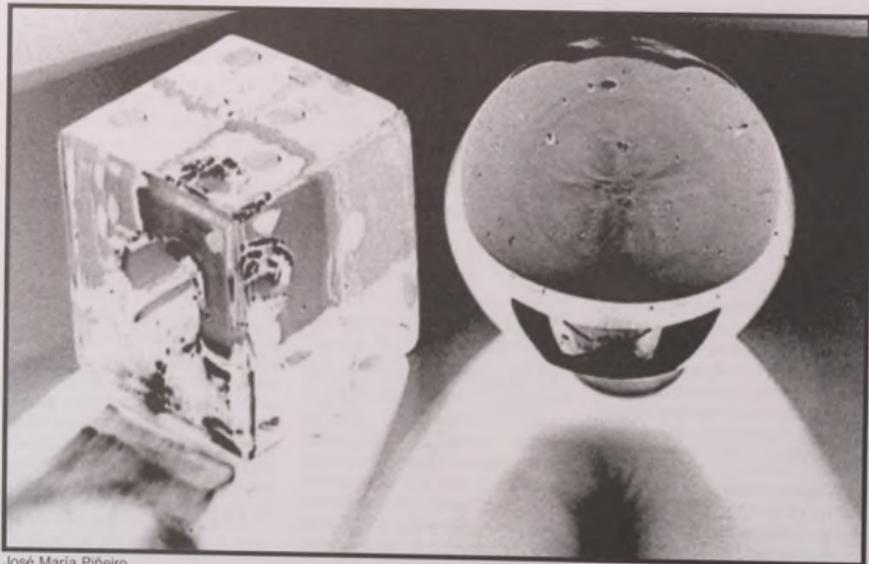
En el poema titulado "Los poetas", publicado en el número 26 de la revista *Empireuma* y posteriormente incluido en el libro *Retrato de poeta con familia al fondo* (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2003), dice Ramón Bascuñana:

Mienten los poetas
cuando escriben.
Mienten como cosacos.
El raro don
de la disculpa tienen.

Pero no hay que interpretar las palabras del autor al pie de la letra, ya que incurriríamos en una burda simplificación. Tampoco debemos simplificar las palabras de Pessoa que encabezan a modo de lema el primer poema de *Impostura*, pues lo que el portugués quiso decir con su desconcertante enunciado, que parece adscribirse al tradicional descrédito de la poesía que iniciara Platón, no es que el poeta sea un mistificador que trata de sacar provecho de sus embustes, sino alguien especialmente sensible que ha de ocultar su capacidad creativa hasta el momento de exhibirla o rebelarla. Para Pessoa y también para Bascuñana, lo poético como proceso es un juego de apariencias engañosas. El poeta se siente más auténtico cuando se disfraza porque sin este disfraz le angustia lo que siente como desnudez.

El pudor o el pavor a ser descubierto ha obligado a muchos poetas a vivir en el simulacro. "Que nada sea lo que parece (...) que las palabras expresen/ la verdad/ cuando ya no queremos expresarla", escribe Ramón Bascuñana.

Impostura, fingimiento, engaño con apariencia de verdad, simulacro: máscara con las que el poeta se cubre para contarnos una experiencia que finge figurada. La escritura intensa y desgastada al mismo tiempo de *Impostura* se resiste a hacerse voz, y cuando cobra vigor y arriesga lo hace con la voz de otros. Ramón Bascuñana entiende la relación del poeta con su obra como un juego entre el ser y la máscara, la "máscara viva", como la llamó Octavio Paz, que puede subyacer o dominar, pero siempre condiciona al autor. Para ofrecernos la clave de lectura de todo el conjunto, el autor podría haber invocado igualmente el "yo est un autre" rimbaudiano o esta otra sentencia de Pessoa recogida en



José María Piñero

El libro del desasosiego: "vivir es ser otro".

Ramón Bascuñana establece un diálogo nada dogmático con poetas de diversa lección cuyas poéticas no tienen nada en común ni en lo formal ni en lo temático: Eliot, Alejandra Pizarnik, Kavafis, Juan Gil-Albert. W. Szymbowska, Borges o Dylan Thomas. Va más allá de un simple homenaje a sus poetas admirados e incorpora como sustancia propia sus deseos, sus identidades poéticas para crear su propia identidad, o mejor para ocultarla en un falso espejo donde el lector puede pensarse. A veces imita a los poetas escogidos, otras parafrasea sus versos, pero lo hace sin incurrir en las arquitecturas vanguardistas del collage, el fragmentarismo y la libérrima creación verbal, ni en el discurso trillado de poetas hiperculistas. Su desdoblamiento, más racional y moral que esotérico, decadente o artificioso, encubre una postura existencial y una ética personal. El poema titulado "Ficciones/dos poemas borgianos"- "yo" y "El otro"- alcanza un elaborado simbolismo:

"Soy todos los hombres sin ser ninguno (...) imposible resulta contemplarme./ Posible es que mis versos sean mi rostro". "El otro es el nosotros del espejo (...) el otro es el que habita nuestro sueño,/ el que cruza la calle de la vida/ sin saber que la vida es un empeño/ vano y fatal, una mortal herida,/ un lento despojarnos de nosotros/ para ser en los rostros de los otros". Ese territorio fronterizo entre realidad y simbolismo, o dicho de otro modo, entre imaginación y pensamiento, que explora el autor en su retórica del desdoblamiento queda más definido en su último libro *La piel del alma*. Escojo como ejemplo un excelente poema breve titulado "El doble":

Tú no eres yo, eres el otro,
el traidor que se esconde entre mis versos
y arroja piedras contra su tejado.
Eres el enemigo que amenaza,
desde fotografías desvaídas,
un presente carente de memoria.
El fugitivo de otro tiempo eres.
El pasajero clandestino de un viaje
a través de la niebla del nosotros,
el que no pudo reinar pero apostó
su reino a doble o nada.
Eres el que parece que no eres.
Tú no eres yo, eres el otro.

Con grandes dosis de paciencia, Ramón Bascuñana ha alcanzado una voz auténtica después de algunas tentativas brillantes pero fallidas. A los primeros libros se les notaba la fábrica, como diría Alberti. Y resulta paradójico que haya conseguido eso que llamamos idiolecto reconstruyendo las palabras, los temores y deseos ajenos, fusionando voces diversas y en muchas ocasiones antagónicas. Bascuñana no tiene vocación de revolucionario o iconoclasta, aunque sí de explorador del lenguaje; no es uno de esos poetas en la encrucijada del siglo XXI obsesionados por

encontrar una genuina innovación que en la mayoría de los casos pierden la voz en el desafío dogmático a todos los cánones, pero si es capaz de transgredir el concepto tradicional de originalidad iniciando, como pide Eduardo García en su *Poética del límite* (uno de nuestros mejores ensayistas sobre el fenómeno poético, cuyos poemas comparten tono y clima con los últimos de Bascuñana), una nueva clase de innovación que brota de un diálogo vivo con las diversas tradiciones. Ramón Bascuñana reconoce las voces ajenas adheri-

das a la suya propia no como testimonio de rendición, sino como afirmación de la escritura, ese es su mejor logro.

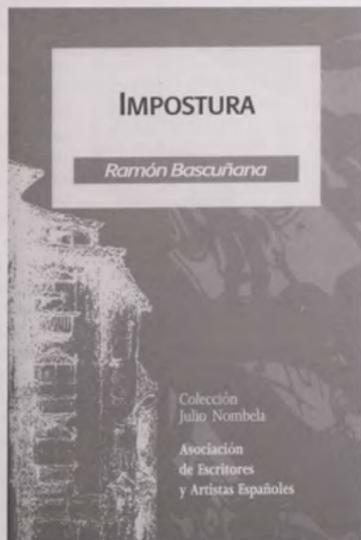
A la paradoja que plantea esta poética podemos responder con otra paradoja contenida en el verso final de "El otro César Vallejo": "a lo mejor soy otro y soy también el mismo".

Yo propongo como respuesta este hermosísimo verso de J. V. Foix que Ramón Bascuñana olvidó citar: "Dejadme sólo que soy muchos".

Texto escrito para el acto de presentación de *Impostura*, de Ramón Bascuñana, colección Julio Nombela, Asociación de Escritores y Artistas, Madrid, 2006.

Aula de Cultura de la CAM, Orihuela, 19 de abril

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET



LINDEROS CONFLUYENTES (Diarios)



1 día 11 de marzo

el día de los atentados terroristas en Madrid, salí en la madrugada al patio de luces. Se escuchaba el canto de un ruiseñor. Fascinado y algo culpablemente, (¿era aquello un signo de algo?) me abandoné comprobando los complicados trinos. Enseguida reconocí la música de Messiaen. No es que el canto del ruiseñor reflejara meramente, o se pareciera a la música de Messiaen, sino que ésta emergía del canto del animal, indistinguiéndose del mismo. El cielo nocturno estaba sereno, hacía buena temperatura, el pájaro cantaba tranquilamente, todo el vecindario dormía. Una distancia absoluta se abría entre la naturaleza y el mundo del hombre. Y yo estaba ahí, percibiendo anónimamente el ambiente, y pareciéndome remoto lo que había ocurrido hacía tan sólo unas horas.

..

El infinito se me antoja como una línea vibrátil e interminable,

hecha de eslabones continuos. La eternidad es como una fuga de centros, la concavidad sin dimensión de una esfera.

..

A veces los tópicos y estereotipos sobre una época dada, representan del modo más fiel esa misma época, y se producen, curiosamente, en la propia época que magnifican o caricaturizan. **Colette** habla de una tal **René Vivien**, poeta, niña de papá, millonaria y decadente militante, que se pasaba el tiempo encerrada en su mansión, con candelabros de cera negra encendidos, incienso perfumando la habitación, bandejas llenas de fruta pudriéndose y con las ventanas clavadas para hacer más espeso el ambiente. Se dedicaba a comer cangrejos y a escribir versos eróticos que cargaban más el humo de la estancia. Naturalmente murió joven, tal y como décadas después rezaría el proverbio rockero de los sesenta-setenta, aireado por **Alice Cooper**, "vive deprisa, muere joven y deja un cuerpo bonito". Alucinante. Una perfecta hija de su época. Al pensar en esta chica, (de la que no he visto ni una fotografía), llevando una vida tan ritualizada, entregada mortalmente al esteticismo más puro, siento una aguda efervescencia de melancolía y ternura. Creyó escapar a los límites del tiempo en que vivía, cuando era la prisionera absoluta de los mismos. Pero quizá, al morir joven, jamás se dio cuenta realmente de eso, de la decadencia a la que se entregaba; de que retirarse a una habitación perfumada con música y poesía, suponía certificar su fin

en un trampantojo de paraíso.

..

Dando cabezadas, en la mecedora, sueño la frase: "la sexta dimensión es la memoria". La oigo tan claramente, que me despejo y la apunto. Luego, al leerla, me impresiona más el hecho casi mágico e inquietante, de haber escuchado en el entresueño la frase, que lo que dice. En realidad tengo que hacer un esfuerzo para imaginar, para rescatar la *numinosidad* de su origen, después de verla escrita. En la vigilia, podría haber ideado una frase más sorprendente y aguda, pero lo realmente interesante no es tanto el concepto sino cómo y en qué medio se ha "construido", esa región cuasi autónoma de nosotros mismos que es el inconsciente. **Steiner** dice que, si bien podemos intentar analizar y descifrar los contenidos oníricos, los sueños hablan su propio lenguaje no traducible.

..

Siempre he experimentado una intensa ensoñación cada vez que he descubierto una librería nueva. De hecho, con lo que sueño más es con lugares pantanosos y con libros. Ante una librería nueva, y de modo particular si se trata de una librería fuera de Orihuela, la sensación que tengo es la que se suele denominar como "mariposas en el estómago". La misma sensación, spongo, esa ansiedad deliciosa, que experimentan los niños ante una juguetería o ante la exposición de objetos brillantes y coloreados de un kiosco. Recuerdo esta sensación en mis primeras exploraciones de las

librerías de **Diego Marín**, en Murcia, muy a principios de los ochenta, y también algo parecido, con **Trilce**, una librería de referencia en la restringida cultura progre de Orihuela durante la transición. Una librería viene a ser un lugar en el que se encuentran conductos mágicos para viajar a otros mundos: los libros. En este sentido -escapista, y embriagador-, no deja de parecerse a un prostíbulo, a un cibercafé o a un fumadero de opio. Recuerdo la observación de **Walter Benjamin**: "un libro se puede llevar a la cama, como una mujer".

Cuando entré por primera vez en el **FNAC** de Alicante, el hecho de que estuviera ubicado subterráneamente y las salas del interior enmoquetadas, me produjo una ebriedad que me duró todo el día. La sensación fue tan intensa que suscitó algunas reminiscencias. Sentí "ambientes de Torreveija", cuando yo veraneaba allí a finales de los setenta y principios de los ochenta; me sentí "moderno y rico" con tanto libro a mi disposición. Esto se explica por el hecho de que a través del cine de los setenta, yo relacionase los pisos enmoquetados con la modernidad y el lujo, y de que, probablemente, fuera durante mis estancias juveniles en la Torreveija de los setenta cuando tal asociación se produjo o se fundamentó. La ensoñación que acompaña a mi descubrimiento reciente del otro FNAC, el de Murcia, se relacionó no con la disposición de las salas, dispersas en comparación con el acogimiento uterino de las de Alicante, sino con la ubicación geográfico-espacial del centro comercial en que se encuentra. El FNAC de Murcia, está integrado en un complejo comercial de tiendas y restaurantes a las afueras de la ciudad, en un lugar casi desértico. Al llegar allí, pegando un sol considerable, experimenté la ensoñación que hubiera tenido de haber

encontrado un oasis. En medio de la casi nada, -algún arbutillo polvoriento y tierra color vainilla fragmentándose en terrones-, se erige un palacio hipernuevo lleno de libros, discos, objetos bellos y comida. Parecía la puesta en escena de una figura retórica de sentido paradójico: en la pobreza más concreta, hallarás la riqueza más selecta. Esta es, según **Lezama Lima**, la operación alquímica que debe llevar a cabo el poeta: extraer la riqueza de la pobreza, convertir ésta en riqueza.

Curiosamente, lo primero que me compré tanto en el FNAC de Alicante como en el de Murcia fueron, respectivamente, dos libros de **Roland Barthes**, "La cámara lúcida", y "El grado cero de la escritura". Ambos libros son de portada blanca y experimento una suerte de rezumamiento salvar al contemplarlos y apretarlos como si fueran suculentas esponjas de teoría y pensamiento, teniendo en cuenta que están impregnados todavía del ambiente de ensoñación que acompañó a mi descubrimiento de los dos emplazamientos de la FNAC.

**

Sueño que el profesor X se confunde cuando va a definir determinadas tendencias, precisamente por la cantidad apolotonada de sílabas que ostentan los términos técnicos que decide emplear. Sufre de *candiatlalillegia*.

**

Nunca imaginé que me pudiera sorprender a mí mismo escribiendo o diciendo: "**James Brown** ha muerto". James Brown fue -es- el ídolo musical de mi adolescencia. Más bien, debería decir, de mi preadolescencia, ya que la primera vez que escuché su música, apenas llegaría yo a los diez u once años, incluso menos. Recuerdo que en la galería repleta de macetas de nuestra casa de la calle Bado, cerca de la Plaza

Nueva, mi madre tenía puesta la radio, y una buena mañana sonó algo que me trastornó, que me atravesó como una ráfaga eléctrica. Naturalmente, se trataba del clásico *Sex Machine*, con sus convulsivas get up - get on up (**Ilirehpa-liruró**), es decir, arriba-abajo, o lo que es lo mismo, dentro-fuera, los movimientos automáticos de la ejecución del colto. Teniendo en cuenta que nos mudamos al centro de Orihuela en el 75, cuando escuché por primera vez a James Brown y me enganchó para siempre, debió ser alrededor del año 73 ó 74. **Franco** estaba vivo todavía y la *máquina del sexo* sonaba en las radios de España... Cuánto tiempo estuve intrigado sobre lo que significaba el famoso *Ilirehpa*. Es una expresión norteamericana, me decían mis primos mayores. Fue mucho después cuando me enteré de lo que significaba y de lo que iba la canción, la canción más eróticamente salvaje de toda la música Pop. Su descubrimiento se convirtió en el impacto inaudible de un mito personal. Más tarde, cuando pude tener dinero y frecuentaba las tiendas musicales, iniciando la búsqueda de sus discos, hice de él un modelo, un ideal a imitar. Yo quería ser tan poderoso, tan viril, tan salvaje, *tan negro*, es decir, tan diferente de los demás, como James Brown. Yo quería que a un grito mío la orquesta diera un viraje y la pandilla imaginaria de chicos y chicas que bailasen en las pistas de la discoteca, pegasen una voltereta en el aire. La "música blanca" me parecía débil, femenina, "normal". No había nadie tan fuerte, musicalmente, como James Brown. El que me costase encontrar álbumes suyos y el que nunca apareciera en televisión o en la prensa por aquella época, lo interpretaba como una conjura por parte de los seguidores de esa música blanca establecida. Sobra decir que James Brown funcionaba como modelo de singularización extre-

ma en el que yo proyectaba neuróticamente mis frustrados deseos de autoafirmación. Por su presencia imponente, por su extraordinaria energía y originalidad, yo veía a James Brown como una especie de superhombre, una bestia de la música. Pero esta proyección delirante de la figura de James Brown no obstaculiza mi juicio objetivo sobre el valor del artista, incluso diría que no deja de corresponderse con el tipo de impacto que su naturaleza produjo en quienes le seguían y que le caracteriza como a ningún otro cantante. Por concentrar sobre sí mismo, *sobre su cuerpo*, toda la fuerza transfiguradora del arte, James Brown ha sido el mayor chamán de la música negra moderna.

**

Si comer es una metáfora de la lectura, según **Deleuze**, (nutrirse de un libro, degustarlo), hacer el

amor lo será de zamparse al otro. Morder pechos, besar labios, estrechar carnes, es comerse al *partenaire* respectivo, succionar vida y sustancia vital del cuerpo amado. Hacer el amor puede interpretarse como una metáfora civilizada de canibalismo. Una comprobación cómica de esto es el cuadro de Dalí "Canibalismo de otoño".

**

Resulta tan desconcertante como exasperante la obstinación de la cucaracha en entrar a las casas, *sabiendo* que va a ser aplastada.

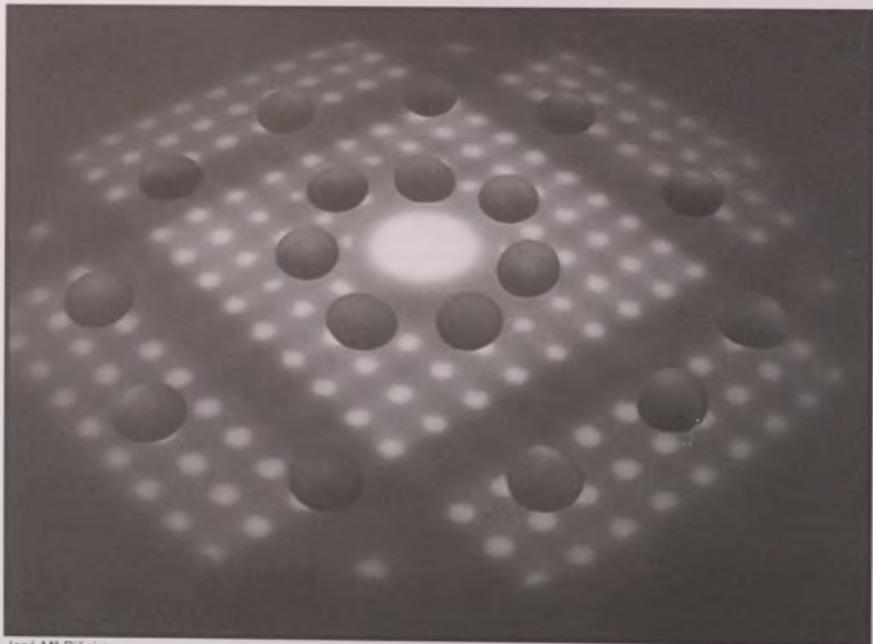
**

¿Qué sería de los tenistas sin los recogepeletos?

**

Literatura de viajes. Toda obra literaria supone un viaje. "La poesía es una aventura", decía

Valente. Distintos itinerarios, distintas valoraciones, distintas escrituras y experiencias. **Goethe** en Italia, **Andersen** en España, **Flaubert** por Oriente, **Strindberg** en París. El viaje de Goethe tiene el carácter de todo un descubrimiento y constituye para el autor, un aprendizaje estético y moral. Sus observaciones, las estampas que nos lega, tienen el sabor fascinante de lo originario, de lo mítico. El matiz melancólico: extinguida la grandeza de Roma, a los italianos actuales (a los del siglo XVIII) les queda la belleza evocadora de los restos arquitectónicos y lo grato del paisaje y del clima. La cultura vuelve al caos del que surgió. Fascinación por las ruinas, en consecuencia: estas se engastan en la textura de la tierra como una escritura fragmentaria y remota: la naturaleza como palimpsesto. Andersen se da un atracón de perfumes, monumentos, paisajes salvajes y fúlgidas

José M^o Piñeiro

miradas de ardientes españolas que pasan, dejándole con las ganas. Su gran deseo hubiera sido probar las carnes de aquellas graciosas criaturas meridionales, pero el tímido y larguirucho extranjero no llegó a sobrepasar las sensatas barreras de la corrección. Resulta interesante comprobar el poder que tienen los estereotipos, aunque la realidad no haga sino desmentirlos a ojos vista. Andersen nos previene una y otra vez sobre los supuestamente impracticables caminos españoles y sobre las, supuestamente también, malas condiciones de las diligencias españolas, aunque luego el viaje haya concluido sin ningún incidente ni incomodidad especial. Por otro lado, destaca el aspecto grotesco de los miriñaques, como si en el resto de Europa o en Dinamarca, no se hubieran usado nunca. Flaubert, en los viajes que hizo por Grecia, Turquía o Palestina, se comporta como un notario omnisciente. Lo apunta todo. Es una máquina de registrar colores, posiciones de objetos, geografías, aspectos de la gente, tamaños y texturas. Qué diferencia con respecto a un Goethe. En los apuntes pululantes de Flaubert no encontramos apenas las emociones del descubrimiento. Su texto es puro catálogo, el documento de un explorador decimonónico que tasa y comprueba. Si su lectura engancha, lo hace por el ritmo de los apuntes breves y precisos. Su exhaustividad llega a ser irritante: entrando en la ciudad de Jerusalén, se le escapa una ventosidad ¡vaya, por Dios, precisamente en Jerusalén! Algunos detalles, eliminados en la edición censurada, no resultan muy políticamente correctos: Flaubert anota los contactos sexuales que él y su grupo tuvieron repetidamente con las cuasi niñas que las tribus nómadas les ofrecían durante el itinerario a cambio de gratificaciones económicas. Goethe descubre una región fisi-

ca que es también espiritual. Flaubert es una suerte de colono quemado por el sol, que se pasea por entre las frondosidades y los desiertos orientales sin otra preocupación que la de producir escritura. Andersen se deja encantar por el paraíso mediterráneo y hasta sueña, literalmente, con ese paraíso estando físicamente en él. Por su parte, Strindberg, no es sino el explorador de sí mismo y no desea descubrir otro espacio que el simbólico en donde, moral y vitalmente, nacer de nuevo. Elige París por ser la ciudad más cosmopolita de su tiempo, porque ese carácter multitudinario y neutral a un tiempo, le es propicio para acordar una tregua con su propia locura. Strindberg se convierte en un *flâneur* compulsivo, en un paseante solitario. No viaja por el desierto ni por la selva, pero sí recorre las avenidas y los parques, visita los cementerios, se refugia en los cafés y restaurantes, se pierde en el laberinto de las callejas fijándose en la hiedra que rebosa de los muros y en las buhardillas que coronan el Montmartre, busca reposo en sombrías iglesias, es decir, atraviesa la multiplicidad de trayectos del espacio urbano, un espacio que se imanta de las sacudidas de su estado anímico, que no es sino la proyección de ese estado mórbido, expresión externa de las convulsiones erráticas de su vida interior.

**

Fantasia neurótica. Al recordar algún viaje reciente a la ciudad de Murcia, me angustia la idea de no haber pagado el paso por la aduana.

**

Me ha vuelto a ocurrir lo mismo. Me viene, de pronto, la escena o el fragmento de un sueño que tuve hace tiempo. Sorprendido por el sueño olvidado que regresa, me detengo pensando en él, creyendo que quizá tenga un sen-

tido oculto importante no resuelto y que es por ello por lo que ha aparecido repentinamente. En el momento en que repaso los detalles del sueño en cuestión, -los del fragmento y los del sueño a que pertenece-, se me desvanece la seguridad de haber tenido realmente ese sueño originario, y ya no sé si lo tuve o lo acabo de soñar todo ahora mismo.

**

Experimentar tal cantidad de sincronicidades que ello acabe casi por hacerlas triviales: estoy estudiando en **Eliade** la anamnesis, y esa misma semana, divisar un letrero en la calle anunciado el gabinete psicológico *Anamnesis*; encapricharme melancólicamente por una chica llamada Anca, y encontrarme con una joyería en mi ciudad, cerrada hace muchos años, llamada *Joyería Anca*, cuando yo ese nombre no lo había oído nunca ni me había detenido ante la puerta del antiguo comercio; pensar en el suicidio y en ese mismísimo momento, por la radio, **Ramón Trecet** anunciar que un músico escocés acaba de suicidarse; reparar que hace tiempo que no se sabe nada del cómic **José Luis Coll**, y justo al día siguiente, la televisión da la noticia de su fallecimiento.... Sensación inquietante de aceleración, de final, de consumación secreta de algo. ¿Se inaugura o se clausura una edad del espíritu? ¿Significa algo todo esto, o, precisamente, tal número de coincidencias no significan absolutamente nada?

**

Al ir entrando en el dormir, tengo complicadas ensoñaciones con hechos u objetos -puramente abstractos- que experimentan una serie fantástica de procesos temporales. Los tales hechos u objetos en cuestión, -una pelota que bota o alguien andando, por ejemplo-, apenas han empezado a evolucionar en mi ensoñación,

sufren una especie de vertiginoso estiramiento en el presente que los comunica con el futuro, al tiempo que ya existieron o están siendo en el pasado. Me resulta casi imposible describir esto. En el momento en que tal objeto o suceso ha sido impulsado hacia delante y hacia atrás en el tiempo, desaparece: nunca ha existido. Pero entonces ocurre lo siguiente: la realidad que supone el conjunto de tales transformaciones temporales de carácter opuesto, esa simultaneidad imposible de presente, pasado y futuro, experimenta una especie de conmoción y se autorreabsorbe en la nada, de modo que los procesos de tiempo que he visto, nunca fueron. Todo esto, se produce a un ritmo alocado y me deja, sin llegar a despertarme, con una sensación como de encantamiento.

Este tipo de ensoñación viene acompañada de una suerte de reflexión, huella o figura relacionada con la "dinámica" de lo que he visionado. Hasta cierto punto, es como si percepciones del tiempo y del espacio dependieran o fueran el producto de percepciones mayores que las engendran y engloban y que, a pesar de ser mayores, más complejas o "anteriores" a esas percepciones menores, mostraran su vulnerabilidad, su carácter ilusorio, esfumándose repentinamente y llevándose con ellas todo lo percibido.

**

Dos "fotografías" perdidas durante un viaje en autobús a Murcia, a las cuatro de la tarde de un día insólitamente primaveral de carnaval.

! : una niña de unos doce años pasea por una luminosa calle totalmente solitaria del pueblo de **Alquerías**, vestida con una túnica dorada. Es como una aparición fantástica. Pienso que podría ser la *Gradiva* de **Jensen**.

!l : a través de la ventanilla del autobús diviso una casa espléndida en la carretera. En el balcón cuelga un pequeño papá noel de la Navidad pasada. El color rojo del traje del muñeco fulgura en el entorno vainilla del edificio tomado por el sol rotundo. No se trata de un papá noel como los que en los dos o tres últimos años se han hecho populares y que se colocan en los balcones o escalando la pared. Este tiene la cabeza pequeña, redonda y blanca, con los ojos oscuros, y me hace recordar al personaje cadavérico de la película de animación de **Tim Burton**, "Pesadilla antes de Navidad" cuando tal personaje se distraza de papá noel. El muñeco, que no debería estar ya ahí, flotando en la ebriedad de la luz y parecido a un esqueleto vestido de rojo, me produce una ensoñación intensa y fugaz. Es como si en la marcha normal del tiempo se hubiera producido allá arriba, en ese balcón, un estancamiento, una brecha, por la que el tiempo rebosara inercial y continuamente *sin gastarse*. Una extraña criatura, ese pequeño papá noel muerto, se ha quedado ahí, pasada la época en la que le tocaba existir, fluctuando gozoso y borracho en ese lujoso tiempo y de luz.

**

De pronto, la persiana se abre, despertándome, en el momento en que sueño que de la luz y la apertura de la persiana lo que ha producido el sueño, pero yo experimento ambas cosas simultáneamente.

**

Elaboración onírica de un material percibido extrasensorialmente.

Hace unos años tuve un sueño que comuniqué al **Grupo Surrealista de Madrid**. Sueño que **André Breton** ha muerto. Yo estoy impresionado porque un poeta como André Breton haya

muerto. El velatorio es en el casino de Murcia. Una larga cola de gente, que llega hasta la calle, espera su turno para poder darle el último adiós. Entre el público, veo en un rincón a **Fernando Arrabal** que hace penitencia con un largo cucurucho en la cabeza semejante a los que llevan los ajusticiados por la Inquisición en el famoso cuadro de **Goya**. Cuando entro en la habitación, compruebo que el cuerpo de André Breton consiste en dos peces anaranjados, las típicas carpas chinas de los jardines acuáticos, que nadan en círculo sobre un cuenco plateado colocado sobre un pedestal.

Días antes del sueño, en mi casa habían comprado un pequeño cesto. Se colocó en la cocina, sobre la máquina de coser, justo a la izquierda de donde yo comía, con la idea de utilizarlo como frutero. *Un par de días después de tener el sueño*, terminando de comer, me di cuenta de que el cesto tenía una etiqueta colgando de un hilo, un tipo de etiqueta consistente en dos pequeñas hojas semicerradas, que hacían recordar la forma de un periódico o un libro. Se me ocurrió coger el cesto y echarle un vistazo a la etiqueta. Me quedé pasmado. En ella figuraba el dibujo a color de un muñeco, una especie de caballo, con un *cucurucho en la cabeza*, y bajo el dibujo, las iniciales del fabricante del cesto: *A.B.*, o sea, las iniciales de André Breton.

JOSÉ MARÍA PIÑEIRO

NOTAS SOBRE DOS MAESTROS RACHMANINOFF Y DEBUSSY



ace poco tuve la oportunidad de volver a ver una película que, en mi experiencia, es una de las más impactantes que yo he visto. Y fue impactante por dos razones fundamentales; la actuación de Geoffrey Rush como David Helfgott y la música de la película que, en gran medida, pertenece al compositor ruso Sergei Rachmaninoff. Por ambos motivos, he preparado este artículo, para que tú también puedas ir conociéndolo mejor. Dedicaré estos espacios de reflexión, o al menos, parte de ella este importante y fundamental compositor, poseedor de las más poderosas manos de la música.

Si las piezas en general de Rachmaninoff causan en mí una experiencia hipnótica, la circunstancia se duplica si hablamos de sus composiciones para piano. No creo que exista una pianista en la historia de la música, muchos pensarán también en Arthur Rubinstein. La figura de Rachmaninoff es terriblemente fantasmagórica: "(...) La enorme

figura enjuta, austera, severa, sin un mínimo hábito de sonrisa, con su arrugada cara y pelo casi rapado (como si estuviera afeitado), trae a la memoria del público la imagen de un convicto en las últimas" (Harold C. Schönberg). Una fantasmagoría que la traduce perfectamente en su música, una música terrible, poderosa, asfixiante. Musicalmente, Rachmaninoff no pertenece ni al romanticismo ni al clasicismo ni al post-romanticismo. Siempre se ha tachado a Rachmaninoff de conservador, de anti-novedoso. Todo lo contrario de lo que se piensa. Hay que ser valiente para componer en ese estilo, mientras que hacían ya sus pinitos músicas en lenguajes completamente nuevos. Y es que la dificultad de clasificación de Rachmaninoff dentro de un período es totalmente lógica al ser su música tan personal, tan nacida del corazón, que no necesita la utilización de nuevos recursos ni persigue una originalidad en el lenguaje. Aunque podemos decir que su música es típicamente rusa, él siempre argumentaba que nunca se proponía hacer música rusa, sino que su música es así porque él es así. Una música que Templaba sonidos fascinantes nacidos e interpretados desde el alma alucinante de un hombre que estuvo más allá de la imaginación.

La fuente de su inspiración permanece escondida al otro lado del arco irris, quizás pendiente de la punta de un cielo gris, con esa seductora tonalidad que asume cuando está a punto de desprenderse un aguacero interperante. Sobre su proceso creativo, decía estas palabras: "Oigo la música

en mi cabeza. Cuando la música para, yo paro de escribir". Una vez contó a un periodista que su inspiración en muchos casos provenía de fuentes literarias o pictóricas. "Se sabe que "The Isle of Dead" fue compuesta después de observar unas pinturas de Arnold Böcklin con el mismo título. En este mismo pintor se inspiran sus Estudios-Tableau. Pero Rachmaninoff insistía mucho en que sus fuentes de inspiración no eran más que inspiraciones, y no programas previos para desarrollar las piezas, excepto en una pieza: El "diabólico" estudio en La menor Op.39 n.6, uno de los tres que grabó, y que como él mismo le comentó a Respighi en una carta, es la expresión musical del cuento popular de hadas "Little Red Riding Hood", del que también es partícipe la "Sugestión Diabólica" Prokofiana" (Daniel M. Moreno). Pero tras un primer análisis, es evidente deducir que son dos los leit-motiv que aparecen y reaparecen en la música de Rachmaninoff: Por una parte el sonido de las campanas de sus primeros años en St. Petersburgo, teniendo su máxima expresión en "The bells", la favorita para él de entre sus composiciones. También podemos citar el preludio Op.32 N.3 en Mi Mayor. Por otra parte debemos hablar de la música coral rusa ortodoxa, la cual le causó gran impresión, al igual que la música de Norteamérica, de lo que podemos encontrar rastros en numerosas piezas, en especial en la Rapsodia sobre un Tema de Paganini, que conjuga una música norteamericana con su estilo personal ruso; y por supuesto, en su cuarto concierto, del cual el

segundo movimiento se inspira en un espiritual negro.

El método de estudio de Rachmaninoff consiste en trabajar una pieza musical como si tú mismo fueras el compositor, dividiendo el estudio en diferentes fases. Expresándolo en sus propias palabras: "Se debe desmontar, asomarse en cada rincón, antes de ensamblarlo todo". Para Rachmaninoff sólo dos o tres directores de orquesta comprenderían verdaderamente su obra: Eugene Ormandy (New York Philharmonic), Leopold Stokowsky (Philadelphia P.), y Dimitri Mitropoulos.

La figura de Rachmaninoff se está popularizando cada vez más, una prueba de ello y que resulta simpática, es el hecho de que las páginas webs en Internet que contienen el nombre "Rachmaninoff" son las más visitadas de entre todas las de música clásica, según reflejan los contadores de visitas: "Rachmaninoff estaba hecho de acero y oro. Acero en sus brazos, oro en su corazón. No puedo pensar nunca en esta existencia majestuosa sin lágrimas en mis ojos, pues no sólo lo admiro como artista supre-

mo, sino como ser humano" (Josef Hoffmann).

II.- Algo nuevo en la música empezó con Debussy. La característica fundamental del clasicismo fue la firmeza tonal, del romanticismo fue el sentimiento humano, Debussy busca más aire para la música, desea, lo mismo que en la poesía y las artes, encontrar un sentimiento simbólico de las cosas, irradiar sensaciones, transformarse en red para las impresiones. De allí su cercanía a los intelectuales parisinos que se reunían en la librería del Arte Independiente en la Rue de la Chaussée d'Antin. Allí trabó amistad con algunos simbolistas y jóvenes de la nueva literatura francesa como Mallarmé, André Gide y Paul Claudel. También encontraría a Satie quien, a la postre, alejaría a Debussy de su vena wagneriana. Gracias a esas tertulias y a la metamorfosis de su espíritu, Debussy se aferra a la idea de construir una música pura, limpia, enaltecida con armonías y timbres, con colores distintos. Su música sugiere, apunta más no se recrea en detalles copiados. Música de luz que se refleja en la piel de un manantial,

con una tersidad que acaricia la brisa que sobrepone. Su música emula los acordes del viento entrelazado con las hojas de los árboles. Compone con ojos de poeta, compone con pluma de pintor de emociones, fijándose detenidamente en lo más sutil. Refinamiento mayor.

Debussy piensa y decide: "no; no ha de sonar todo a la vez; es mejor que cada instrumento se individualice, hable cuando le llegue el turno, con lo que cada timbre sostiene su color original" (Antonio Fernández-Cid). Calidad por cantidad esa es la norma debussyana. "Un arpeggio cristallino, un juego de pedales, la delicadeza de un ataque adquieren la máxima importancia; como la bruma descrita por la cuerda grave, o el grito lejano, misterioso, de una trompeta con sordina" (Fernández-Cid) El propio Debussy confirma: "Por regla general, siempre que en arte se piensa complicar una forma o un sentimiento, es que no se sabe lo que se quiere decir" Por ello, emprende a soñar, a imaginar, guarda silencio. El silencio también esconde en su vientre algo de música. Sus armonías nos



Victor Cámara

rodea como en una suerte de embrujo que no aprisiona con su dureza. Recoge en sus notas la inagotable existencia de la naturaleza. Es el artista que nos dice lo que a él le suscita la contemplación del paisaje. Contemplar para captar impresiones y ofrecerlas transformadas en música.

Debussy huye de las formas rígidas del clasicismo, pero tampoco se somete a la crudeza del romanticismo exacerbado. Es pintor de cuadros, de paisajes dignos de sueña frente al piano y a sus composiciones. Vive dentro de un proceso de ensoñación constante. Otros sonidos lo envuelven. La recreación de otros mundos más allá del construido por los hombres para los hombres. Más allá del mundo, sueña con el mundo original, el primigenio. Aquel que se fundó desde la voz eterna de Dios. Un proceso de ensoñación que no escabulle a la razón, al poder de la razón. No se deja embriagar aunque embriague. Su música dibuja, traza, describe, intenta recoger de los poemas su acento más hondo y profundo. Para ello entra en contacto con la obra de figuras como Baudelaire y

Verlaine, de quienes hará Cinq Poème y Arietes Oubliées, respectivamente; también La demoiselle élue de Rossetti, pero también se hace sensible a los postulados de Maeterlinck y Monet. No pudo realizar una obra basada en la tragedia de Pierre Corneille Le Cid, que llevaría libreto de Catulle Méndes. También se dejó seducir por poetas del renacimiento como Villón y de Orleáns, así como del personalísimo acento de Gabriel D'Annunzio.

Debussy es guía para un norte que alorea. Herrero de una estética difícil de continuar, por la madurez demostrada desde el comienzo. Representa principio y plenitud de un ideal. "Y fidelísimo a los propios afanes. No ya con radicales cambios que conducen a la verdad, sino con firmes conceptos que un día lejano producen incomodidad a sus más vetustos mentores" (Fernández-Cid) Y a él mismo se le originan a veces ante el embotamiento de quienes buscan más cómodos lisonjas a la tradición, pero que en todo caso demuestran su razón de ser y usurpan el lugar de excepción reservado a todo innovador con genio.

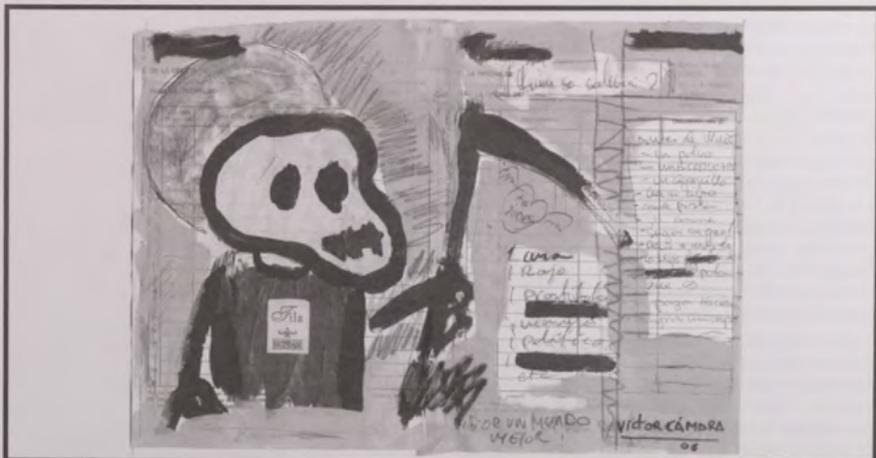
VALMORE MUÑOZ ARTEAGA

1973

Maracaibo

Venezuela

Poeta y ensayista venezolano, nacido en Maracaibo 1973. Es egresado de la Universidad Católica "Cecilio Acosta" en las carreras de Lengua y Literatura y Educación Integral. Docente e investigador de la Universidad Católica "Cecilio Acosta", así como investigador del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad del Zulia. Docente del Colegio Alemán de Maracaibo. Ha sido colaborador en diferentes diarios de circulación nacional y regional entre ellos El Nacional, El Universal y La Verdad. Así mismo ha colaborado en distintas revistas científicas y culturales nacionales e internacionales. Obtuvo en el año 2002 la Orden "Andrés Mariño Palacio" por parte de la Gobernación de Estado Zulia. Ha publicado: *Epistolario: Briceño-Iragorry y Picón Salsas* (Compilador), *Mario Briceño-Iragorry desde la vigilia y otros ensayos* (Ensayos), *Bajo la caligrafía de la noche* (Poemas) todos auspiciados por la Universidad Católica Cecilio Acosta y *Registro de Desvelos* (Poemas). Actualmente trabaja en varios libros cuyos temas centrales son la literatura y el cine.



Victor Cámara

EL BARRIO LATINO DE GONZÁLEZ-RUANO



diferencia de Valle,

Unamuno, Ramón o Cansinos, César González-Ruano jamás fue un entusiasta de las letras hispanoamericanas, sino un atento cazador de las improntas europeas en los escritores de América. No le interesaba Gómez Carrillo sino Wilde, más bien Verlaine que Rubén y nunca Huidobro sino Valéry. En su «Pasaporte» o prólogo a *El Terror en América* (Madrid, 1930), González-Ruano lo admite al desgaire: «Comencé a intuir a América con la música de las orquestas bárbaras y con las gramolas. También frente a la mulata y la rubia, cuyas caderas son altas como un rascacielo... Su corazón, su gesta contemporánea, su bronce criollo, me han llegado demasiado tarde».

Sin embargo, las viñetas de autores ultramarinos trufaban de tal manera sus memorias y sus artículos, que González-Ruano sucumbió a la coquetería de reunir las en un libro que hoy resulta

esquivo y rarísimo: *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos* (Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952). No es una obra de crítica, ni siquiera un inventario de lecturas y en ningún caso una melancólica evocación de amistades. No. *Veintidós retratos* es un álbum de instantáneas, una baraja de cartas marcadas o un alifio de hojas viejas adobadas con el vinagre de la memoria.

Así, los escritores convocados tienen más de criaturas literarias que de creadores de literatura, pues al autor de *Ni César ni nada* no le atraían tanto sus obras como sus leyendas, sus trifulcas, sus romances y sus fechorías. Por eso se recrea en la juventud mítica y selvática del venezolano Rufino Blanco-Fombona, en la vida bohemia y galante del cubano Eduardo Zamacois y en la mala leche podrida del peruano Alberto Guillén, muñidor de un proscrito libro de entrevistas: *La linterna de Diógenes* (1921).

Merece la pena repasar los epítetos casi homéricos con los que González-Ruano retrata a sus americanos favoritos: «tigre cansado» (Gómez Carrillo), «sacerdote indio hinchado» (Gabriela Mistral), «D'Annunzio para negros» (Vargas Vila), «raro producto entre Beethoven y Juan Belmonte» (César Vallejo), «achulado y dandy» (Felipe Sassone), «monumento de París» (Ventura García Calderón) o «el que trajo las gallinas» (Vicente Huidobro), entre otros. No hay divagaciones literarias sobre sus obras, aunque en el oro

de la prosa de González-Ruano los perfiles de aquellos autores adquieran la nobleza de las monedas antiguas.

Por otro lado, en sus *Memorias. Mi medio siglo* se confiesa a medias (Editorial Noguer, Madrid, 1951), González-Ruano dedicó unas páginas a sus amistades americanas, donde hallamos al cubano José María Chacón, al chileno Augusto D'Halmar, al venezolano Angel Miguel Queremel, a la argentina Blanca de la Vega («Nada de bella, muy bella, bellísima, cuando los españoles tenemos esa otra palabra rotunda y redonda que llena toda la boca, como una vela inflada, al deciría de una mujer») y a Rosa Arciniega, novelista peruana a quien González-Ruano dedicó muchos libros y demasiado entusiasmo.

Socialista, partidaria de la República y más bien revolucionaria, Rosa Arciniega arrastró a González-Ruano por los cenáculos del izquierdismo peruano en Europa, obligándole a compartir veleidades progresistas con los hermanos Abril de Vivero, Félix del Valle y el sindicalista César Falcón. Fueron los años de sus colaboraciones en la revista *Bolivar* y de su célebre entrevista a César Vallejo en *El Heraldo de Madrid*, pero sobre todo fueron los años en que redactó *El terror en América: De Gómez a Leguía pasando por Machado. El «caso Irigoyen»* (Ediciones Ulises, Madrid, 1930), el libro más raro de la extensa bibliografía de González-Ruano.

A caballo entre la historia y la crónica política, *El terror en América* quiere denunciar los atropellos perpetrados por los dictadores hispanoamericanos y para ello recurre a un tono panfletero y populista, inverosímil en el estilo elegante de González-Ruano. Para muestra un botón: «la gravitación del imperialismo norteamericano, interesado en convertir a cada uno de esos países en una factoría comercial, tienen que ser inexorables mientras cuenten en ellos, como instrumentos dóciles de predominio, con sus analfabetos y jefes absolutos mesiánicos. Ellos son los lugartenientes aprovechados de la Democracia del Dólar, los grandes accionistas, los gruesos industriales del patriotismo, los primeros propugnadores en congresos y conferencias panamericanistas de la intervención yanqui». No reconozco en este fragmento la escritura del más fino articulista español del siglo XX.

Cual discurso redactado por el asesor de algún general con veleidades revolucionarias, *El terror en América* abunda en conceptos azarosos y grandilocuentes como «imperialismo», «panamericano» o «bolivariano», y resulta un prolijo compendio de

acusaciones contra los regímenes totalitarios de Venezuela, Cuba, Chile, Perú y Argentina, para lo cual aporta nombres y testimonios de periodistas, escritores y estudiantes torturados o desaparecidos. ¿De dónde salieron los telegramas de las embajadas y los recortes de prensa latinoamericana citados por González-Ruano? ¿Por qué dedicó este libro «A la memoria del gran espíritu José Carlos Mariátegui», fundador del Partido Comunista del Perú?

En *Veintidós retratos de escritores hispanoamericanos* (1952) González-Ruano evocó la figura de los hermanos Xavier y Pablo Abril de Vivero, quienes fundaron la revista *Bolívar* y le presentaron al poeta César Vallejo. ¿Fueron ellos los «negros» de *El terror en América*? González-Ruano lo admitió a medias, reconociendo que «fue éste un libro absurdo, para el que yo no tuve más información que la que me proporcionaron los Abril de Vivero». Ello explicaría la diferencia estilística del prólogo y los epílogos, con respecto al cuerpo general de la obra. Así, vemos cómo se presenta en *El terror en América* el problema de la explotación de los indios peruanos:

«La servidumbre campesina, el problema del campo, la explotación desmesurada del indígena por el latifundista peruano, acepta un paralelo comparativo exacto con el régimen del salario, con los métodos capitalistas de la Rusia zarista. El sistema de *otrabotki* ruso, o sea la prestación de tierra a modo de salario, por los servicios efectuados por el campesino en la tierra del señor, pago siempre inferior a otras formas de salario, existe en el Perú» (p. 125).

Aunque llama la atención el uso del artículo «el» antes del sustantivo «Perú» (lo cual delata una redacción peruana), se me antoja más chocante que el mismo autor

de la parrafada anterior sea capaz de dibujar la silueta de Pablo Abril de Vivero en los siguientes términos:

«Nuestro joven americano es un directo producto de la aristocracia limeña. Español de origen, pulido en el transcurso de las generaciones, el caballero limeño que os presento tiene la mano delgada y el dedo fino, que puede ostentar su anillo blasonado. Sus antepasados españoles con ejecutoria de nobleza, sus padres pertenecientes a la flor de la sociedad peruana, su juventud, en la que entró París desde el primer momento, han moldeado este tipo de americano, cuyo coxis no termina en cola, y cuyos trajes no hacen arruga en la espalda jamás. Abril, pulido y natural, no es uno de esos mestizos que caen con frecuencia por los cafés de Madrid, y a los que vemos entrar una vez por semana en las peluquerías para que les recorten bien las plumas atávicas que quieren disimular» (p. 180).

El terror en América es una obra extraña e incongruente en la bibliografía de González-Ruano, quien no tenía nada que ver con los autores del catálogo de ediciones Ulises ni jamás profesó un interés especial por la historia o la literatura hispanoamericanas, ese continente que Ruano comparó con un vecindario de París.

En *La alegría de andar* (Mediterráneo. Madrid, 1943), González-Ruano narra sus discusiones parisinas con unos estudiantes bolivianos, guatemaltecos y mejicanos, quienes ponderan la hospitalidad del Barrio Latino con respecto a Montparnasse. Ruano les escucha displicente y piensa que la diferencia que existe entre Europa e Hispanoamérica es la misma que observa entre Montparnasse y el Barrio Latino: «Y como el otro continente estaba más lejos, me despedí de ellos y me fui hacia Montparnasse».

FERNANDO IWASAKI



César González Ruano

FÁBULA DE UNA SONRISA PÁNFILO

Para la familia García Montoya.



ansada de tantas miradas inocentes, y de miles de fotografías disparadas por los atolondrados y despistados turistas, Monna Lisa, esta gran dama napolitana, ha decidido después de otro largo día de inmovilidad, salir del angustioso marco y su cristalera de seguridad, atravesar las diferentes salas laberínticas y tomar la dirección de la salida. Sorprendida, muy sorprendida por su propio atrevimiento (siempre pensó que jamás lo haría) se ha echado a la calle, justamente una hora después de cerrar el Museo du Louvre, precisamente en el incierto y desconcertante momento que los guardias de seguridad del turno de la noche dan el relevo a los de la tarde.

Ya en la calle, Monna Lisa comprueba que es plena noche en París, y decide por fin lo que tiene pensado desde aquel lejano día en que Leonardo da Vinci la pintara por encargo de su marido Zenobio del Giocondo, cambiar la expresión de su rostro, sobre todo la boba sonrisa, entretanto la hermosa mujer se dirige caminando a grandes pasos por el Quai du Louvre hacia el Pont des Arts con el fuerte convencimiento y deseo

de que otro pintor, uno cualquiera de los muchos que se establecen a pintar en el tradicional puente, le cambie esa maldita sonrisa, la eterna sonrisa simplona de la que tan harta está.

En el famoso puente, detenida en el petril de hierro, decide sentarse en uno de los bancos también de hierro, y esperar ociosa, como uno de los tantos vagabundos que se alojan alrededor del puente, a que algún artista se fije en ella, siempre con la certeza de que se está mejor en plena calle a pesar del intenso frío que en un lugar tan agobiante como un marco y su cristalera. De ese modo, cediendo a la melancolía, y aprovechando la gélida noche para sentirse más lúcida, se queda esperando a su nuevo pintor, a sabiendas que a las nueve de la mañana tiene que volver al Museo, aunque como responsable, y buena dama se hará la interesante para impresionar y no dar la imagen de una mujer fácil, pero también siendo consciente de que tiene cada vez menos noche, y tampoco debe de hacerse rogar.

Joaquín Nieto es un bohemio pintor español que vive muchos años en París y, como todas las noches viene al Pont des Arts a pintar nuevas perspectivas desde el lugar, siempre le gustó la noche para realizar su trabajo, no como la mayoría de compañeros que prefieren el día. Así pues cuando comprueba que el banco en el que suele colocar sus instrumentos y sentarse a pintar está ocupado por alguien que placidamente descansa, se siente irritado. Joaquín decide esperar un rato a que la hermosa dama de mema sonrisa abandone el banco, aunque por una vez parece que no es un vagabundo el que lo ocupa en esta hora. Esa cara le es muy familiar, mientras tanto decide ocupar otro de los bancos del

puente, y deja en él todos los apliques, y comienza a caminar pensando en el cuadro último que tanto trabajo le está costando terminar, y en la bonita cara de la dama.

Gioconda se siente molesta por los murmullos de los vagabundos que provienen de abajo, los ruidos de los coches, y sobre todo por los pasos de un hombre con pincel en mano que no deja de dar vueltas en torno a la zona, ella cree que este mismo puede ser su elegido, no hay tiempo para exigencias y preferencias.

Joaquín se dirige después de un buen rato ya apesadumbrado hacia la dama, y de buen modo le pregunta si le queda mucho por habitar ese banco que moralmente le pertenece, la famosa dama de uno de los cuadros más conocidos de la historia del arte le contesta que no se levantará de él hasta que un artista le pinte, y cambie la tonta sonrisa, con esa condición, con sumo gusto se lo cedería, pero para molestar al pintor le comenta en tono irónico que no tiene prisa, si ha sido capaz de sobrevivir cinco siglos dentro de un cuadro, por supuesto que puede pasar otros cinco en ése cómodo lugar.

El trato está hecho, Joaquín ha cedido al chantaje, y decide hacer una nueva copia, una nueva Gioconda, a cambio de que le devuelva su banco, aunque hay que darse prisa, la noche transcurre rápida y más pintando a una hermosa mujer, cualquier pintor se sentiría muy honrado. La Gioconda mientras es pintada por Joaquín se siente una mujer cansada que ha vivido durante cinco siglos en las tinieblas, aunque ahora puede por fin cumplir su sueño, el deseado sueño de tener una expresión en el rostro más seria, es decir un gesto menos lelo, y poder definitivamente

pasar a la eternidad del arte en otra realidad, en otro contexto alternativo, nunca jamás se le ocurrió pensar que si es quien es, principalmente es por esa sonrisa, pero esto ya poco importa, quizá esté equivocándose, pero lo verdaderamente importante en este momento es cumplir su acto de deslealtad, la transgresión siempre deseada, la añorada transformación.

Mientras Joaquín mira a Gioconda trata de plasmarla de igual manera pero con una expresión más seria, para fijarla de la forma requerida por ella emplea sus cinco sentidos, aunque el pintor se da cuenta que algo se está modificando dentro de él, se siente angustiado, percibe una enorme melancolía y ternura, un gran vacío en el cuerpo y en el espíritu. Para hacer más ameno el trabajo la invita a que ella le cuente su vida, sus grandezas y sus miserias, la relación con su marido, sus manías y obsesiones, la visión particular de la época que le tocó vivir, también el pintor se ofrece para contarle su propia vida, su ya dilatada vida de artista, pero después de un tira y afloja, deciden que lo mejor será ceñirse al trabajo y guardar silencio, pues la hermosa noche parisina invita a ello, tan sólo se escuchan algunas voces que proceden de abajo del puente, y ruidos de coches que pasan de vez en cuando cercanos por la carretera junto al río.

Casi sin darse cuenta transcurre para ellos la deliciosa noche, se miran, se escrutan, él realizando el encargo con la felicidad del pincel en su mano y ella dejándose contornear, sintiéndose la mujer más feliz del mundo, afeñada a los últimos hilos de aquella otra conocida mujer, famosa por su pánfila sonrisa, y que a todos los visitantes del Museo del Louvre complace, sin duda la sonrisa más complaciente de la historia del arte que en la alta

madrugada parisina pronto va a desaparecer, se atrevería a aseverar que gracias a Joaquín ya ha desaparecido.

Como dos buenos amigos, como dos exaltados amantes viven el amanecer del nuevo día con intensidad, pues se saben tan ilusionados y enamorados que el tiempo corre a toda prisa ahora en su contra, él tendrá que volver a su rutinaria vida de artista bohemio, de Cafés con artistas y escritores, ella volverá a su marco y cristalera de seguridad del Louvre, aunque jamás olvidarán esta noche, pues han vivido una maravillosa noche de amor.

Los ruidos del nuevo día van llegando hacia ellos junto a la niebla que desprende el río, el cuadro de la nueva Gioconda está prácticamente terminado, pronto tendrán que irse del Pont des Arts, enseguida llegarán los primeros turistas de la mañana, ahora sólo queda pensar qué hacer con la otra, la primigenia, la Monna Lisa que pintó Leonardo da Vinci hace quinientos años por encargo de su marido Zenobio del Giocondo, aunque la decisión está tomada y también la estrategia de la reciente y novedosa pareja, y de su planificado futuro en común. Unánimemente deciden que lo mejor es arrojar a la otra al Sena, a esta hora nadie se pecatará, ni siquiera los vagabundos que perosamente comienzan a despertarse.

Ahora los enamorados se despiden y ratifican lo convenido. Joaquín regresará andando a su casa que está muy cerca de la Torre Eiffel, pensando en su nueva suerte, delicada y maliciosamente conociendo que ha recuperado para siempre su preferido banco, y encantado de que desde ahora tenga dos propietarios para compartirlo. La nueva Monna Lisa, felizmente liberada por fin, con un gesto serio en la cara toma el camino de vuelta desde el Pont des Arts hacia el Museo por

el Quai du Louvre, a paso rápido piensa en su flamante imagen, en su nuevo semblante, y en la forma sigilosa en la que entrará al Museo du Louvre y llegará a través de las laberínticas salas a su pequeño marco con cristalera de seguridad, aprovechará el incierto y desconcertante momento en que los guardias de seguridad de la mañana le dan el relevo a los de la noche, también mientras la hermosa mujer camina, se plantea qué pensarán de su actual ademán los turistas que en los próximos días y años la visitarán, pero a ella poco le importa ya, lo importante es Joaquín Nieto, su nueva relación, la ilusión de un principiante amor, su nueva vida, dejar atrás de una vez el pasado, independiente ya de la materia turbia que le impedía vivir, con toda seguridad se insiste que a partir de ahora lo fundamental en su existencia es Joaquín, que la vida es él a toda hora y en todas partes, desde hoy saldrá cautelosamente por las noches en busca de su novedoso amor, y recorrerán la maravillosa ciudad, dormirán juntos en su banco del Pont des Arts o incluso debajo del puente como dos vagabundos más sabedores de que el gozo supremo de sus corazones será morirse juntos, hasta que las primeras luces del alba los devuelva a sus actividades diarias, poco importa el resto de circunstancias, además Gioconda está plenamente convencida de que los atolondrados y despistados turistas que todos los días visitan a toda prisa el Museo du Louvre ni siquiera se pecatarán de aquel nuevo aire en su rostro.

JOSÉ CANTABELLA

1963

Murcia

Actualmente es director del programa literario *La torre de Papel* de Onda Regional de Murcia. Vive en Molina de Segura. Ha publicado los libros de relatos *Amores que matan* e *Historias de Chacón*.

RELATOS BREVES



ANTASMAS LOUISE BAVENT

La crónica catedralicia de la época se muestra, en el caso de esta vaudóis, escrupulosa hasta el desvarío. Cuenta que, en cumplimiento de lo dispuesto en el *Malleus Malificarum* de 1486, tres años más tarde de esa fecha, la desdichada, apenas una adolescente, fue quemada viva, amarrada a una prima y una tía segunda, en una hoguera levantada en la plaza Bellecour de Lyon; cuenta que la más joven, Louise, resultó durante el tormento la más atrevida verbalmente de las tres y que, debido a la mala combustión de la leña húmeda, no murió hasta transcurridas 2 horas y 43 minutos de intenso sufrimiento. Termina asegurando que su caso fue muy nombrado, puesto que vivió luego durante muchos años transfigurada en lenguas de fuego de odio dentro de todas y cada una de las 1109 almas -entre oficinantes, verdugos, alguaciles, familiares y curiosos-, que presenciaron y jalearon la ejecución.

HASTÍO

Un nuevo amanecer despuntaba en el horizonte sobre los altos edificios grises cuando, cansado y entumecido, asqueado una vez más de tanta sucia orgía y diversión, corrió a refugiarse en su triste guarida. Antes de retirarse a dormir buscó un sillón, tomó de la mesa el libro providencial que le había convencido de rescatar del desván todos los espejos de la casa después de tantos años, y buscó el pasaje subrayado. Leyó: «La vieja aspiración al nirvana, para el budismo primitivo, suponía esencialmente la transformación de la mente en una especie de espejo vacío, ciego, que no reflejara nada, dejando a la persona a resguardo de las trampas y embelescos de la realidad.»

Se levantó y fue airoosamente a mirarse en el gran espejo oval que volvía a presidir el salón. Este, una vez más, como era de rigor, rehusó devolverle reflejo alguno.

NUESTRA OBSESIÓN

Más que obsesión, desesperación, maldición. ¡Ruina absoluta, por todos los demonios! Porque, a ver, ¿dónde vive, dónde se esconde, a qué se dedica, de qué se alimenta? Lo qué sí sabemos es que sale de noche, como las ratas, como las puñeteras cucarachas. Y durante el día, sólo sabemos eso, que se esconde. Pero ¡es que no sabemos por qué lo sabemos!

INCIDENTES DOMÉSTICOS

Se despertó con sobresalto en mitad de la madrugada. Un siniestro ruido, como de succión o chapoteo, proveniente de más allá de los pies de la cama, quizá de la zona del pasillo, la indujo a levantarse. Ya en el pasillo se dio cuenta de que el ruido venía de la puerta de al lado, el cuarto de baño. Se acercó sigilosamente, buscando a tientas el interruptor de la luz, y lo accionó. Enseguida vio de lo que se trataba. Estaba en el suelo, delante de la taza del retrete. La visión, con los ojos todavía pegados de sueño, fue horrible. Era como un gran trozo de víscera o de carne roja y sanguinolenta (al menos, las losetas blancas a su alrededor estaban manchadas de un líquido rojo), agitándose con leves espasmos, palpitando como si estuviese viva. Por el rastro que había dejado, pensó que aquella abominación sólo podía haberse escapado del retrete. Sin dudarlo un instante, corrió a la cocina en busca de la escoba y el recogedor. Con su ayuda arrojó la víscera o lo que fuera a la taza, y después tiró varias veces de la cadena. Rendida, volvió a la cama. Al acomodarse bajo las ropas, tiró del camisón para alisarlo, y la mano rozó el costado, la nalga... Recordando súbitamente, comprendiendo lo que había pasado en realidad, se echó a llorar con desesperación.

FANTASMAS

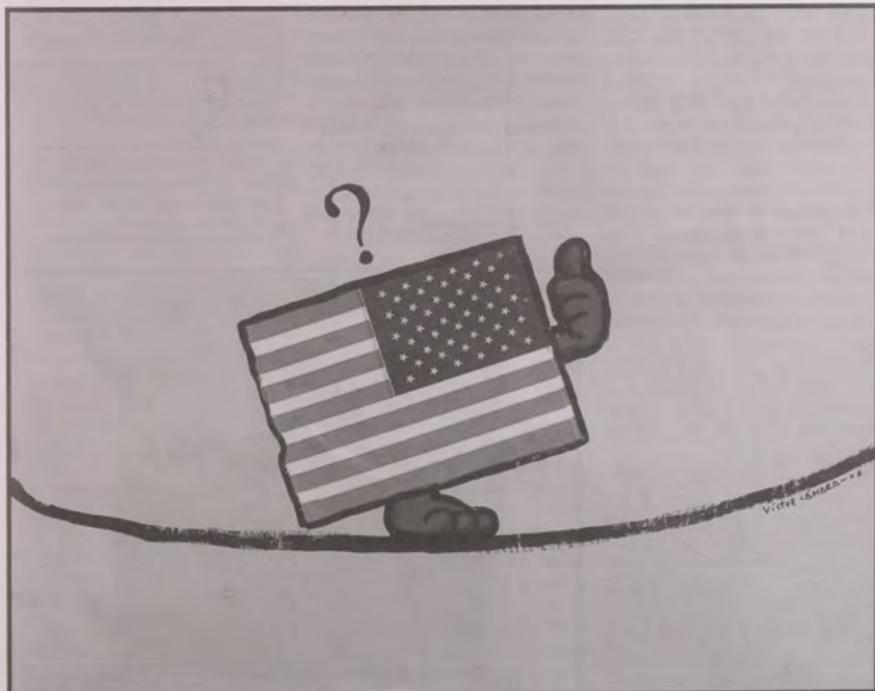
Piensa y piensa sin recato ni sentido, cegado por el calor en la playa, el cuerpo abrasado, sin notárselo ya apenas, piensa, piensa y piensa, prolongando interminablemente la disertación para sí mismo acerca de esto y lo otro y lo de más allá, de la paternidad divina mismamente, cuya divagación en este caso se retuerce, ampulosa, succulenta, «dado que había un dios padre y un dios hijo, es lógico que de la tensión de esa dualidad brotase de modo espontáneo también un dios espíritu santo, y que ese tercero en discordia se represente justamente en forma de paloma ocupando el vértice superior en las estampas»...

Así siguió especulando hasta que el propio flujo de sus pensa-

mientos le fue conduciendo por inopinados derroteros a la exacta conciencia de su mismidad actual, la extraña sugerencia acaso de su no ser, de que no era hombre o niño, ni era conciencia, ni espíritu, ni mente de hombre ni de niño, no se trataba más que de una forma de vida impropia y desdénada por el mundo, un alma en pena extraviada en las nebulosas de éter y tiempo infinitos, momentánea e incomprensiblemente precipitada en esa playa, guarecida como un plumón saltarín en la concha hueca de algún molusco o cangrejo que en su concavidad le ofrecía gratas resonancias del suave y cálido hueco de un cráneo ya olvidado... Y en el mismo instante de adquirir esta conciencia, se esfumó en la nada.

EL ABISMO

Tenia todo el cuerpo arañado y bañado en sudor cuando llegó por fin al borde del fabuloso precipicio. Lleno de satisfacción por la proeza que acababa de realizar, se recostó contra una húmeda roca, dispuesto a tomarse un respiro. Recordó que las viejas del lugar solían asegurar que aquella era la mismísima boca del infierno. La abertura, circular e inmensa, le hizo pensar más bien que se hallaba ante un antiguo volcán apagado. El paisaje era notable, pero, en efecto, parecía extraído de una pesadilla. La espesísima niebla en suspensión impedía ver el fondo, y era como si, en las alturas, los siniestros nubarrones perfilados en negro fuesen continuamente alimentándose de ella. La niebla, el cielo oprimente, el afilado risco circular, todo en con-



Victor Cámara

junto transmitía una impresión de amenazadora irrealidad. Gritó, intentando percibir el eco, pero la niebla soberana se tragaba avaramente al instante su débil voz.

Cómo demostraría a sus compañeros que había osado llegar tan lejos. Se puso en pie. Necesitaba llevarse consigo alguna cosa del lugar, una prueba, alguna florecilla alpina. Entonces vio unas huellas, allí cerca, al borde del abismo. No ofrecían duda. Eran pisadas humanas y aquel que las había impreso en la tierra no había regresado sobre sus pasos, debía haberse descolgado risco abajo. O quizá arrojado al vacío.

Se asomó a las profundidades, en un vano intento de comprobarlo. Pero en ese instante escuchó un ruido terrible tras él, entre la espesa maleza, un fragor como de agitarse y partirse fuertes ramas. Una gran bestia, un lobo, apareció de pronto entre los arbustos, y corrió a abalanzarse sobre él. Al ver que se le echaba encima, dio un paso atrás, tapándose la cara con los brazos. Tropezó con una piedra y cayó en tierra, muy cerca del borde del precipicio. El lobo pasó como una exhalación a su lado, despeñándose, con un largo aullido, al vacío. Un jinete a caballo, armado con una especie de lanza larga, venía persiguiendo al animal. El caballo no pudo detenerse, perdió pie y se precipitó abajo por el mismo lugar. Y he aquí la parte que nadie le creería después, al contarle. En el último momento, antes de perderse de vista, el jinete bajó la cabeza; pareció percatarse de su presencia y sonreírle, arqueando las cejas, y sin duda alguna le gritó algo aquel pobre desgraciado en el trance de caer a la muerte. El tiempo pareció quedar detenido mientras él creía entender algo así como: ¿Vas a echarme atrás ahora?

CONCURSO

El más violento en lo psicológico y mejor remunerado en lo económico de los surgidos en los últimos años, el bien conocido por sus siglas G. C. C. L. (Gran Concurso de Caras Largas) correspondiente al año 2043, fue suspendido cuando estaba a punto de finalizar, y sine die, por motivos en principio confusos. Con posterioridad, el portavoz de la cadena de televisión organizadora (líder de audiencia) aclaró que uno de los concursantes, Sadie, la gruesa mujer caucásica de 52 años a la que todas las apuestas daban por ganadora desde hacía semanas, había hecho trampa. Uno de los jueces-árbitros que montaban guardia entre bambalinas, había descubierto que la concursante número 13 se rascaba la espalda con frecuencia y ardor inusuales. Dado que la prueba, como es bien sabido, se realiza en vivo, con la veintena de "gladiadores anímicos" sentados en torno a una gran mesa redonda, en una de las pausas publicitarias el juez-árbitro, acompañado por una enfermera, conminó a dicha concursante a desembarazarse de su amplio pullover. Una vez que la mujer, bien que a regañadientes,

obedeció la orden, se le descubrió una gran llaga en la espalda, concretamente en la región suprarrenal derecha. Dicha llaga se encontraba infestada por una masa bullente de minúsculos gusanos blancuzcos. Ahí radicaba, según las fuentes médicas consultadas, y no en su fuerza mental y mala uva, el notable ascendente ostentado por la mujer -¡y desde hacía dos meses!- sobre el resto de participantes. Una potente droga tóxica -no detectada en los obligatorios análisis- le ahorra gran parte de la comezón y el dolor, pero no la indecible angustia que sentía y que, según dichas fuentes, de alguna manera, era lo que había sido subyugando y aniquilando, uno por uno, a todos sus rivales.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ ARELLANO

1959

Madrid

Poeta y escritor, ha difundido de forma dispersa su poesía en revistas y publicaciones periódicas, y publicado el libro de relatos fantásticos "Diez cuentos" (Ed. Libertarias). En la actualidad prepara, para una editorial barcelonesa, una antología de relatos breves anglosajones a la que pertenece "Mas allá del muro".



Victor Cámara

UNA RUTA DIFERENTE



o le hacía falta

mirar por la ventana para saber que estaba anocheciendo. Y no era porque la luz artificial de los focos halógenos que día tras día le pintara ojeras violáceas en el rostro adquiriese más intensidad. Ni porque los faros de los coches, al doblar la esquina, emitiesen destellos asombrados con los que burlaban la opacidad de las persianas. Ni siquiera porque acertara a distinguir los graznidos presurosos de esas aves de atardecida que, inopinadamente, se colaban en la sintonía monocorde del hilo musical. Cada tarde, a la misma hora, un frío insólito, repentino, incongruente con el bochorno que emanaba de los radiadores, le recorría la espina dorsal, como si ésta se obstinase en reivindicar su comunión con los últimos rayos de un sol que, otra vez, otra tarde más, se marchaba dejando demasiados asuntos pendientes.

-Queremos algo distinto. Una ruta diferente, desconocida. Hemos recorrido ya casi todo el mundo.

Haciendo un esfuerzo casi físico por salir de sus paisajes interiores, Pilar acomoda la vista a los dos ejemplares que reclaman su atención. Llevan unos cinco minutos sentados frente a ella, mas sólo en este momento comienza a distinguirlos, a singularizarlos. A catalogarlos, más bien: pareja atlética y fibrosa, bronceada a pesar de que hace tiempo que la arena del verano se esfumó de las sandalias arrumbadas en algún recodo del armario; ropa y peinado delatores de una voluntad casi adolescente por ir a la última cuando, siempre según la escrutadora, las arrugas del rostro, cuello y manos reclamarían, si se les consultara, una apariencia más sobria; dientes blanquísimos, sonrisa congelada de quien está encantado de haberse conocido o se cree protagonista de un ininterrumpido anuncio publicitario. Como si de un curtido detective se tratara, Pilar caracteriza a estos y cuantos cadáveres pasan por sus manos a partir de cuatro rasgos elementales, para archivarlos de inmediato, a falta de otros crímenes imputables, en su fichero mental. Me estoy volviendo cínica, piensa. Cínica y amargada.

-Vamos a ver -resopla al fin, entonces nada de destinos tradicionales. Supongo que eliminamos, de entrada, las ofertas de temporadas recientes: Méjico, Escandinavia, Egipto, Tuquía...

-¡Oh, sí! -cualquiera de los dos contesta, pues sólo el timbre de voz, y no su modulación o el contenido de los mensajes, los caracteriza. Sería ocioso, concluye la vendedora de viajes sin alarde alguno de sagacidad, enumerar

los circuitos más habituales: Praga-Viena-Budapest, París-Países Bajos, Roma-Florenca-Nápoles...

-¿Por qué no me dicen dónde han estado ya y qué es lo que han hecho?- inquiriere al fin. Así vamos descartando.

Los risueños trotamundos acogieron la propuesta con entusiasmo, quitándose la palabra el uno a la otra. La pormenorizada retahíla no tiene fin: cicloturismo en Nueva Zelanda, safari en Kenia, cruceo por el Pacífico con escalada y golf, senderismo en las Highlands, esquí acuático en el Caribe, la ruta de los inuit en Canadá y la de los nómadas en el Sáhara, meditación trascendental en la India... aderezan su relación con una sucesión de aspavientos y exclamaciones que acaba por marear a su muda interlocutora, quien, incapaz de seguirlos con salacot y machete en una instantánea, para encontrarlos travestidos a guisa de tuaregs o dromedarios en la siguiente, decide volver a concentrarse en sus pensamientos.

Hace rato que Tatiana habrá recogido a Marta de la clase de inglés. Ya estarán las dos en casa. Le tranquiliza que hayan hecho tan buenas migas, y al mismo tiempo reconoce, impotente, el sentimiento de culpabilidad que le invade por no ser ella misma quien recoja a su hija y por pagar una miseria a Tatiana para que le sustituya. Si al menos su ex asumiera sus tareas como padre contribuyera económicamente con lo que le corresponde... pero qué va, ése no dará la cara hasta que le obligue la ley, y

el juez, por lo que se ve, no tiene intención de calentarse la cabeza de momento. Así que no le queda más remedio que aquilatar gastos, trabajar horas extra, consumirse de desamor y fingir cotidianamente una entereza que está muy lejos de albergar, dejando las lágrimas y las bocanadas de angustia para la soledad del cuarto de baño, con el pestillo convenientemente echado, aun consciente de que Marta sabe a pesar de todo, de que los niños siempre lo saben todo. Sin saber cómo ni desde cuándo, tiene la sensación de que algo o alguien, la vida misma quizá, le ha estafado; y que el teléfono de reclamaciones, en las escasas ocasiones en que se decide a marcarlo, sólo le devuelve esa melodía insulsa de una perenne llamada en espera a la que, por supuesto, nadie responderá jamás desde el otro lado de la línea.

-También hemos hecho nuestros pinitos en España -continúa el recuento, mientras tanto-. El camino de Santiago, la ruta de don Quijote, el descenso del Sella, escalada en Ordesa, buceo en las Canarias...

Tatiana, con ese cutis de cristal, esa mirada triste y esos modales delicados, lo mismo que su voz, casi un susurro deslizándose por eses de extranjera factura, se ha convertido en la principal receptora de su confianza. La suya y la de Marta. A pesar de ser sólo dos años menor que ella, a Tatiana la rodea un halo maternal, una seriedad que ya quisiera Pilar para sí. A veces le gustaría ser Marta y hundir la cabeza en su regazo, llorar nada más que un poquito, también ella, lo justo para volver a sentirse dueña de su circunstancia.

-Pues eso, que necesitamos un estímulo...

Tatiana viene de Bielorrusia. Allí no hay futuro, sentencia cada vez que se le pregunta por su origen.

Sonríe con fragilidad, se encoge de hombros y da por terminada la narración de lo que ha sido su vida hasta llegar aquí.

-Creo que tengo lo que buscan -se oye responder de pronto, atreviéndose por fin a interrumpir la cascada de reportajes turísticos de sus clientes.

Los dos la miran expectantes. Ya casi habían empezado a perder la confianza en aquella empleada insulsa, de aspecto abstraído.

-Sí, sí, lo tengo. Va a ser el viaje de sus vidas - espoleada de pronto por una energía tan intensa como abrumadora fue la indiferencia precedente, se vuelve hacia una cajonera que permanece oculta bajo el escritorio y extrae un pequeño folleto lleno de fotografías rubricadas por escuetos comentarios en caracteres cirílicos. Lo deja encima de la mesa y exclama exultante:

-¡Aquí está!

Una sola palabra reconocible encabeza una sucesión de imágenes desconcertantes. Los hasta entonces locuaces viajeros, de pronto mudos de incredulidad, se frotan los ojos varias veces antes de osar pronunciarla:

-¡Chernobyl!

-¿Chernobyl?

-Chernobyl, en efecto -en un extraño trastocar de papeles, Pilar les devuelve, a modo de espejo o de conjuro, la turbadora envoltura fonética del vocablo; es ahora dueña no sólo de los gestos sino, sobre todo, del discurso y las pautas de intervención que lo regulan-. Chernobyl, capital mundial del turismo nuclear. Seguramente nunca han oído nombrar este itinerario, ya que se trata de una novedad exclusiva que sólo ofrecemos a valientes con cierto bagaje y pasión aventurera, como es el caso. Por eso nunca lo encontrarán anunciado en los escaparates.

-¿En qué consiste nuestra oferta? -en vista del mutismo que acompasa de repente el estupor dibujado en las caras que la observan, ella misma decide formular las preguntas-. Durante una semana completa, visitarán los escenarios del renombrado accidente: la sala de control del reactor número cuatro, donde se produjo la explosión, y el resto de las instalaciones de la central, así como la ciudad fantasma de Pripyat, que fue evacuada en su totalidad y así permanece desde entonces. Se alojarán en el hotel Sheraton de Slavutyh, construido ex profeso para potenciar este tipo de destinos de élite, y viajarán cada día, acompañados de guías especializados, a la llamada zona cero. Un equipo médico estará a su disposición constantemente, y otro técnico les proporcionará los trajes y accesorios adecuados para garantizar protección absoluta contra la radiactividad.

Toma aliento antes de continuar, acompañando su cauce de palabras con la punta del lápiz que, firme e incisivo, va describiendo círculos imaginarios en torno a las fotografías.

-Sus compañeros de viaje habrán sido rigurosamente seleccionados de distintos países, lo mismo que ustedes, tras superar una serie de pruebas físicas y psicológicas. Una vez allí, recibirán un plano de la zona e instrucciones precisas que deberán poner en práctica desde el principio. Un amplio plantel de actores de la escuela superior de arte dramático de Kiev ensayará con ustedes el guión y orquestrará la puesta en escena. Se trata de que, al final de su estancia, simulen entre todos el momento de la explosión y la posterior evacuación, tal y como se desarrolló el 28 de abril de 1.986. Los efectos especiales, según tengo entendido, son tan verosímiles que reproducen hasta los olores y la sensación de asfi-

xia. Les garantizo una descarga de adrenalina como no han experimentado en su vida. Habrá un antes y un después en su historial viajero, se lo aseguro.

Silencio o anonadamiento por respuesta; rostros cada vez más rígidos, casi pétreos. Pilar, que ya está lanzada, prosigue:

-A pesar de la singularidad de la oferta y las inmejorables condiciones de alojamiento, asistencia sanitaria, etc, el paquete tiene un precio excepcionalmente económico, dado que estamos en fase de lanzamiento. Y un cinco por ciento del importe total irá destinado a hospitales, asociaciones de damnificados, orfanatos, etc. Así que estarán practicando, además, turismo solidario. Una manera distinta de viajar para gente diferente.

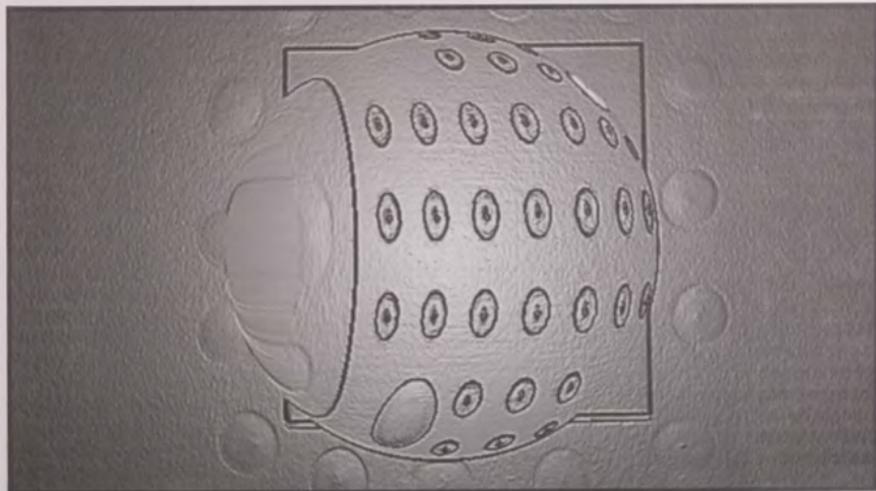
Guarda silencio, por fin, para echar un trago al vaso de plástico que descansa en una esquina de su mesa. Exhibe una amplia sonrisa y la mujer al otro lado de la mesa, al contrario que su pareja, relaja por un instante los músculos faciales, devolviéndole una expresión extraña, rictus que quisiera ser sonrisa y se queda en

callado y flácido pavor. Su único vínculo, desde hacía mucho tiempo enterrado, con aquella tragedia ocurrida veinte años atrás, eran los dos niños ucranianos que la vecina de enfrente acogió en su casa durante tres o cuatro veranos consecutivos. Eran muchachos de aspecto saludable, por más que se obstinara en recordarlos demasiado pálidos o con el pelo excesivamente ralo para su edad, como rastreando indicios de un cáncer inminente. De pronto recuerda con desagrado que el mayor, ya adolescente en su última estancia, solía espiarla por la ventana del patio de luces. Le irrita tener que evocar unos tiempos que había aparcado en la trastienda de su mente, tiempos de pisos pequeños y oscuros y paredes por donde se filtraba toda la existencia vulgar de los demás inquilinos y pequeños propietarios.

Ahora que vive tan lejos de ese espacio, aunque sólo le aparten unos cuantos kilómetros de él, advierte por primera vez la ostentosa vulnerabilidad de su refugio. En un instante, una nube de pegajosa negrura se ha filtrado

por el seto alto y tupido que oculta por completo la fachada del chalet desde el exterior; por las ventanas de doble cristal y los pesados cortinajes traídos de algún viaje que las camuflan; incluso por los paneles de madera con los que se forró la sala de audiciones. De pronto no es el sonido de su equipo de alta fidelidad, sino un cacharrerío de cocinas malolientes y un estruendo de sirenas ininteligibles lo que se adhiere a sus paredes. Ojos inclementes y lascivos la espían y no sabe qué resistencia oponer. No ha sido entrenada para ello.

-Bien, entonces... -fiel al estilo de sus últimas intervenciones, es ahora Pilar quien interrumpe las cavilaciones de la otra y de su compañero que, a fuerza de quietud, parece haberse vuelto del todo invisible. Como ninguno de los dos está en situación de tomar una decisión, decide ayudarles. Hagamos una cosa: les coloco en la lista de reserva, dado que no hay muchas plazas, y se lo van pensando. Antes del jueves me llaman sin falta -añade tendiéndoles una tarjeta- y lo confirmamos, ¿de acuerdo?



José M^o Piñeiro

-Buenas tardes - exclama al fin, en vista de que tampoco se animan a levantarse de sus asientos. La despedida actúa como un leve resorte, lo justo para que, cabizbajos y desorientados, musiten un "hasta luego" y desaparezcan tras la puerta, no sin antes tropezar con una jovencita en bikini, de tamaño real, dándoles la bienvenida a una playa del Caribe, que hace las veces de panel entre la puerta de entrada y la del baño, y que desafía con su incoherencia al frío anochecer de noviembre colándose por las rendijas.

Pilar suspira aparatosamente, apaga el ordenador y recoge los papeles desperdigados por la mesa. De pronto repara en Miguel, que la mira desde su sitio con una sonrisa irónica. Se asoma a la pantalla de su colega y no encuentra, tal como se temía, facturas ni reservas. Tan sólo un tablero de ajedrez y una partida a medias. Se sonroja ante él, consciente de pronto de haber alzado demasiado la voz, llevada por su entusiasmo.

Miguel no dice nada y le tiende un pequeño paquete envuelto en papel de celofán azul que lleva un rato acariciando.

-¿Qué es esto?

-Una matrioska. Varias, quiero decir. Una de esas muñequitas rusas que guarda otra más pequeña en su interior, y otra, hasta que ya no se pueden reducir más. El mes pasado, mientras estabas de vacaciones, vino por aquí un agente de viajes eslavo que quiere introducir nuevas rutas en el mercado. Su mujer y sus hijos las pintan para ganar un dinero extra, porque las cosas están bastante mal por allí. Le compré varias. Ésta es para Marta.

-Gracias- responde todavía un tanto atribulada, mientras espía, bajo el papel, una cara gordezuela, sonriente y de vivos colores. Le va a encantar -se queda mirando intrigada a Miguel sin saber qué más decir-. Por cierto, me voy ya, que me está esperando -y sale disparada de la oficina, sintiendo la mirada condescendiente de Miguel sobre la nuca, enfundándose en el abrigo y pensando en todo a la vez: en su hija haciendo los deberes; en Tatiana, con su mirada transparente y su pasado opaco; en ese cielo que por fin le regala la intemperie que le hurtan las horas de oficina, el

helor golpeándole la cara con una dulzura casi animal, celebrada por su receptora como el primer instante al fin, al cabo del día, en que se siente caminar tras un hábito de vida; en los niños anónimos; los que ahora pintan matrioskas al salir del colegio, diligentes, renunciando a los juegos y la despreocupación que corresponde a sus pocos años, o postergando los deberes para cuando ya los ojos serán incapaces de concentrarse en los libros; los que jugaban con ella a las tabas o a la comba en una infancia lejanísima que esta noche desapacible, sabe Dios por qué, se aferra a su abrigo de improviso, doliente y cálida a un tiempo; y en los que un día abandonaron, para siempre, dejando una estela fantasmal de canciones suspendidas, las aulas antaño bulliciosas de las escuelas de Pripyat.

NATALIA CARBAJOSA

Profesora titular de Filología Inglesa de la Universidad de Cartagena. Autora de tres poemarios: "Los Puentes Sumergidos", "Pronóstico" y "Los reinos y las horas / Himeneo y sus nombres", y un libro de relatos: "Patologías".



José M^a Piñeiro

HOMENAJES



Los aniversarios y onomásticas pueden resultar tediosos si, más allá de su mera justificación temporal, no se utilizan para actualizar contenidos y hacer justicia a los recordados. Y a la hora de recordar o evocar, que haya para todos los gustos. En este número, incluimos sendos homenajes a las figuras de Mircea Eliade y Juan Ramón Jiménez. Del historiador y narrador rumano, se celebra el centenario de su nacimiento, y del Nóbel español, los cincuenta años de su fallecimiento. Publicamos dos artículo-ensayo inéditos del autor rumano, *Antes del milagro griego* y *Antes y después del milagro bíblico*, traducidos ambos por José Antonio Hernández García, y que añadirán datos de interés a esa interminable pero fascinante exégesis de nuestros simbolismos más milenarios. Acompañando a estos trabajos, publicamos otro texto inédito en español de Eliade, el cuento *Treinta y uno de diciembre*, traducido por Joaquín Garrigós, y que apareció en la revista Est-Vest, en Bucarest, en el año 1926.

Por otro lado, colaboradores y amigos de la revista, como Juan Pastor, Sodi de Rivas, o Celia Correa Góngora, echan un curioso vistazo a la obra, biografía y epistolario de Juan Ramón Jiménez, con la idea de que tanto historia literaria como evocación íntima, nos acerquen de modo diverso a la figura del poeta andaluz.

ANTES DEL MILAGRO GRIEGO



s un largo y sinuoso camino, y va del palacio de Minos hasta la metafísica platónica. Las raíces del pensamiento griego se hunden en numerosos lugares de Asia Menor, de Creta, de Tracia y quizá más lejos, en Lidia, Persia y Egipto; tantas son las geografías espirituales que nutren al genio griego. Su esfuerzo de asimilación y de creación es milagroso incluso hoy día, cuando comenzamos a conocer las civilizaciones de Creta y de las Cícladas, y nos ponemos al día por lo que toca al mundo egocéntrico y a las culturas afro-asiáticas. Reconocer el «milagro» de este esfuerzo creativo no significa, sin embargo, desconocer el flujo pre y extra helénico que fecundó y, en buena parte orientó, al genio griego. La desmesura está al acecho de quienes se inclinan por cuestiones tan complejas y que deben

seguir, día a día, los descubrimientos arqueológicos de todo el Mediterráneo así como los estudios de orientalismo, historia de las ciencias e historia de las religiones. Es difícil no «tomar posición», es decir, explicar el «milagro griego» únicamente en virtud del Oriente, o únicamente por Creta o bien por los pelagosos.

El primero y más serio de los méritos del libro de Pierre-Maxime Schuhl (*Essai sur la formation de la pensée grecque, Alcan, 1934*) consiste precisamente en que no toma partido, en que no busca aportar «novedades». En cerca de cuatrocientas páginas -la mayoría ocupadas en tres cuartos por notas al calcedice muy pocas cosas «originales». Pero reúne una enorme cantidad de información, bien recopilada en sus fuentes y bien organizada, información que, de otra manera, se habría confinado en revistas, archivos y otros anales accesibles solamente a los especialistas. Las culturas pre-helénicas han sido tan estudiadas desde hace algunas decenas de años que no sabríamos a ciencia cierta dónde comenzar y dónde detenernos. Los libros de Arthur Evans tienen dimensiones ciclópeas, y sin embargo no agotan lo que hoy sabemos de Creta. ¿Cuántos estantes necesitaríamos para ordenar todo lo que se ha escrito únicamente desde hace diez años acerca de la civilización micénica y de la cicládica?

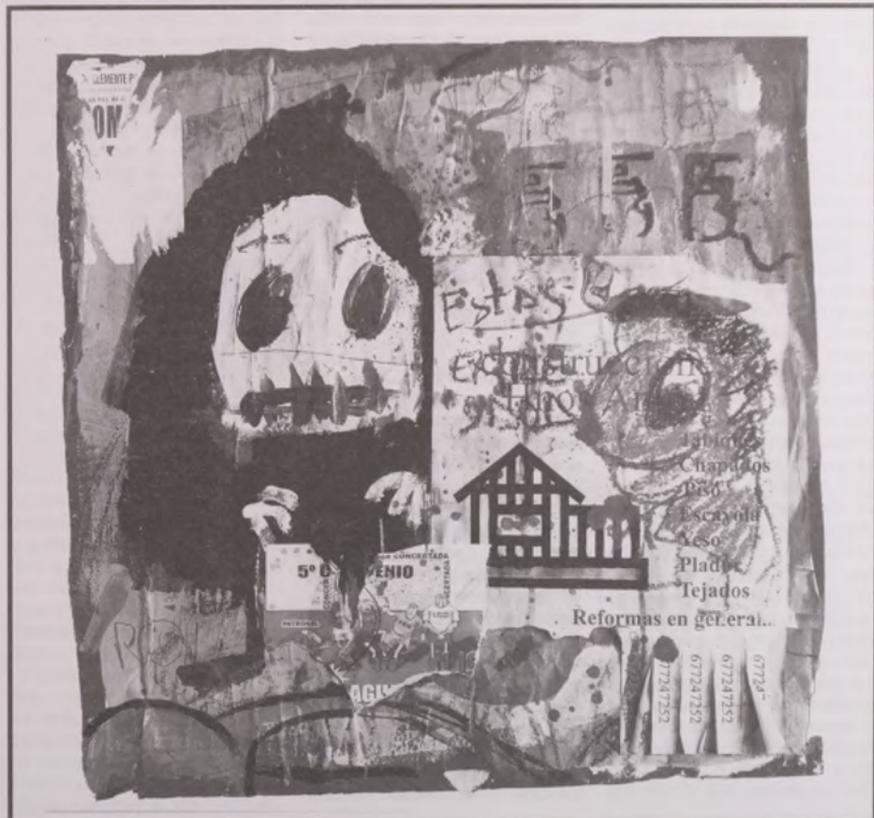
La cuestión de las influencias orientales se plantea hoy día bajo una forma distinta a la de la época en que se hablaba de «Tales y Egipto» o de «Pitágoras y la India». Cambios fundamentales han sucedido después del desciframiento del hitita y de la luz arrojada sobre múltiples fuentes de la espiritualidad persa, debido a los trabajos de orientistas como Przyluski y Scheftelowitz o de iranílogos como Schaefer y Wesendonk. Las excepcionales y fecundas influencias que Persia ejerce se volvieron evidentes. Si pudiésemos hablar con suficiente seguridad de «tribus persas», sin duda deberíamos admirar sus virtudes civiles y sus asentamientos en el sur de Rusia, en las regiones dacias, en Asia occidental, en el norte de la India y sobre la meseta iraní. Pero aquello que no es posible afirmar a propósito de «la raza iraní» nos permite corroborar, desde luego, que se trata de su poder espiritual. Las intuiciones cosmológicas y morales de los persas fueron aceptadas y asimiladas por casi la totalidad del mundo mediterráneo y europeo. Se sabe que influyeron en grado muy elevado en las angelologías india y judaica, en la cosmología griega y en la moralidad europea posterior (de Zaratustra al Fausto, la continuidad es impresionante; lo mismo sucede con el combate entre la Luz y las Tinieblas, entre el Bien y el Mal, potencias cósmicas reales). Pero

conocemos menos bien la capacidad de *resistencia* de estas intuiciones que se opusieron brillantemente -e *influyeron*- a todas las culturas europeas que, en determinado momento de la historia, dominaron a algunas tribus persas. Provocaron, en el seno del cristianismo, el gran cisma maniqueo que atravesó toda la península de los Balcanes y que alcanzó hasta el Mediodía de Francia y las riberas nórdicas. Bajo distintas formas (bogomilismo, catarismo), a su amparo se crea o se localizan leyendas y mitos por todos lados. Son los elementos persas los que confieren unidad al folklore de los Balcanes y al de

Escandinavia (la leyenda del «fin del mundo», *ragna-rök*). Dicha fuerza de resistencia de la espiritualidad iraní se revela, igualmente, frente al Islam. El sufismo es, en gran parte, una creación persa. La cultura árabe fue penetrada e irrigada por la sangre iraní. Encontramos influencias arquitectónicas tanto en las iglesias bizantinas como en todo el «estilo» que antiguamente unificaba al mundo civilizado, desde los Pirineos hasta el Himalaya...

Nos hemos detenido brevemente en este ejemplo de influencia oriental para subrayar la importancia de la reciente modificación

de puntos de vista sobre esta cuestión tan debatida, así como para precisar nuestro método de trabajo. No todas las influencias pueden ser tomadas para explicar una cultura; no debemos retener solamente aquellas que provienen de un pueblo *creador*, y que son llevadas por éste a todos lados a donde vaya, y que demuestran cierta polivalencia, es decir, que pueden ser asimiladas por diversas culturas. El caso iraní es un excelente ejemplo. Posee una excepcional capacidad creadora: influye y transforma absolutamente todas las culturas con las que entra en contacto; crea y lleva en sí, esencial-



Victor Cámara

mente, las intuiciones fundamentales (el dualismo, el fin del mundo, la angelología, la cosmología) que fácilmente fueron aceptadas por cualquier pueblo y cualquier cultura.

En lo que respecta a Grecia, Arthur Evans ha probado indiscutiblemente que la religión organizada en torno a una Gran Diosa (así como sus implicaciones: el culto a los árboles, la serpiente, la paloma, etc.) era de origen cretense; una estructura que la distingue claramente de la religión olímpica, apolínea, viril, continental, elaborada por el clasicismo griego. El aporte de la cultura cretense a la gran síntesis griega es indiscutible. Ya fuera que el culto a la Gran Diosa se haya establecido en todo el mar Egeo en cierta época o bien que lo haya tomado prestado directamente de Creta, lo importante es que el simbolismo telúrico y demetérico - el elemento vegetal y femenino presente de manera tan violenta y fecunda en la cultura griega, se expresara bajo formas cretenses. En este caso, el aporte cretense está bien delimitado: por una parte, las experiencias espirituales en mayor o menor medida ajenas a la cultura griega se difundieron en Grecia, en donde adquirieron una suerte de supremacía; por otra parte, dichas experiencias son expresadas mediante fórmulas cretenses. La aportación es, a la vez, de forma y contenido. Poco importa que tal «forma» y tal «expresión» sea simbólica y mítica. Todavía pervivía en Creta una cultura sin escritura, en nada inferior a la de aquellas que la tenían. El símbolo, el mito, la iconografía podían expresar con precisión no solamente (como suele creerse) un «estilo» de vida global sino también los matices, las excepciones, los valores sutiles. (Esperamos demostrarlo en un estudio próximo sobre los símbolos en las culturas australo-asiáticas y oceánicas. Por el momento

nos basta recordar el papel tan complicado que desempeña el jade en la cultura china¹.) Las formas, los colores, los emblemas, los ritmos y los sonidos de los jades dispuestos en brazaletes, llevados en cierto orden, pueden expresar un número inimaginable de matices. Por ejemplo: soy la hija de un propietario en tal distrito, tengo dieciocho años, estoy comprometida, amo la primavera, tengo debilidad por tal flor o por tal ave... Todo esto expresado simultáneamente por los ritmos y los colores del jade, y que es accesible para cualquiera. Dado que las civilizaciones sin escritura, que utilizan los símbolos y los emblemas en lugar de fórmulas orales o escritas, tienen por característica su *universalidad* y lo que podríamos denominar su «inmediatez», tanto un niño como un niño, un hombre instruido o un ignorante, pueden comprender el mensaje a primera vista. (La virtud comunicativa de los signos ha disminuido sensiblemente en las culturas de escritura, donde la ignorancia, la edad, la condición social y el oficio constituyen un obstáculo para la comprensión de una idea o de un sentimiento formulado de otro modo por la sola palabra.)

Para volver al libro de Schuhl, tan rico en sugerencias precisamente porque es rico en problemas planteados, digamos que el autor busca «las raíces» del pensamiento griego en todos lugares y aún más lejos. Habla de «manchas y purificaciones; imprecaciones, conjuros y presagios; magia meteorológica y agrícola; ordalías, juramentos y mancias; incubaciones y medicinas». Nos hemos limitado a transcribir el sumario de la primera parte, que no tiene más de cincuenta páginas. La segunda parte, consagrada a las principales etapas de la evolución religiosa, trata de la religión cretense, los aqueos, los micenos y llega hasta Homero.

Sigue después el estudio de los militeanos, del «pensamiento místico» (Elesuis, el culto a Dioniso, el orfismo y el pitagorismo), los metafísicos pre-socráticos, los sofistas, los sabios y los técnicos. Schuhl parte, pues, de las «supersticiones» y las costumbres populares (muchas de las cuales, lejos de ser exclusivamente mediterráneas, son inherentes a toda la humanidad en su fase étnica) para llegar finalmente a Platón (ya publicó también *Platón y el arte de su tiempo*, y promete volver sobre el tema con una obra de mayores proporciones). Encontramos que su método es, a la vez, justificado y fecundo, aunque a veces haya sido severamente criticado (como la «crítica» de James T. Allen en el número de septiembre de 1935 de *Isis*). Se trata de un intento eficaz para aproximar la etnografía, la historia y la espiritualidad popular anónima con la historia de la filosofía. Cuando Henri Berr publica el primer tomo, a manera de prólogo, de la serie *Évolution de l'humanité*, Arnold Van Gennep firma en el *Mercure de France* un artículo sumamente irónico donde se cuestionaba si la historia podía ser vista como una ciencia del siglo XX. Ahora bien, nuestro siglo no sólo descubrió la etnografía, como lo cree Van Gennep, sino también «el estilo» y la importancia de las colectividades en la elaboración de las grandes síntesis espirituales. Es menos importante -piensa Van Gennep- conocer la historia de un faraón o de un rey de la Edad Media que conocer la historia de una costumbre o de una institución. Por un lado porque, en el primer caso, jamás estaremos en posesión de todos los documentos y porque, aunque tuviésemos acceso a ellos (ejemplos: la historia contemporánea, la Gran Guerra), no serían significativos porque se refieren a individuos o grupos de individuos, a acontecimientos pasajeros o a coyunturas únicas;

y por otro, porque la historia de un individuo o de una época estudiada a través de las actas de sus representantes más ilustres constituye algo exterior que no está imbricado con el conjunto de la comunidad y no ha modificado sus vidas salvo de manera fortuita y efímera. El método etnográfico -donde está presente también la sociología, aunque si tener dominio sobre ella- puede dar cuenta de la verdadera historia de la humanidad, es decir, de su vida real, de sus descubrimientos colectivos, de su progreso o su regresión, de una historia hecha por todos los hombres y a la que todos están apegados puesto que la preservan y la invocan.

La controversia entre historiadores y etnógrafos apenas está en sus inicios. Se puede adivinar quién estará en ventaja en este siglo de las «colectivismologías» de todo tipo. Y ello no solamente porque la etnografía nos ayuda a reconstituir la historia total de los grupos humanos, sino también porque nos revela los «estilos» de diversas culturas, los estilos orgánicos de la «psicología abisal» - como dice Lucian Blaga² - a los que han contribuido, consciente o inconscientemente, los genios más creativos. Los estudios acerca del estilo de las culturas también nos ayudarán a evitar tanto las horribles herejías marxistas como las insuficiencias de la sociología.

Pierre-Maxime Schuhl no se pronuncia a favor de ninguna hipótesis sobre el «estilo» griego, sobre ninguna interpretación fenomenológica de la filosofía pre-aristotélica. Se interroga en torno a las aportaciones no racionales -ya sean populares, como la Gran Diosa cretense, o bien que fueran parte de las élites, como el orfismo- en el enriquecimiento y la mutación del pensamiento griego. Descubrir el origen irracional, «sagrado», de todas las instituciones, e incluso de los

instrumentos de intercambio más profanos como la moneda (véanse los estudios de Laum sobre el origen ritual del dinero y de la manera de ponderarlo) es un ejercicio fascinante y demasiado riesgoso al que se han entregado casi todos los sabios durante los últimos decenios. Hoy conocemos mucho a este respecto. Pero el problema que Schuhl se propone resolver -o más bien, y para empezar, a enunciar en toda su complejidad- es mucho más delicado. Se pregunta en qué medida las aportaciones exteriores, tan variadas como ricas, penetraron la filosofía propiamente dicha; o sea, en qué medida el «estilo» de la vida popular pre-helénica pudo ser expresado mediante la filosofía. Sin proporcionar una respuesta tajante ni definitiva, pone de relieve un número impresionante de ejemplos de resistencia al elemento no helénico; también tenemos la confirmación de sus resultados en otras culturas. Por ejemplo, en la India, donde la filosofía más popular -la yoga- no es otra cosa (como intentamos demostrar en un libro reciente) que la formulación, en términos de la filosofía «indo-aria», de algunas intuiciones autóctonas ancestrales, pre-dravídicas y pre-arias.

Tales son, por otra parte, todos los temas abordados por Schuhl y que pueden encontrar analogías y esclarecimientos en otras zonas culturales. Leamos de nuevo a Empédocles, citado por Schuhl, y comparémoslo con los sabios taumaturgos taoístas comprendidos y comentados por Marcel Granet (*La Pensée chinoise*). La misma concepción mágica y filosófica, las mismas técnicas espirituales, la misma vida. Comparemos a los sofistas con los *parivrajaka* contemporáneos de Buda; tanto unos como otros son filósofos o ascetas errantes que iban de una ciudad a otra con la finalidad de apoyar algunas tesis -no importa cuáles- sobre el

Cosmos o la fortuna en el amor... La batalla de Sócrates contra los sofistas recuerda la de Buda contra los *parivrajaka*.

1936

¹ Vid. en *Fragmentarium*, «Jade» y «Vestimenta y símbolo». (N. del A.).

² Lucian Blaga (1895-1961) escribió cuatro trilogías, indispensables para conocer la dimensión y la originalidad del pensamiento filosófico rumano: *Trilogía del conocimiento*, *Trilogía de la cultura*, *Trilogía de los valores y Trilogía cosmológica*. También desplegó su talento en varias obras dramáticas, en novelas y en poemas de singular hondura, en donde se aprecia una síntesis entre tradicionalismo y modernidad con un arte que recuerda a Rilke. Trató de exorcizar el fatalismo y la resignación que, según él, constituyen el núcleo de la humanidad. Después de la instauración del régimen comunista, eligió el silencio y se dedicó exclusivamente a las traducciones, aunque también concluyó algunas narraciones autobiográficas como *La nave de Caronte*. En el ensayo titulado «Lucian Blaga y el sentido de la cultura», Eliade aborda con mayor profundidad a quien es considerado uno de los escritores y pensadores más importantes del siglo veinte rumano. Aunque puede consultarse la traducción hecha a partir de la versión francesa de este artículo (véase «Lucian Blaga y el sentido de la cultura» en: *La isla de Eutanasius*; traducción de Cristian Iuliu Arlesanu; colección «La dicha de enmudecer»; Madrid: Trotta, 2005, pp. 157-163, es preferible la versión cotejada con el rumano que apareció en la revista mexicana *Casa del Tiempo*: «Lucian Blaga y el sentido de la cultura», junio de 2004, vol. VI, época III, nº 65, pp. 66-69 (N. del T.).

MIRCEA ELIADE

JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ GARCÍA

Traducciones del francés

Nació en Ciudad de México en 1961. Estudió Relaciones Internacionales en el Colegio de México (antes Casa de España y México). Ha colaborado publicando ensayos, artículos periodísticos, poesía y narraciones en diferentes publicaciones. Como traductor ha abarcado a muy variados autores: Ernst Jünger, Carl Schmitt, Henry de Montherlant, Mircea Eliade, Louis Ferdinand Céline, Pierre Drieu la Rochelle, André Gide, etc.

ANTES Y DESPUÉS DEL MILAGRO BÍBLICO



o hay ninguna duda de que

hubo, junto al milagro griego, un milagro hebreo que floreció maravillosamente con el mesianismo y sobresalió con el mensaje de Cristo. Pero, ¿tales «milagros» aparecen simultáneamente en el mundo afro-asiático y mediterráneo? En el ensayo anterior evocábamos las civilizaciones y las sensibilidades tan numerosas que coadyuvaban al sorprendente florecimiento de la cultura griega, milagro que apenas comenzamos a justipreciar después de todos los descubrimientos arqueológicos y las interpretaciones estilísticas de los treinta últimos años. Sin embargo, hoy podemos comprender mejor su historia; descubrimos sus orígenes, establecemos sus etapas, precisamos su originalidad. Estudios análogos se han orientado hacia el milagro hebreo. Algunos orientalistas han exagerado sin duda, incluso, las influencias que probablemente han tenido la cultura y el pensamiento babilónico, egipcio y persa sobre el desarrollo de la concien-

cia moral y religiosa judía. Después de las primeras grandes revelaciones arquitectónicas de Mesopotamia, se llegó a creer que los monumentos babilónicos y asirios modificarían las perspectivas modernas en torno a la Biblia; pero no fue así. Los descubrimientos hechos en Mesopotamia y los progresos de la egiptología ciertamente contribuyeron, en gran medida, a la comprensión del milagro hebreo. Pero la perspectiva moderna sobre la Biblia no ha cambiado en lo fundamental; el milagro se mantiene íntegro. Es verdad que un orientalista como Henry Breasted asegura, en un libro de interés excepcional:

La organización social y el desarrollo moral de la humanidad en el valle del Nilo, tres mil años más antigua que la judía, hicieron una aportación esencial en la formación de la literatura hebrea a la que llamamos el Antiguo Testamento. Nuestra herencia moral proviene, pues, de un pasado humano más vasto y mucho más antiguo que el de los judíos, de tal manera que podríamos decir que la recibimos *por ellos* más que *de ellos*. (*The Dawn of Conscience*, New York, 1933).

Esto es verdad, aunque sólo en parte. Un gran número de intuiciones religiosas y de nociones morales precisas nacieron, cierto, en el valle del Nilo dos mil años antes que los primeros textos bíblicos. Pero el pensamiento y la sensibilidad egipcias padecieron después las etapas finales de todas las culturas: la esterilidad, el dogmatismo, la muerte. Aunque el «imperialismo egipcio»

haya existido con Tutmosis III, y que Amenofis IV haya intentado introducir cierto monoteísmo *suí generis*, la cultura egipcia no tuvo acceso a los valores universales como lo atestigua el milagro bíblico. Habría que aceptar las fascinantes tesis de George Elliot-Smith y sus discípulos, Jackson y Perry, para hablar del carácter universal de la cultura egipcia, algo que no hace un egiptólogo prudente como Breasted. En *El amanecer de la conciencia*, libro magnífico, pretende, no obstante, realizar una síntesis de todos nuestros conocimientos sobre los egipcios, los mesopotámicos y los persas con la finalidad de demostrar la validez moral, filosófica o religiosa de la humanidad prebíblica.

Ésa es la misma finalidad que perseguía Charles Jean en *Les Idées religieuses et morales* (Paul Geuthner, 1936), tercero y último tomo de *Milieu biblique avant Jésus-Christ*. El profesor Charles Jean es un orientalista, especialista en cuestiones sumerias y babilónicas, sobre las cuales ha publicado obras fundamentales: *Sumer et Akbad*, 1923; *La Littérature des Babyloniens et des Assyriens*, 1924; *Le Péché chez les Babyloniens et les Assyriens*, 1925; *La Religion sumérienne*, 1931 -todos bajo el sello editorial Paul Geuthner. Únicamente mencionamos los libros que no son estrictamente de especialista, pues Charles Jean es, igualmente, un notable traductor y editor de textos cuneiformes, en particular religiosos y jurídicos. No conozco los dos primeros tomos de *Milieu biblique avant Jésus-*

Christ que se ocupan, uno, de *L'Histoire et la civilisation* (1922), y de *La Littérature* (1923) de los pueblos que entraron en contacto con los judíos, el otro. El primero fue severamente criticado en ciertos medios; se le reprochaba la falta de perspectiva histórica en cuanto a los temas abordados. En el prefacio al tercero establece con precisión el plan y los objetivos de su vasto tratado de cerca de dos mil páginas. Ch. Jean publica su curso universitario que, en un principio, no había sido concebido para ser publicado, por lo que no estaba exento de repeticiones inevitables ni de cierta oralidad estilística, fallas considerablemente atenuadas en el presente volumen. (Aunque subsisten algunas reiteraciones; así, por ejemplo, las mismas líneas acerca de los sadoceos y los fariseos con tan sólo un centenar de página de diferencia). Como sea, este tratado proporcionará un gran servicio a quienes quieran conocer los avances más recientes del orientalismo y la arqueología bíblica. Está dirigido en particular a quienes no son especialistas, lo que no impide que el autor cite con frecuencia las fuentes originales, en especial documentos egipcios y mesopotámicos. Tal y como está redactado, el libro desempeñará el papel que para nuestra generación tuvo el tratado de Felten acerca de la época del Nuevo Testamento.

El plan de los capítulos del *Milieu biblique* no es, quizás, el más afortunado. Está dividido por épocas históricas: «Los hombres de la prehistoria»; «Desde el amanecer de la historia hasta el segundo milenio»; «Desde los tiempos mosaicos hasta el cautiverio de Babilonia»; «Desde el cautiverio de Babilonia hasta la dominación romana»; y «Algunos conceptos afines entre los pueblos bíblicos. Conclusiones». Cada uno de los capítulos está dividido, a su vez, en numerosos

sub-capítulos (tales como Egipto, Babilonia, Judea, Fenicia, Grecia) cuyos apartados están consagrados a cada dios, a las costumbres, a los ritos, a las ideas morales... La excesiva subdivisión no facilita su lectura. Además, la datación de los documentos cuneiformes resulta aún imprecisa, algunos dioses o ciertas concepciones religiosas están distribuidas de manera aproximativa en algunos apartados. Puede suceder que el nombre de un dios babilónico aparezca en cierta época sin ninguna explicación, aunque la importancia de su culto y su lugar en la jerarquía divina sea precisada documentalente solamente algunos siglos después; ansioso de ceñirse lo más cercanamente a la verdad histórica, el autor dedica un breve apartado a la aparición primera de su nombre, para abundar después con más detalle en la medida en que los documentos le permiten reconstituir su perfil religioso y cultural; y así hasta el final del libro. El autor no sólo ha seguido cinco o seis «ríos mentales» (la sensibilidad y los dogmas religiosos de Egipto, Babilonia, etc.), sino que ha debido observar cien o doscientos arroyos, y precisar página a página sus meandros, sus crecidas y sus estiajes. Ya lo hemos mencionado: su lectura no es fácil. Sin embargo, con ello el libro gana enormemente en precisión. La abundancia de notas y referencias hace de cada apartado una pequeña monografía. Si al lector le aturde la densidad de la obra, sabe bien, por otra parte, a dónde debe volver para precisar los más mínimos detalles acerca de la historia de un dios o ver la cronología de una idea moral. El libro de Breasted que mencionamos al inicio de esta reseña se encuentra muy bien construido, de tal forma que su sola lectura basta al lector profano para formarse una opinión sobre las civilizaciones pre-helénicas. Charles Jean, por el contrario, parece

menospreciar dicha compilación documental, la excesiva «construcción» con la que se asocia, conscientemente o no, a la imaginación y la lógica del autor; escribe para el lector no especializado y le ofrece toda la información de que dispone, aunque no pretende proporcionar esquemas perfectos. Además, alienta al lector a que haga lo mismo, a que formule su propia «síntesis».

Resultado de este largo y difícil periplo, el autor naturalmente evoca algunos conceptos comunes en el medio bíblico. No niega la influencia de Egipto en Moisés, así como tampoco pone en duda las influencias cananeas y babilónicas en la formación de la religión judaica. Sus conclusiones son claras:

Por lo anterior, resulta que Israel no era menos proclive al politeísmo y a la vida fácil que los otros pueblos semitas; además, la fuente del monoteísmo que su élite religiosa transmitía de generación en generación no puede explicarse en virtud de un *instinto religioso específico que habría caracterizado* a este pueblo.

Moisés tampoco pudo haber ignorado el monoteísmo que Amenofis IV había intentado imponer en Egipto ochocientos años antes. Los otros cultos semíticos también estuvieron próximos, e influyeron al judaísmo en todas sus fases.

Así, en alguna época, el Israel palestino no estuvo al amparo o en la ignorancia plena de las creencias, las leyendas, las ideas, los cultos y las costumbres de los pueblos que lo circundaban, y con quienes mantuvo relaciones espontáneas o, bien, padeció su hegemonía.

La leyenda de la creación del hombre existe en Babilonia desde una época mucho más antigua; la tristeza del salmista figura en los textos egipcios del segundo milenio antes de Cristo; el libro egipcio llamado *La sabiduría de*

1 **HO ME NA JES**
Amenopé y los libros de Jeremías y de los Proverbios presentan similitudes tan turbadoras y precisas que el texto egipcio sirvió para corregir la versión bíblica (Breasted). Desde la época sumeria se había admitido que cada hombre tenía su propio destino (Ch. Jean); en el 2700 a. C., o sea, unos siete siglos antes de Abraham, encontramos en Egipto (como consecuencia de la anarquía social y política) sentimientos que pensábamos que habían sido experimentados en el mundo, por vez primera, por el pueblo judío:

Nadie aparece de allá abajo —dice el texto egipcio—, nadie aparece para decimos de su forma [la de los faraones muertos], para decimos de su suerte, para que nuestros corazones se regocijen hasta la hora en que nosotros también lleguemos allí a donde ellos han ido.

Una máxima asiria afirma: «¡No hagas ningún mal a tu enemigo! A quien te haga un mal, ¡devuélvele un bien!». En Egipto, un texto

dice: «Da pan a quien esté hambriento, agua a quien esté sediento, vestido a quien esté desnudo». Y podríamos multiplicar citas semejantes con ecos bíblicos o evangélicos. Son testimonio de la unidad del mundo afro-asiático, sobre todo después de las campañas de Tutmosis III. Igualmente demuestran que la conciencia humana pasa más o menos por las mismas etapas. Si el espíritu griego supo imponer cierta unidad al mundo mediterráneo, el espíritu religioso de las culturas afro-asiáticas supo, por su parte, darle su lugar a toda una serie de valores universales.

La cuestión impuesta por el milagro bíblico de cualquier manera se mantiene incólume. Pues si existían *ideas morales e ideas religiosas* perfectas en Egipto y Babilonia, también es cierto que el pueblo judío hizo de su experiencia religiosa algo eminentemente fecundo. Tal y como lo señala Charles Jean, *nada* obligaba a los judíos a ser monoteístas, proféticos, mesiánicos. Una

explicación que sólo se fundara en la raza, el medio, las circunstancias sociales o las influencias externas sería insuficiente. Algunas ideas bíblicas ya habían sido descubiertas; pero sólo el pueblo judío conoció la vida religiosa con la tensión y la densidad de la vida bíblica...

Las reflexiones acerca del sincretismo religioso de la época alejandrina son interesantes y «actuales». Resulta difícil no relacionarlas con nuestra época. Así como en nuestros días siempre está presente un mismo anhelo por aceptar toda clase de ideas o de formas de vida o de sensibilidad, vengan de donde vengan. Las atendemos y las asimilamos como si se tratara de nuestra *salvación*; se imponen con una terrible urgencia y las recibimos con la esperanza de que resuelvan nuestras crisis económicas, culturales y espirituales. En la época del sincretismo religioso los hombres esperaban con impaciencia y ansiedad las ideas y los sentimientos religiosos, gnósticos, morales llamados a resolver sus problemas personales (el problema del Mal, el del conocimiento). Ya en ese momento esperar y aceptar era la *salvación*; era dar un sentido a la existencia, acceder a la dignidad humana. El mensaje de Cristo no preparaba únicamente para el cielo; lo era igualmente para la tierra. Los hombres se encontraban muy aislados, muy tristes y desorientados al no ser capaces de reivindicar la libertad plena de su conciencia y de sus actos. Dicha 2 los conduce a Cristo y, posteriormente, a Pablo. Eran 2 para perderse o salvarse. Es la libertad espiritual del hombre la que hizo posible la rápida victoria del mensaje cristiano.

1937

MIRCEA ELIADE
 JOSÉ ANTONIO
 HERNÁNDEZ GARCÍA

Traducciones del francés



Victor Cámara

TREINTA Y UNO DE DICIEMBRE



n los pabellones se bajan las luces. Un celador recorre cabizbajo las salas apagando las bombillas. De cada tres, apaga dos. Los enfermos lo miran extrañados. Lo observan con ojos fijos, vidriosos y extraños. Algunos se hacen señas. Su gesto es adusto y no sonríen, a pesar de que el celador viene todas las noches a la misma hora y anuncia que se va a apagar la luz.

Delante de una puerta blanca, el celador sacude la cabeza. Intenta, quizá, ahuyentar sus pensamientos. O tal vez la sacuda porque en el pasillo entra el viento por el cristal roto de una ventana. Descorre cuidadosamente los cerrojos de la puerta y, a continuación, la abre del todo. Cualquiera diría que el celador tiene miedo. Pero todas las noches entra once veces en la sala. Y conoce a cada enfermo. Y no tiene miedo de ninguno.

Hay seis camas con colchas blancas sin destapar. Y en las ventanas se distinguen gruesas

rejas. El celador se ha acercado a la estufa. Y sonríe. La sonrisa le ilumina el rostro. Desde hace muchos años traspasa noche tras noche el umbral de la sala enrejada. Jamás ha tenido miedo. Pero las sonrisas y las miradas de los enfermos...

Seis enfermos con camisas de dormir blancas están junto a la estufa, mirando hacia la puerta. Sus miradas chocan contra el cuerpo del celador y se clavan en él. Y allí se quedan. Y el celador intenta en vano deshacerse de ellas. En vano les sigue el rastro hasta los ojos de los enfermos. En esos ojos, las miradas se apagan. Son ojos helados y el celador se estremece. Una vez, un enfermo estaba muriéndose y él se le quedó mirando largamente a los ojos. Y desde entonces los mira todas las noches, en la sala de ventanas enrejadas.

Conteniendo el aliento, ha apagado dos bombillas. ¿Por qué de repente hace frío en la habitación? ¿Y por qué tiene la sensación de que se han encendido las luces en los ojos de los enfermos? ¿Por qué ha pensado en el cementerio? El cementerio está lejos, escondido detrás de la colina, y la capilla no se ve desde el pabellón. Pero los ojos de los enfermos tienen un extraño brillo. O tal vez solo se lo parezca a él.

Se estremeció y se dio media vuelta. Pero, con todo, ningún enfermo se había movido. Aún se veía bien en la sala. La bombilla iluminaba arriba de la puerta. Y las llamas jugueteaban, rojas, a los pies de los enfermos que estaban junto a la estufa. Alguien ha estor-

nado. El ruido ha roto de forma extraña el silencio. Diríase que ha estornudado un desconocido que ha abierto la puerta y se ha dirigido a toda prisa hacia la estufa. Los enfermos lo han seguido con los ojos bien abiertos y fríos hasta que se ha sentado en medio de ellos. Y el celador le ha dejado sitio para que pase.

Sentía en las narices un raro cosquilleo. Se le saltaban las lágrimas, como si estuviera a punto de llorar, pero el celador se sentía más bien tentado a reír. No quería hacerlo delante de los enfermos, porque sufrían y eran desdichados. Determinó darse la vuelta. Y de nuevo vio el fulgor de los ojos, y el aliento se le cortó en la garganta ahogándolo. Cuando se recobró, creían que le habían atado los brazos. ¿Pero quién iba a atárselos? No los podía mover. Ni tampoco podía mover las piernas. Primero, se notó las mejillas abrasadas. Y luego la nuca. Se estremeció. Alguien que estaba junto a la estufa venía hacia él. Un paso, dos... El hombre del camión blanco avanzaba tieso como un resorte. Pasó una sombra por delante de la ventana. Y un rostro con dos ojos rojos miraba en la sala. Al celador le daban ganas de echarse a reír. La cara de ojos rojos no lo asustaba. Lo acompañaba desde que vio los ojos de aquel. Y le daban ganas de reír porque el rostro de ojos rojos se rió. Él lo vio cómo se reía y cómo le brillaban los ojos rojos.

Un paso, dos...

Pero los enfermos se hallaban todos al lado de la estufa mirándolo. Había sido una alucinación.

Buscó al desconocido contando a los enfermos. Eran seis. Sus miradas ahora pendían sobre el suelo. Quizá estuvieran cansados.

¿Por qué no se movían? Al celador le habría gustado verlos animados, corriendo. ¿Sus ojos?... ¿Por qué lo miran helados? Se deslizó por el suelo y levantó la mano para tocarlos. Y de nuevo se acercó la sombra de la ventana y otra vez le golpearon los oídos. Un paso, dos... Los enfermos se han movido. El celador se encuentra al lado de la puerta, con una mano crispada en la pared. Ha comprendido que no le van a hacer nada. Los enfermos le miran la mano, con los dedos flacos y abiertos, clavando las uñas en la pared. ¿Entonces es verdad que les brillan los ojos? ¿Y que se palpan el cuello, serios, con cuidado? ¿Y que abre la boca echando la cabeza hacia atrás, y los ojos de par en par buscando por algún sitio un astro oculto, aislado, apagado, pálido y grave, sin sonrisas?...

Desde fuera llegaron entonces unos extraños y horripilantes lamentos.

El celador entró sin llamar al cuarto del interno de guardia. Se detuvo petrificado junto a la puerta. El interno estaba pálido y temblaba. Y sus ojos también eran como los otros. Sobre la mesa tenía un espejo de pie. Sin duda, el joven se había estado mirando antes en él. Lo habían dejado solo. Seguramente se acordaría de los otros, que estarían divirtiéndose en habitaciones llenas de humo de tabaco y buen humor. Hacía dos años que pasaba la Nochevieja en el manicomio. Nadie lo entendía. Porque la sonrisa y los ojos se le iluminaban de una forma tan rara...

Se miró en el espejo. Esa noche lo sorprendió su rostro. Y no tendría que haberlo sorprendido. Se estremeció al ver su rostro.

Musitó unas palabras hasta que la cara se perdió en la bruma y ya no quedaron más que los ojos. Dos ojos fijos y extraños que no reconocía y que lo aterraban como un precipicio. Un precipicio al que uno se precipita de repente y no chillar porque espera estrellarse contra el suelo, y no se estrella porque el precipicio no tiene fondo, y el pecho se asfixia, y los oídos zumban y la niebla le oprime el cerebro, y el precipicio no tiene fondo.

Miraba temblando al celador. De pronto, su mente se iluminó como un relámpago y sonrió. Luego se le olvidó que había sonreído. Aflojó la tenaza de los dientes. Una pregunta, susurrada con una voz extraña. El celador no le contestó. Lo miraba alelado, con los ojos clavados en él, cada vez más vidriosos. Sin embargo, comprendió que en la mente del celador se había hecho la luz. Por un instante, púas de oscuridad se le clavaron en el cráneo. Se sorprendió de estar parado junto a la mesita del espejo. Se esforzó por acordarse de él, del cuartito con una alfombra granate, del hombre de labios apretados y ojos inmóviles. No conseguía hacerse preguntas. Tenía la sensación de despertarse de un largo sueño, que por él habían pasado años y años, que ya no conocía a nadie y que había olvidado todo lo que le había sucedido antes.

Pero fue solo un momento. En seguida dio con el nombre. Recordó que era el interno de guardia y que el hombre que había en la puerta, lívido, era el único celador que había aceptado pasar la Nochevieja en el manicomio. Repitió entonces de forma más clara la pregunta. Y los labios del celador se animaron de una forma extraña.

«Los enfermos se han puesto a chillar en la sala.

¿Por qué les vinieron ganas a los dos de soltar una carcajada?

¿Por qué sonrieron con vergüenza? De pronto, se sintieron un par de buenos camaradas y eso los tranquilizó. El celador recuperó el uso de su cuerpo y se movió. Al interno se le fue el miedo sin darse cuenta. Y recobró la tranquilidad del que sabe que tiene una función que hacer y el poder para hacerla. Sin prisas, se puso la bata.

-Hay que tranquilizarlos.

El celador se rió contento.

-Apaguémosles todas las bombillas.

También el interno se rió y salió.

Caminaban pensativos, uno al lado del otro. Los pasillos estaban desiertos. Los que no habían obtenido permiso para ir a la ciudad se habían reunido en el cuarto del portero. El celador había cerrado todas las salas.

Cerca de la puerta, oyeron gritos. Lamentos prolongados, voces roncas o apenas murmullos entre dientes, tristes y furiosos. Las voces se apagaban. El interno empujó la puerta sin miedo y entró. Seis hombres con camisón blanco, arrodillados y con los ojos resplandecientes jeremiqueaban. Las mandíbulas les temblaban dejando ver unos dientes blancos y fríos; los labios cubiertos de espuma. La luz de la bombilla se proyectaba pálida sobre el grupo, paralizándolo.

El interno avanzó hacia ellos. Les habló de forma destemplada. Pero los hombres de camisón blanco no lo escuchaban. Tenían la cabeza vuelta hacia las ventanas y los ojos miraban algo invisible entre las nubes.

El interno no se asustó. Sonrió con ternura. Se inclinó hacia uno y quiso darle la vuelta. Tenía la nuca rígida. Entonces miró al celador. Y este le entendió la mirada. De pronto, la habitación se quedó a oscuras. Se distin-

guían los camisones blancos al resplandor de las llamas. Por las ventanas se deslizaba el brillo plateado de la nieve y las estrellas. Se callaron todos, sorprendidos.

Contaron las campanadas, una tras otra, hasta doce. Eso los puso serios. El interno y el celador se acercaron con cuidado a la estufa. Se hicieron sitio sin molestar a nadie. Estuvieron así un buen rato mirándose unos a otros. Lo único vivo que había eran los ojos. Unos ojos que les habían parecido apagados.

Uno dijo despacio.

-Mañana es Año Nuevo.

Los otros lo escucharon meditabundos. El interno y el celador estaban contentos de que los enfermos ya no gimieran. Sonreían.

-Mañana es Año Nuevo.

La misma voz.

Luego silencio. Los cuerpos se volvían de piedra. No se movía ni un músculo ni se movía un camisón. Las sonrisas se helaron en la boca. Luego los ojos. Brillaban con un resplandor verde. Y de pronto dejaron de brillar. Se quedaron inmóviles en las cuencas, turbios.

A trechos se oía dar las horas al reloj de pared. El ruido flotaba en la habitación como husmeando para luego desaparecer. La lumbre también se apagaba. Cada vez hacía más frío. El mismo silencio pétreo en ocho cuerpos de hielo.

Una febril algarabía hizo trizas el silencio. En los pasillos se oían pasos que corrían, voces y ruidos de sillas. Alguien decía un nombre, luego otro y otra vez el primero.

Los enfermos se estremecieron. Un breve sobresalto los devolvió a todos a la vida. Los ojos se encendieron. Y las cabezas se dirigieron a la puerta.

Los ruidos venían de todas partes y, después, un golpe. Se abrió la puerta pero no entró nadie. Voces y luz. El interno se echó a temblar. Y el celador tenía una sonrisa cada vez más ancha, casi a punto de echarse a reír. Se oyó un sollozo breve y ahogado y dos ojos se volvieron hacia el interno. Él los miró con interés y sonrió. Atento, levantó los brazos hacia el pecho del celador. Luego más arriba. Las manos se situaron con cuidado en el cuello. Rodearon, acariciándolo, el cuello. Y el celador sonreía.

Alguien encendió las bombillas. En la puerta, hombres de batas

blancas, soñolientos y trémulos. Van asustados por la sala mirando a los hombres, los camisones blancos y las rejas.

Los enfermos están inquietos. Se levantan, se miran y se tocan. Luego, los ojos se les encienden, el cuello les tiembla y dejan caer lentamente la cabeza hacia atrás. A sus pies, el interno le sonríe a una cara amarilla, con los labios cárdenos y regueros de espuma cayéndole por la barbilla.

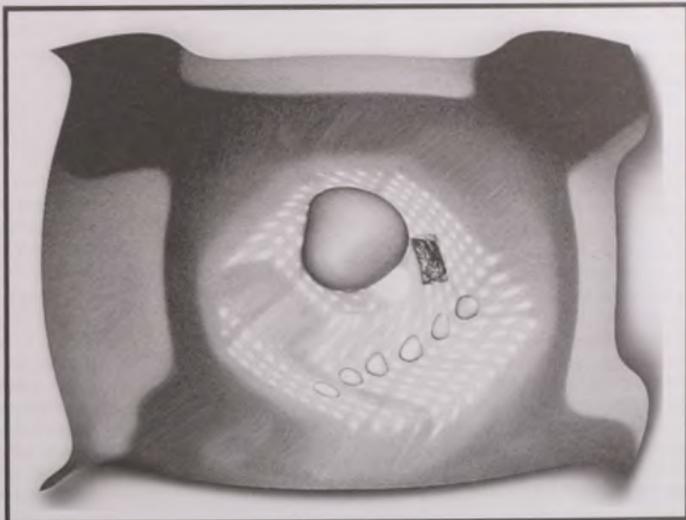
Bucarest, 31 de diciembre de 1926.

MIRCEA ELIADE

Publicado en EST-VEST, Bucarest, 1927, año I, pp. 11 a 14. Título original: Treizeci si unu decembrie.

JOAQUÍN GARRIGÓS

Traducción del rumano



José M^o Piñeiro

ELIADE, LECTOR ORFEIZANTE DEL MUNDO*



podríamos decir

que el magma que supone la obra literaria, diarística y ensayística de Eliade, tiene asegurada una larga actualidad; y no lo decimos, exclusivamente, porque nos invite a reflexionar sobre la fascinación que suponen los universos de lo atemporal y lo mitológico, sino por su vinculación precisa con los nuevos contextos que han traído consigo fenómenos como la desacralización (aparente) de la vida, la compartimentación del conocimiento debido al privilegiado emplazamiento de las ciencias empíricas, y muy especialmente, en estos momentos, el advenimiento de nuevas culturas en el horizonte de una Europa obligada a replantearse la organización y la dimensión de su identidad como comunidad de naciones y a medirse con otras formas de religiosidad y pensamiento. No hablamos, pues, de actualizar, meramente, unos contenidos aislados que creemos sugerentes para el pensamiento de hoy, sino de confirmar unas tesisuras y

expectativas que Eliade previó y estudió en su convencimiento de la necesidad de llevar a cabo un conocimiento contrastado de las manifestaciones religiosas en todos sus aspectos, ya que pensaba que el encuentro entre Occidente y las espiritualidades extraeuropeas supondría una crisis de valores que sólo el conocimiento de una historia de las religiones podría servir para calibrar, dándonos cuenta, por otro lado, de la naturaleza profunda, de la vieja raigambre de nuestras actitudes "modernas" y de la posibilidad del intercambio cultural.

En un siglo que ha visto el florecimiento de tantas escuelas filosóficas y revoluciones sociales, en el que se han sucedido, parejamente a la eclosión de las vanguardias artísticas a través de sus distintos lenguajes, las interpretaciones psicoanalíticas, sociológicas, semióticas o marxistas del hombre y de su universo simbólico, Eliade propone la historia de las religiones como gran disciplina global en la que registrar la movilidad profunda de los contenidos matrices de la cultura.

En efecto. Con vistas a sintetizar las razones de la elección de una historia de las religiones como auxiliar privilegiada para la comprensión tanto general como específica de las complejas manifestaciones de la sociedad y de la cultura modernas, podríamos fijarnos en dos aspectos cruciales que se derivan de las observaciones de Eliade y que hacen de esas observaciones, elementos susceptibles de una adecuada y nutrida contextualización.

Por un lado, la comprobación, a veces tan sorpresiva como fascinante, de que tanto tendencias y comportamientos de la sociedad actual como ideas o conceptos de la filosofía contemporánea, podemos hallarlos reflejados en el seno de creencias y mitologías de las religiones antiguas; y por otro, el ya citado encuentro con las religiones y culturas no europeas, lo que supondría la problemática convivencia de las mismas en el (paradójicamente) acotado espacio de la mundialización. Se podría decir que ambas observaciones resultan cómplices de una visión nueva del mundo, o más bien, renovada, en tanto que esa labor está en trance de hacerse y cuyo desciframiento depende de la recuperación de unos presupuestos cualitativos que contemplan la consideración y el estudio de la naturaleza religiosa de los simbolismos que caracterizan a las culturas y las fundamentan. El considerar ambos aspectos no debería meramente traducirse en "alarmantes" relativizaciones futuras de la cultura occidental, o en imaginar un despliegue inaudito de información exegética que resolviera la realidad social de las distintas religiones en liza en una confusa y poco viable comunión cósmica de todas ellas.

De lo que se trata es de que el aceptar la posibilidad de un análisis de la espiritualidad a través del estudio de la simbología religiosa entendida como lenguaje prefilosófico, y la captación de correspondencias entre creencias milenarias y expresiones artísticas o inquietudes filosóficas modernas, supone tanto un enor-

me paso en la comprensión de nosotros mismos como el enriquecimiento común con vistas a contemplar como no extrañas o rivales a las culturas distintas. Para una sociedad como la nuestra, signada por la historia y el eurocentrismo cultural, resulta comprensible que el catártico encuentro con los orígenes, o la admisión de compartir terreno con culturas hasta el momento sometidas o excluidas de ese circuito, se revista de incertidumbre e incluso de temor apocalíptico. Si no bastan las consabidas llamadas al diálogo intercultural que sustituya al conflicto, quizá no haya prueba más persuasiva de la realidad aproximativa en la que ya nos encontramos que confirmar con ejemplos ese viaje de Occidente a otros mundos simbólicos y al pasado presuntamente remoto de nuestros ancestros. En este punto, la obra de Eliade es un acervo de referencias preciosas, una recopilación más que sugerente de paralelismos conceptuales.

Observar y comprobar cómo elementos y experiencias que considerábamos específicamente pertenecientes a la mentalidad moderna, -la alienación del individuo, las melancolías y angustias existenciales, la muerte u "ociosidad" de Dios-, resultan rastreables en los diferentes modos y creencias de las sociedades arcaicas, no se estanca en Eliade en el mero ejercicio erudito ni en la captación curiosa de semejanzas ocasionales. El solo hecho de detectar esas relaciones ya supone una inversión, un trastocamiento de nuestras concepciones del mundo y de la progresiva linealidad de la historia. Lo que Eliade encuentra es una correspondencia profunda entre manifestaciones espirituales distantes entre sí tanto temporal como culturalmente, y ello implica la universalidad de ciertas experiencias humanas y la de los motivos

sobre las que se basan y producen. Cuando señala la semejanza entre la anamnesis platónica y la creencia antigua en la primordialidad de los "hechos primeros" que los mitos ejemplifican, en tanto que ambas cosas postulan una remitencia salvadora al origen; o llama la atención sobre la persistencia en las sociedades modernas de creencias parareligiosas, -el vaivén de la moda sobre el ocultismo- o la presencia de estructuras mitológicas en las tramas de la literatura contemporánea; o establece una relación entre la sincronicidad junguiana, y la predilección de los antiguos por el mito cosmogónico de la creación como modelo bajo el que ordenar y ritualizar la vida social y cultural, ya que ambos sugieren la identidad psique-cosmos, Eliade está detectando semejanzas transhistóricas y transculturales, señalando correspondencias de carácter universal entre mundos y pensamientos distintos, describiendo una densa estrategia de indagación simbólica, cuya ambiciosa efectucción exige la participación entusiasta y multidisciplinar. Está haciendo algo más que indicar suculentas analogías, nos está colocando, en suma, sobre las pistas mismas del misterio, ofreciéndonos una visión global del mismo.

Por otro lado, la aproximación a las culturas exóticas o no europeas, en realidad ya se ha producido en más de una ocasión en la historia reciente de Occidente. Pensemos en cómo ha aprovechado y utilizado la intelectualidad europea préstamos conceptuales de la religión hindú, o bien en la fuente de estímulo creativo que el mundo musical o simbólico africano u oriental han supuesto para el arte moderno. El espíritu que surca una buena parte del arte contemporáneo, no es si no una vuelta, a veces fervorosa e iluminada, al arcaísmo. La obra de Picasso, Miró o Klee, en pintura;

la de Brancusi, Moore o Arp en escultura; incluso la de un Stravinsky, en música, (qué es *La consagración* sino una expresión contundente de mitología popular, por no citar el universo primordial que suponen un buen número de obras de música electrónica) junto a las actitudes violentas de dadaístas y surrealistas, que Eliade interpreta como una negación de la historia, no demuestra todo ello sino lo que Octavio Paz afirmaba: en el arte actual lo arcaico y lo moderno "se dan la mano".

Eliade señala que ese encuentro con "lo otro", podemos detectarlo, además, en el descubrimiento del inconsciente que se produce a través del psicoanálisis: los arquetipos junguianos no vendrían sino a confirmar las semejanzas sustanciales que Eliade registra entre la mentalidad arcaica y las inquietudes del hombre actual.

Las correspondencias con los antiguos, con los primitivos, relativiza el carácter fatalmente historicista con que Occidente ha determinado su cultura, supone, hasta cierto punto la inversión de esa historia sacralizada, de la historia hecha, producida y escrita por Occidente.

Eliade afirma claramente que el proceso que hará que espiritualidades o culturas no europeas devengan hacia el encuentro con Occidente, está en marcha. No obstante, es inevitable que los prolegómenos de ese encuentro universal susciten inseguridades. El resultado de los encuentros entre culturas, si no se produce la mediación comprensiva del diálogo bidireccional, se traduce en enfrentamientos o en desplazamiento de una de las culturas en cuestión. Haciendo cálculos para un futuro próximo y ante la incertidumbre del resultado de tal encuentro, Eliade anota en su Diario (27 de julio de 1964): "Cada tres años China suma a su

HO
ME
NA
JES

población el equivalente a la de Francia. A principios del siglo XXI, China representará la mitad de la población del globo. Dentro de cincuenta o sesenta años, el mundo ya no tendrá el mismo aspecto, ni la cultura, ni el sentido de la existencia ni los valores morales... nuestro mundo desaparecerá, y quizá de un modo aún más trágico que los del cercano Oriente y Grecia. Por ejemplo, me imagino a Europa habitada por poblaciones asiáticas o africanas; hombres inteligentes y cultos paseándose por ciudades antiguas y ruinas sin mirarlas, sin entenderlas" (1).

Teniendo en cuenta este vislumbamiento socio-demográfico, esta reflexión sobre el mundo del futuro, "nuestro mundo", ¿quiere esto decir que la inmigración masiva, la posición alerta de Occidente, casi aseguran la imposibilidad del diálogo necesario para que se haga inevitable el ya famoso "choque de civilizaciones"? ¿Hay que interpretar la expansión asiática o africana como la última fase de la famosa decadencia de Occidente?

Ahora bien, tal decadencia parece revestirse con los ropajes de una larga y compleja metamorfosis final. Otra cita del mismo diario nos informa sobre esas prodigiosas y aniquilantes conversiones. El 8 de enero de 1963, escribe: "En el fondo, antes de derrumbarse definitivamente, la cultura occidental ha de redescubrir y proclamar todos los modos de ser del hombre" (2). Consumación apocalíptica de todos los eternos retornos de una cultura. Concluido el ciclo universal que le corresponde, emprendiendo todas las formas del ser desde su perspectiva, después de haberlo sido todo, a Occidente le resta abandonar su papel imperante, desaparecer en la inercia del cosmos, o sumarse a la masa de las otras civilizaciones, adaptándose a sus formas para no extinguirse material-

mente si es que el resto de tales civilizaciones no se han visto afectadas de algún modo por ese emprendimiento metamórfico universal. ¿Somos capaces de imaginar semejante cosa; no resulta esta interpretación demasiado resabida, egocéntrica a fin de cuentas; el que una cultura alcance su apogeo no contradice la decadencia?

En otra parte de ese diario que escribe entre 1945 y 1969, texto preñado de observaciones y apuntes interesantes, Eliade dice que la vivencia de "todas" las experiencias humanas comportaría la aniquilación de la misma inmortalidad, la invalidación de su sentido. Borges también observó lo mismo, matizando que, precisamente, ser inmortal, es decir, no poder morir, implicaría la experiencia inauditamente empobrecedora de vivirlo todo. En su cuento "Los inmortales", el escritor argentino nos presenta a un Homero convertido en un tosco troglodita. Por no poder morir, por vivirlo todo, Homero ha regresado a la barbarie. Pero para algunos críticos, esta famosa decadencia de Occidente está durando demasiado tiempo, incluso se intuye que a ese final del proceso de decadencia le queda tanto para que acontezca, que imaginar su fin es ilusorio. Nietzsche decía que la decadencia de las grandes civilizaciones ofrecía los resplandores engañosamente espectaculares de un atardecer.

La cuestión es saber si el presente final de Occidente es tal final o es el mestizaje lo que hay que interpretar como su final; si tal lance tiene que ser apocalíptico o puede intuirse una manera de convivencia de civilizaciones en vez de la ineludible preponderancia de unas sobre otras. Para lograr esa posibilidad de coexistencia, Eliade nos propone el conocimiento de la historia de las religiones. Sólo una historia de las religiones, acercándonos a las

fuentes primordiales de los mitos y a la gestación originaria de los valores fundamentales en las diversas culturas, nos aportaría los conocimientos suficientes para tantear el territorio simbólico del vecino al que tememos o no comprendemos, pues en tales territorios encontraríamos tanto las razones de sus creencias y actitudes como su visión del mundo. El conocimiento de la historia de las religiones, sería tanto un instrumento global para realizar ese aproximamiento ideal a las otras creencias, como la forma óptima para identificar los estratos profundos y los orígenes de la cultura propia. No se trataría, en absoluto, de llevar a cabo un mero trabajo arqueológico que consistiera en la ilustrada clasificación de costumbres o mitos del pasado. Precisamente lo que Eliade nos hace ver a través de sus libros de ensayo y de sus observaciones es la raigambre, las razones milenarias de actitudes, expresiones y movimientos socio-culturales de la actualidad. Nada más significativo que una moda, dice Eliade, pues siempre suele responder, a través de las expresiones aparentemente más pintorescas y banales, a necesidades humanas de carácter universal. Una sociedad que presume de secularidad, incluso de ateísmo y supuesta indiferencia religiosa, consume con avidez los mitos pasajeros de la pantalla cinematográfica o compra las novelas de un Dan Brown porque siente la necesidad del misterio, de la existencia de universos conjeturarios, de acontecimientos complejos, de narraciones que le remitan a lo indescifrable o remoto.

Eliade pensaba que si el inconsciente social y el individual habían sido entendidos y emprendidos, respectivamente, por el marxismo y por el psicoanálisis, la función de la historia de las religiones, sería la de captar "la presencia de

la trascendencia en la experiencia humana", llevar a cabo una identificación del material simbólico que conectase sus significaciones con lo "transcendente".

Si el psicoanálisis ha conocido sus propias revueltas interiores ramificándose en escuelas diversas, incluso opuestas, y ha terminado suponiendo para el sujeto una especulación interminable sobre su historia privada; y si el marxismo, tras representar la esperanza mesiánica para la liberación de los pueblos, después de los acontecimientos que todos conocemos, se ha convertido casi en un anacronismo, sumiéndose en el limbo, el desarrollo y la divulgación adecuados de una historia de las religiones, está esperando ocupar su puesto renovador e iluminador en las ciencias humanísticas. Para que ello se produzca, es necesario recuperar o crear un clima de cooperación de los saberes desde donde iniciar una hermenéutica de las distintas expresiones y tendencias religiosas.

Ciertamente, esa hermenéutica que Eliade reclama, con todas las reservas metodológicas en guardia (el propio autor romano aunque leyerá con interés a un Lévinas, o señalara a un Ricoeur como posible continuador de la labor que él había iniciado, desconfiaba de la literaria facundia de los pensadores galos), debe efectuarse en el clima sociocultural de un humanismo que sane y equilibre las restricciones a que ha sido sometido el conocimiento en la era de la técnica. Restituir la unidad sagrada del hombre y de la naturaleza quizá parezca un enunciado puramente retórico, incluso fundamentalista, reduciéndose la tal pretensión de restitución, a una quimera. Pero también es cierto que la sanción que sobre la vida simbólica y sentimental ejerce el ahormamiento tecnológico no podemos interpretarlo sino en clave de pérdida. La

era biológica, dominada por el paradigma de la eficacia que encarnan las ciencias empíricas, desvirtuó una imagen del mundo auténticamente soberana y plena, al ser erigida esta rama de las ciencias en garante exclusivo de conocimiento verificado, siendo desoídas otras necesidades más cualitativa y específicamente humanas que se verían cubiertas por las competencias de un saber humanístico, así como relegando a terceros planos el trasfondo, más condicionante de lo que podamos admitir, de las creencias religiosas.

Eliade pone como ejemplos intelectuales de una renovación humanista a personajes como Goethe, Leibniz o Leonardo da Vinci, puntos ilustrativos de partida para tal renovación.

Integración no significaría aquí eliminar ni sintetizar reductivamente sino conjuntar saberes con idéntica energía y propósito. Y más que la acumulativa información, lo que se necesita es tanto imaginación como razón para identificar correspondencias significativas en la multiplicidad de la fenomenología religiosa. Aprovechar el material ingente de una historia de las religiones como la que Eliade señala, y saber articular esos contenidos como fuente originaria de lo que, a través de una metamorfosis vital, nos sucede y preocupa, implicaría crear un horizonte de amplias y compensadoras expectativas. No se trata de rendir ningún culto a los antiguos, ni de hacer un ciego elogio de las espesuras sacrales del símbolo, sino de llegar a comprender la posibilidad de modificar nuestra imagen del tiempo y del mundo, y hacérmolos más familiares de como los habíamos escrito o concebido.

Eliade coincide con un pensador como Gadamer en que es a través de la hermenéutica -practicada desde la disciplina de cada

uno- como debe gestarse esta intelección mutua de las culturas, asumiendo las metamorfosis de la cultura propia en diálogo consigo misma y con las otras. Una parte importante de las últimas obras del pensador alemán apunta a esta preocupación por la comunicatividad y la importancia de practicar una hermenéutica receptora de las distintas necesidades sociales. Gadamer también vio que el nuevo aspecto racial, demográfico y cultural que estaba adoptando Europa, requería de una renovación de perspectivas, de un estar alerta ante lo que traía consigo la paulatina eclosión de nuevos continentes simbólicos y mentales. Y todo ello implica la articulación de un diálogo con los otros, diariamente renovado. Para Gadamer esta era "la tarea actual", la de ser capaz de convivir a través de la dinámica restitutiva y comprensiva del diálogo. Eliade, no obstante, propone un modelo, la fuente de la que debe partir esa hermenéutica "cósmica" para la comprensión de los pueblos: la historia de las religiones. Lo que ha enfrentado a los hombres, la religión, debe transformarse ahora en vehículo de comprensión unificadora, en instrumento dialéctico. Y naturalmente, esto no significa condicionar el imaginario o la ética a ninguna iglesia determinada, sino recuperar una riqueza intelectual que necesitamos y nos pertenece. La obra literaria fantástica, la ensayística y las anotaciones íntimas y reflexiones de los diarios de Eliade, deberían interpretarse como las variantes escriturales de ese gran proceso hermenéutico.

La obra literaria, por un lado, refleja el interés de Eliade por el mundo mitológico y misterioso de las culturas, que se traduce en el género fantástico; la obra historiográfica nos pone sobre las pistas de las semejanzas existentes entre religiones diferentes. Esta doble vertiente de su pensamien-

to, esta convergencia o equilibrio entre ciencia y creación literaria, entre percepción simbólica y rigor, hizo que Ortega y Gasset lo definiera como un "hombre de ciencia orfeizante"¹. Cuando el filósofo español lo calificó de este modo no hacía sino resaltar la ejemplar fusión que en la obra del autor rumano se producía entre la sensibilidad ante la fenomenología religiosa y la aplicación historiográfica.

Tanto Ortega como Eliade se manifestaron en contra de la "barbarie de la especialización", es decir, en contra de la parcialización del saber que las ciencias empírico-técnicas traían consigo. Si la especialización, la tecnologización tanto del individuo como de los conocimientos, es bárbara, no lo es sino porque volatiliza la construcción de un horizonte humanista de la cultura.

En las antípodas de una visión del mundo restringida a la pura eficacia y al dominio por la técnica, se presenta la obra de Eliade,

que, sin embargo, sugiere siempre contactos entre interpretaciones y símbolos de fuentes culturales distintas.

Hablando, precisamente, en clave de hermenéutica gadameriana, la obra de Eliade, como ocurre con la de los grandes autores, se nos presenta, como el planteamiento de un interrogante y de una respuesta. Su respuesta es la de presentar la historia de las religiones y la de los contenidos que implica y que pueden derivarse de su estudio, como fuente estratégica de estímulos intelectuales para el estudio de la cultura y de la comprensión del hombre.

El interrogante, ahora y para nosotros, consiste en cómo interpretar todo ello para que la comprensión de nuestra propia religión y de las otras, promueva el diálogo y la distensión social. No se trata de hacer sociología ni de analizar mentalidades, sino que, además de eso, el conocimiento de las doctrinas y de los símbolos

religiosos, nos hagan acceder a las razones profundas que determinan las tendencias y la organización de sociedades con las que pretendemos convivir.

Eliade no es sólo un historiador. Su trabajo tiene un efecto incitador al mostrarnos cómo en el trayecto universal, las grandes religiones y las menos extendidas, gestan sus transvasos y adaptaciones, recogen y asimilan lo que tradiciones anteriores dejan, y desde sus emplazamientos originales focalizan y circunscriben

unas inquietudes que hallan su eco secularizado en ámbitos profanos.

Ahora es a nosotros a quienes nos toca llevar a cabo esa labor, resolver el interrogante hermenéutico que la obra de Eliade supone en el concierto universal de las grandes religiones. El interés, la pasión cognoscitiva de Eliade por las otras culturas debe ser para nosotros una generosa invitación para llevar a cabo esa fusión de horizontes en la que el encuentro de culturas distintas se resuelva en la tensión enriquecedora del diálogo, del paulatino alumbramiento respectivo.

NOTAS

¹ Diario 1945 - 1969. Edit. Kairós. 2001. Traducción Joaquín Garrigós.

² Opus cit.

³ Diario portugués. Nota del 2 de febrero de 1944. Edit. Kairós. 2001.

JOSÉ MARÍA PIÑEIRO

*El presente artículo estaba destinado a formar parte de un volumen colectivo dedicado a Eliade y que, a través de la selección y organización de la Universidad de Valencia, publicaría la editorial Pre-textos. Se me objetó la extensión y el calificativo de "orfeizante" a la figura del autor rumano. Con respecto a lo primero no hay nada que decir, y con respecto a lo segundo, justificar ese calificativo, hubiera supuesto otro artículo. El talento personal de Eliade, su labor de exégesis simbólica y su alta exigencia a la hora de contrastar científicamente sus análisis del fenómeno religioso, explican, en buena medida, el atrevido calificativo en cuestión. Teniendo en cuenta que a otro colaborador de nuestra revista, le fue rechazado también su artículo por razones igualmente quisquillosas, pensamos que las generosas invitaciones a participar en el libro conmemorativo, estaban ya, previamente, un tanto determinadas.



Mircea Eliade

APUNTES JUANRRAMONIANOS

(TRAS UNA RELECTURA DE ESPACIO Y TIEMPO)



esulta interesante

comprobar cómo se gesta *Espacio y Tiempo*, los dos últimos y grandes poemas de Juan Ramón Jiménez. Después de una estancia salvífica en un hospital estadounidense, Juan Ramón recupera la sensibilidad perdida. Las amplias y blancas playas de Florida, despiertan las energías dispersas y se abre el raudal poético. Juan Ramón Jiménez es, quizá, uno de los últimos ejemplos egregios del poeta como víctima de los caprichos de la musas, del poeta como retorta alquímica del verbo. La escritura fluye cuando Juan Ramón, gracias a la salud recuperada, se acopla a las generosidades del entorno. "Soy sólo percepción", dice. Casi se podría hacer un estudio científico de la inspiración, en su caso, del tránsito de fluidos, imágenes y palabras, que se dan cita en su cerebro, un análisis de la autonomía del material nemónico.

**

Un tanto expeditivamente, Borges dijo en su día que no había nada en Juan Ramón Jiménez que le resultara interesante. Quizá, hacer una nueva lectura del mundo modernista-simbolista fuera algo para lo que Borges no tuviera paciencia. Pero si hubiera leído *Espacio y Tiempo* en inglés, por ejemplo, firmado apócrifamente, y despistada un tanto la cronología del texto, habría hecho un juicio algo diferente. Aunque, también es cierto, que por nuestra parte, eso sería hacer trampas. Recordemos, de todos modos, cómo matizó las valoraciones que en un principio hizo sobre Lorca.

**

Cuando Juan Ramón fue víctima de la gamberrada de Dalí y Buñuel, estos no sabían que, aunque lo habían elegido por ser una personalidad representativa de la cultura española de su tiempo y por tanto, objetivo propicio del ataque iconoclasta surrealista, el poeta era un hombre de transición. Juan Ramón denuncia claramente lo mal que la literatura española, condenada al realismo, ha retratado al pueblo; la "caverna oratoria" del escolasticismo tardío de profesores y filósofos; las actitudes grotescas y facinerosas emergidas en la contienda civil. Juan Ramón es un hipersensible, pero no tanto un bohemio; es republicano, pero no un revolucionario.

**

¿Quién puede vigilar siempre su pensamiento? La conciencia también duerme, como Homero

(Tiempo, Fragmento II).

I. "Vigilar el pensamiento". ¿Cómo? Con el pensamiento mismo. Anillo de Moebius. Y además, vigilarlo siempre. Esquizoide, frenético anillo de Moebius. Saber hacer germinar la diferencia dentro de uno mismo sin dejar de ser uno mismo.

II. "La conciencia también duerme, como Homero". Tremendo que la conciencia duerma, origen de las crueles indiferencias ante el dolor del prójimo, creencia en que el mundo propio es el único posible. Dormirse en los laureles, cuando no hay estaciones definitivas, sino metamorfosis continuas, devenir.

**

"Comprendo la idolatría del sol", dice Juan Ramón. Esto no es complicidad con los sacerdotes oficiantes, es reconocimiento de la originariedad que ignoramos u obviamos, conciencia de nuestra belleza y de nuestras potencias, confirmación de nuestros dones, mínimo agradecimiento por todo ello.

**

Si el ángel siempre estuvo incluído al excremento, como afirma Artaud, la poesía pura tendrá que haber pasado por esta constatación catártica para poder confirmar la precisión de sus repertorios. La poesía afrontará lo fractal y lo indeterminado, la desolación y el éxtasis, para definirse como tal y no mentir sobre la delineación de sus mundos. Hay que ser poeta (puro) para no perder de vista la virtual riqueza poética de todo objeto y el poder de reden-

ción que son en sí mismos tales objetos en tanto que funcionen como elementos simbolizantes de cualquier texto, de cualquier experiencia. Hay que mezclarse lo suficiente, dejarse moldear por las circunstancias, sólo para demostrar que la permeabilidad máxima es la naturaleza del poeta atento a todo lo que ocurre a su alrededor. Los poetas ya no son mensajeros de lejanías, sino de inminencias (e inmanencias) palpantes.

..

Dictadura de las figuras retóricas: *El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos*". (Espacio, Fragmento I) ¿Cosmillos? Pero bueno, ¿es posible que exista algo semejante (fuera del lenguaje, claro)? Ya que si existen los cosmillos también existirán los cosmazos. O los cosmets. Y los cosmuchos. Salvo lingüísticamente, ¿es posible degradar al cosmos de esta manera?

..

Los tratamientos estilísticos multiplican los repertorios poéticos. De la rosa y el ciprés románticos a los torbellinos tipográficos de dadaístas y compañía, del arrobamiento clásico ante las estaciones del año al canto constructivista de las excelencias de la máquina, hay una apertura y una potenciación de la selección. Pero todo ello puede convivir en la regurgitación copiosa del monólogo interior. En este sentido, los textos de *Espacio y Tiempo*, funcionan como un aleph borgiano, son magmas prismáticos de la memoria, eclosión automática en la que

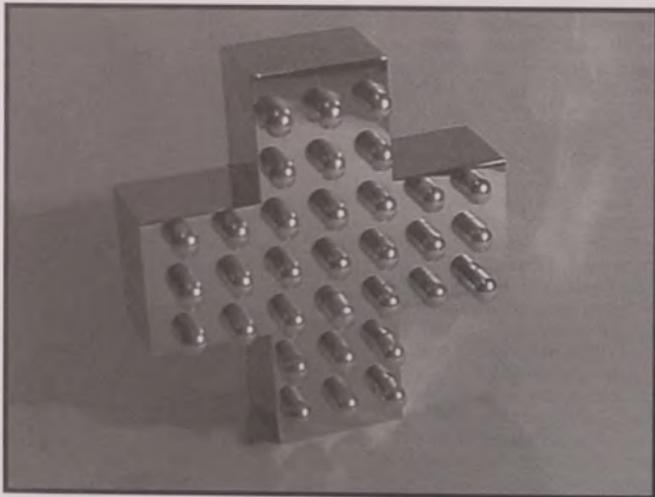
se produce la coexistencia de sensaciones, recuerdos, imágenes, sentimientos. Se escribe desde el insondable aquí del instante que abre la escotilla espumante de todo lo vivido. El carácter alephiano del monólogo interior viene ratificado por esa simultaneidad, por esa capacidad de aglutinar la masa de un todo en un punto concreto desde el que fluye, en el que orbita. Se podría, entonces, decir que, desde esta perspectiva, todo poema, todo libro es una especie de aleph. Reflexionando sobre la instantaneidad abismal del Aleph, resulta sorprendente moderna la consideración de un Guillermo de Okham acerca de la indestructibilidad del "ahora", ya que lo que perdura en el tiempo no es sino el instante (lo que vivimos, lo vivimos en el momento de vivirlo, no antes ni después, no en el pasado ni en el futuro).

..

En las playas de Florida, Juan Ramón Jiménez aplastó inmisericordemente a un cangrejo que osaba presentar batalla a su lápiz de tomar notas. ¿Experimentalista

lo que Poe describe en *El gato negro*, esa mezcla de horror ante el animal y vergüenza por su reacción sádica al destruirlo? La cuestión es que Juan Ramón sublima sus remordimientos: la cáscara vacía del cangrejo muerto metafórica el cuerpo del poeta en el momento de la muerte, cuando el alma es obligada a abandonarlo. Si cuerpo y alma eran en el poeta una unidad, ¿por qué debe producirse esta terrible división, que lo cuestiona todo? El interrogante con el que termina su poema entronca con el principio del mismo, en el que el poeta afirma la soberanía de su yo, su equiparación divina: "*Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo*". Estructura circular del poema, de la vida, de las preguntas eternas. Acabar en la muerte, nos remite al principio, la disolución personal se vincula a la concreción única del yo. Principio y fin están pegados en algún punto movedido del mismo círculo. Reversibilidad de las trayectorias fatales. Interrogante y respuesta al interrogante se mueven unidos.

JOSÉ MARÍA PIÑEIRO



José M^a Piñeiro

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. LA BELLEZA, LA MUJER Y LA MUERTE



1.- ZENOBIA CAMPRUBÍ, LA SOMBRA DE UN FUEGO (POR CELIA CORREA GÓNGORA)

Tenía la piel de nieve y la mirada diluida en una hermosa asimetría de aguamarinas y erizos de mar. No era alta ni baja, tampoco era gruesa ni delgada, tenía los hombros redondeados y las caderas levemente elípticas y una sonrisa "tan rubia y tan clara como el ala de un charariz, cuando pasa volando por el sol." Era inquieta, constante, refinada, inagotable... tan fiel y tan abnegada como, seguramente, no lo será ninguna mujer en el mundo; era, a decir de Juan Ramón, como una piedrecita de río pulimentada por las aguas de la vida.

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
-¡Oh corazón falaz, mente indecisa!
¿Era como el pasaje de la brisa?
¿Cómo la huida de la primavera?
Tan leve, tan voluble, tan ligera
Cual estival vilano... ¡Sí! Imprecisa
Como sonrisa que se pierde en risa...
¡Vana en el aire, igual que una bandera!

(J.R.J. Monumento de amor)

Al poco de conocerla, Juan Ramón se la describía a su amigo y editor Juan Guerrero en los términos siguientes:

"Es agradable, fina, alegre, de una inteligencia natural, clara, y que tiene gracia; esa gracia especial que se adquiere con los viajes, con la gran educación social del país norteamericano donde está educada, que sabe varios idiomas, ha viajado, ha visto muchísimo, ha leído también mucho, y con todo es muy joven."

Zenobia visitaba con cierta asiduidad a los Byne, un matrimonio de periodistas norteamericanos que, casualmente, ocupaban la habitación contigua a la de Juan Ramón, en la pensión Arizpe de la calle Villanueva de Madrid. Juan Ramón solía golpear el tabique, con la intención de acallar el alboroto de carcajadas y canciones, que sus vecinos organizaban cada vez que recibían la visita de aquella muchacha con los ojos más claros y más hermosos que Juan Ramón había visto jamás; a sus treinta y un años el poeta era ya un hombre de sonri-

sa forzada y ademanes de clérigo, que pasaba desapercibido entre los muebles y los cortinajes desteñidos de la pensión. Con la timidez de un gato huraño, empuzó a espiar a Zenobia apostado tras la puerta de su habitación; poco a poco y sin apenas

darse cuenta, se fue enamorando de ella, hasta el punto de que un día reunió el valor suficiente para rogar a los Byne que se la presentaran. El encuentro tuvo lugar durante una conferencia de don Bartolomé de Cossío en la Residencia de Estudiantes. Pero Zenobia, de natural jovial y dicharachera, apenas si se sintió atraída por aquel hombre de apariencia hierática; Juan Ramón aparentaba más edad de la que tenía, era alto, delgado, solemne, con unos ojos melancólicos, siempre al borde de la lágrima; su boca era sensual, aunque enmarcada por una barba impecable de profesor de Oxford. Desde la repentina muerte de su padre, un irracional miedo a morir, se había apoderado de él, convirtiéndolo en paciente asiduo de sanatorios mentales; no era de extrañar pues, que hablara tristemente, riera tristemente y hasta vistiera tristemente, con aquellos trajes de buen corte, pero de un negro lúgubre y funerario.

En carta fechada en el verano

de 1913, Zenobia le escribe:

"Querido amigo Juan Ramón:

... ¡Es usted un egoísta de primera! ¡Caramba! No le da la gana de ver más que lástimas en el mundo. Hasta yo me pongo triste... con que ¡diga Vd.!. A Vd. lo que le pasa es que necesita salirse de la dichosa rutina cariacontecida de su interior. Yo le voy a curar de raíz!".

Más adelante, haciendo gala de ese finísimo sentido del humor que no la abandonaría durante toda su vida, continuaba:

"Póngase usted a escribir seguidillas, vistase de torero y plántese en la calle de Las Serpentes a echarle piropos a todas las inglesas feas que desfilen por allí."

Juan Ramón, revolcándose en su propio desánimo, le responde:

... Muy alegre estabas hoy cuando me escribiste tu carta. Te la agradecí con toda mi alma, pero cuando la terminé me eché a llorar.

Ese mismo año y a propósito de la publicación del libro de poemas "Laberinto", Zenobia le riñe muy severamente:

Querido amigo:

Anoche leí "Laberinto". Lo leí porque lo había escrito usted, que conste, que si no, estoy segura de que no hubiera "aguantado" hasta el final. Y cuando lo concluí tenía una rabia, que si llego a saber que estaba Vd. debajo de mi ventana, seguramente sale el libro volando.

Pero, y a pesar de todo, Zenobia se hace el firme propósito de salvar a Juan Ramón de su decaimiento.

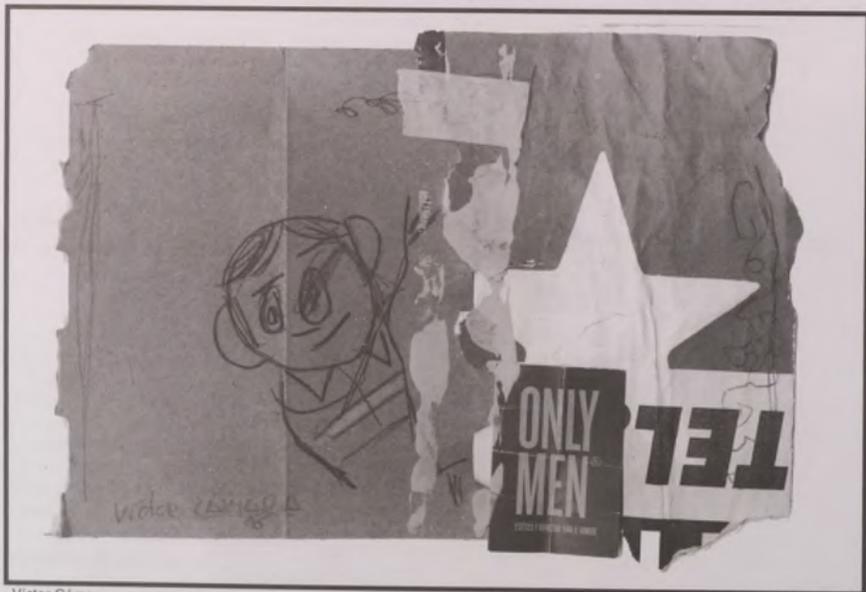
A principios de 1914, cae en manos de Zenobia "The Crescent Moon" de Tagore, enseguida advierte la semejanza que ese libro tiene con "Platero y yo"; traduce algunos versos y se los da a leer a Juan Ramón, que queda profundamente impresionado, animándola a traducir el libro completo. Bajo la supervisión del poeta, unos meses después, apa-

rece la traducción de Zenobia bajo el título de "Luna Nueva". A propósito del acontecimiento, Juan Ramón le escribe:

"Yo quiero que, en el porvenir, nos unan a los dos en nuestros libros. Así viviremos "aquí" siempre. ¿No te da esto alegría, di? Que el nombre tuyo y el mío se fundan en la boca que los pronuncia, cuando ya no existamos en esta vida ¿verdad?"

Tal deseo resulta una premonición, el 2 de marzo de 1916 en la Iglesia de San Stephen, de Nueva York, adonde Zenobia había viajado arrastrada por su madre que por todos los medios trataba de apartarla de Juan Ramón, contraen matrimonio. Fue una boda sencilla. Hubo pocos invitados. Los novios vestían traje de calle.

La luna de miel duró cuatro intensos meses, en los que viajaron por Filadelfia, Baltimore, Washington..., Zenobia que había vivido en Estados Unidos los mejores años de su infancia y juventud, quería compartir con su



Victor Cámara

marido tan hermosos recuerdos. En Nueva York, asistían con regularidad a los conciertos de la Orquesta Filarmónica, allí tuvieron la oportunidad de escuchar al gran Paul Casals, de gira aquel año por Norteamérica e igualmente, acudían a todos los numerosísimos actos sociales a los que eran invitados. Pero el carácter introvertido de Juan Ramón, difícilmente se adaptaba a aquel torbellino de almuerzos, tés, veladas y reuniones en las que siempre, como él solía protestar, acababa encontrándose con las mismas personas afectadas y pedantes; su talante misántropo no tardó en aflorar, negándose en rotundo a seguir participando en aquella feria de vanidades. Las primeras desavenencias de la pareja las refleja Zenobia, en su diario de entonces:

"Marzo, sábado 4... Juan Ramón y yo tuvimos nuestro primer disgusto y después no da mucha pena y nos quisimos más."

"Marzo, jueves 16 ...Juan Ramón y yo tenemos un gran disgusto y luego mayor comprensión y mucho más cariño verdadero"

"Abril 1, sábado ...Juan Ramón y yo tenemos escenas y discusiones tristes y trágicas que se resuelven la nada."

Juan Ramón, en su "Diario de un poeta recién casado", refleja también el desasosiego interior con que el matrimonio quebrantaba su necesidad de aislamiento:

¡Oh, qué serena el alma cuando se ha apoderado, como una reina solitaria y pura, de su imperio infinito.

(J.R.J. Nocturno.
Diario de un poeta recién casado)

Las borrascas, no obstante, eran pasajeras y más que enturbiar su relación, ayudaban a aclararla. Por fin y para dicha de Juan Ramón, el día 7 de Junio de 1916 embarcaban rumbo a Cádiz,

desde el puerto de Nueva York, adonde fueron a despedirlos más de una docena de personas, entre amigos y familiares.

Durante los 40 años que duró su matrimonio, Zenobia no sólo asumió el papel de abnegada esposa, sino que desarrolló una infatigable labor como colaboradora, agente de negocios, enfermera, chofer y secretaria de Juan Ramón, una y otra vez y con una paciencia digna de encomio, pasaba a máquina los borradores poco legibles del poeta, sin dejar por ello de atender los compromisos sociales que su marido prefería rehuir. Continuó, además, con su labor de traductora y fundó, junto con otras mujeres adelantadas de su época, numerosas organizaciones culturales y benéficas.

Estalla la guerra civil y los Jiménez, veinte años después de aquel ajetreado viaje de bodas, concretamente el 22 de agosto de 1936, parten hacia América para dar un ciclo de conferencias, atendiendo una oferta del Departamento de Educación de Puerto Rico. Pensando que regresarán pronto, apenas si se llevan lo justo. Sin embargo de este viaje ya no volverán con vida. Los diarios que Zenobia escribe, durante su largo exilio, constituyen el mejor y más vivo testimonio de su vida en América.

Diario de Cuba (1937-1939)

1937

La Habana, Cuba, 2 de marzo.

Hoy hace veintiún años que nos casamos, estamos de nuevo a este lado del mar, pero tan lejos de casa.

19 de octubre. Martes

J.R. está tan afectado con la situación de España que me tiene muy preocupada. Anoche creyendo que yo dormía, se puso a hablarme a España como un triste enamorado. Si nos hubiéramos quedado en España se hubiera vuelto loco en tres meses.

Pero en Cuba apenas si cuen-

tan con recursos para subsistir y optan por trasladarse a Estados Unidos, donde comienzan a trabajar como profesores en la universidad de Maryland, circunstancia que les aporta, una cierta estabilidad económica.

Diario de Estados Unidos (1939-1950)

1939

27 de febrero. Lunes

... al abrir el periódico JR dejó caer la cabeza con pena al enterarse de la muerte de A. Machado.

1945 (este año está casi escrito en forma de agenda)

6 de febrero. Martes

Me encanta mi doble vida: la mitad en la universidad y la otra mitad dedicada a la vida doméstica...

Pero, al contrario que Zenobia, que habla inglés perfectamente y conoce las costumbres del país, Juan Ramón no consigue adaptarse y poco a poco va cayendo en una profunda depresión que lo pone al borde de la muerte.

(Epílogo al diario de Estados Unidos, escrito ya en Puerto Rico)

29 de junio. Lunes (1953)

Casita de Huéspedes de la Universidad de Puerto Rico.

No quiero acordarme de los últimos días trágicos de Riverdale. J.R. siempre en hospitales adonde yo iba al terminar mi trabajo en la Universidad. De noche, llegaba a casa en donde la bondad de mi amiga Inés (Muñoz) que había venido a acompañarme en esas soledades, me tenía preparado el fuego en la chimenea y alguna sorpresa grata de comer para suplir mi falta de apetito. Después Puerto Rico y JR mejorando un poquito cada semana.

La salud de Juan Ramón ha tocado fondo; siguiendo el consejo de los médicos, deciden trasladarse a vivir a Puerto Rico, cuyo clima es muy similar al de Moguer y en donde el poeta podrá volver a

comunicarse y escuchar el idioma español, que tanto añora.

Diario de Puerto Rico (1950-1956)

Este diario abarca los últimos cinco años de la vida de Zenobia, en los que la tragedia no tarda en hacer acto de presencia, pues le es diagnosticado un agresivo cáncer de matriz del que tiene que ser intervenida urgentemente en el Hospital General de Boston, adonde se ve obligada a viajar sola, debido a la delicada salud de Juan Ramón que, debido precisamente a la enfermedad de su esposa, ha vuelto a recaer.

1951

22 de diciembre

Pasado mañana salgo para Boston a operarme. Los días de preparación han sido atroces.

27 de diciembre (en el hospital de Massachussets).

... ¡Pobre JR! ¡Cómo estará en este momento....

1952

26 de febrero de 1952

.... Estamos en una etapa completamente distinta de nuestra vida. JR y yo hemos pasado, cada uno, por una fuerte crisis. El de corazón; lo mío, cáncer. Pero creo que el sufrimiento por lo de él fue infinitamente mayor.

16 de abril (Poemas que JR me escribió a mí en Boston):

Tranquila estrella de mi tarde,
Estrella inquieta de mi amanecer.

Pero el cáncer de Zenobia, que un primer momento los médicos la consideraban curada, vuelve a reproducirse y es sometida a un tratamiento con rayos X que además de no curarla, le produce gravísimas

quemaduras. La recaída inesperada de su mujer afecta de tal modo a Juan Ramón, que tiene que ser internado de nuevo en un hospital para enfermos mentales.

En las anotaciones de su diario, Zenobia alterna la preocupación por la enfermedad de su marido con la suya propia.

1955

21 de septiembre

Estoy cansada de la lucha infructuosa por lavar a JR, cambiarle de ropa y hacerlo pelar, ayer estuvo tan inquieto que se destrozó la corbata y se arrancó los botones y el bolsillo derecho de la chaqueta....

4 de octubre

¡Vida de mi vida
Zenobia del alma!
¡Qué bonita eres
Lucero del alba!



José M^o Piñeiro

Esto me lo canturreó JR esta tarde y le dije que me parecía imposible que la gente se vendiera por joyas, cuando lo más precioso no costaba nada.

1956

8 de abril. Domingo

...Tengo la mesilla llena de medicinas y ¡de qué poco me sirven! No veo cómo resolver el porvenir de JR si él me sobrevive, ya que no quiere ir a España.

20 de mayo. Domingo

Ayer fue un día de sufrimiento tan intenso por las quemaduras que desistí de ir a la Universidad.....

1° de junio

Despierto con horribles dolores de quemaduras.....

Zenobia empeora y ha de regresar urgentemente a Boston para una nueva revisión:

13 de junio

Me despierto con los riñones deshechos. ¡Qué dolores! ¿Cómo va a salir este viaje? Dios mío, ayúdame.....

En el Hospital de Massachussets escribe en su diario:

3 de julio

El Dr. Meigs estuvo y contestó con honradez a mis preguntas. Parece que tengo pocas oportunidades de escapar esta vez. Me alegro de saber las cosas para arreglar mi horario, por decirlo así y ya hoy (esto se escribe anoche) he escrito a Ruiz Castillo, a Paco (Hernández-Pinzón) y a Graciela Nemes para salir del libro (Tercera Antología) lo más pronto posible. En cuanto eso marche me dedicaré a la Sala.....

El diario de Puerto Rico queda interrumpido bruscamente el 13 de septiembre de 1956. Zenobia moriría mes y medio después. Sin embargo, el 11 de septiembre y desde el mismo hospital de Massachussets le escribe a Francisco Hernández-Pinzón

Jiménez, sobrino del poeta, transmitiéndole su preocupación por el futuro de Juan Ramón. Francisco Hernández-Pinzón viaja urgentemente hacia Puerto Rico. Al llegar, y según sus propias palabras, se encuentra a "un Juan Ramón sumido en un aislamiento y silencio casi constantes" y a una Zenobia, "tremendamente consumida a la que sólo parece quedarle la piel adherida al hueso". Aún así y en sus escasos momentos de lucidez, Zenobia le da instrucciones de cómo debe cuidar a su tío, el día que ella falte.

Zenobia se va debilitando. Instalada ya en un delirio casi constante, intercala sus quejidos con fragmentos del Padre Nuestro y las estrofas de un conocido villancico:

"Padre nuestro que estás en los cielos... Ábreme la puerta, Niñito Jesús... el pan nuestro de cada día... Ábreme la puerta Niñito Jesús...

Juan Ramón no se separa de su lado y con una voz desbordante de ternura, intenta tranquilizarla:

"Duérmete, mi vida, descansa... No cantes, duérmete, mi amor..."

Por aquellos días, circula el rumor de que a Juan Ramón le va a ser concedido el premio Nóbel. La preocupación porque Zenobia no logre vivir para conocer la noticia está en la cabeza de todos; pero, como sostenida por una fuerza sorprendente, aguanta y es ella misma quien el 25 de octubre, sacando fuerzas de donde ya no las hay, con la voz apenas audible y los ojos repletos de satisfacción, le comunica a Juan Ramón la noticia.

Tres días después, a las cuatro de la tarde del 28 de octubre de 1956, el doctor Battle, amigo y médico de cabecera del matrimonio, se acerca a Juan Ramón, que permanece día y noche en la cabecera de Zenobia, le pone una mano en el hombro y le dice:

"Don Juan, todo ha terminado.

La habitación está en penumbra, sobre la mesilla, un libro de poemas y un termómetro solitario. Qué manera tan sencilla de morir, luz doliente en los cristales y la dulce terquedad de una respiración que no acaba de apagarse; Zenobia yace como una estatua clásica sobre la almohada, con el pelo desbaratado y el jirón de un último sufrimiento prendido en los labios. Juan Ramón no puede creérselo y tampoco quiere creérselo. No. Zenobia es eterna. Zenobia es su dios, su vida... Aferrado a la mano de Zenobia que es como su propia mano, sólo puede gritar y grita:

"No, no es verdad. Zenobia, tú no estás muerta. No, mi chiquitina, abre los ojos. ¡Mi madrecita!

Apenas año y medio después, el 29 de mayo de 1958, Juan Ramón muere, dicen que de una neumonía; pero los que convivieron con él cuentan que vagaba por la casa como un loco reptiendo sin cesar: "Adónde estás, amor de mi vida, adónde".

CELIA CORREA GÓNGORA

Diplomada en Magisterio. Cofundadora del grupo literario "Luciernagas".

Premio de Literatura "Caja de Ahorros y Monte de piedad de Córdoba", 1982 con la Novela *Cuentos para una vida*. Autora de la novela *El don del aire*, año 1983. Premio de Relatos Asoc. de Mujeres La Encina por *"Mi nombre es jazmín"*, 2002. Primer premio de Relato breve Ser-Babel, año 2002 por *"Juego de niños"*. Finalista en el mismo concurso con *"De acero inoxidable"*, Ed. Cuadernos del Viga, 2002. Curso magistral sobre Juan Ramón Jiménez. La Rábida 2006.

Ha publicado: *"No despertará"* en la Revista "Letra Clara" de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Granada, febrero 2004. *"Tiempo muerto"* en *Cuentos del Alambre I*, Ed. Traspies, Abril 2004. *"El universo de Zobeida"* y *"Mil años después"*, en *"Los Miradores"*, Ed. Cuadernos del Viga, 2004. *"A contraluz"*, página web *"Relatoocorto.com"*, 2004. Antología de cuentistas *"Distancia Cortá"*. 2006.

LA NECESIDAD DE SENTIR Y DE VIVIR EN LA UTOPIÍA

Actualidad de Juan Ramón Jiménez y su Política poética



e parece

imposible sentir el aliento poético de Juan Ramón Jiménez, cuando ya hemos cerrado y clausurado nuestro pasado siglo XX. Tanto que hoy, apenas si lo recordamos cuando caminamos sobre los estrechos y recordados márgenes de nuestro esperado, cantado, y tan deseado siglo XXI. Un siglo que nos viene lleno de expectativas, de múltiples promesas, y que hoy, nos alegra y llena de esperanza. Un siglo al fin, que nos viene cuajado y maduro. Lleno de una libertad controlada, férrea y neuróticamente diseñada, para soñar y vivir con una independencia casi perfecta, pero dirigida por un dictador oculto. Donde somos (o al menos de eso nos quieren convencer y para eso trabajan), mucho más libres, más responsables y conscientes con el medio natural que nos rodea y oprime. Pero donde cada vez estamos más lejos de la utopía y también, mucho más lejos de ser, y de conseguir estar en un mundo más

feliz, nuestros gobernantes, no trabajan para que nosotros tengamos la necesidad de sentir y de vivir en la utopía. Y aquí, en esta línea hacia la modernidad, es donde creo que debemos situar a Juan Ramón. Urge conocer la otra cara del poeta, ésa que alejada de su torre de marfil; torre, que por otra parte, ya se encargaron de levantar en su día para al poeta, los que impusieron y proclamaron la victoria, porque no aceptaron su derrota en las urnas, ni tampoco su legalidad. Hoy después de haber cerrado durante tantos años la lucidez de sus escritos y de haber enterrado nuestra raíz en la más profunda oscuridad, Juan Ramón rebosa y respira actualidad cuando dice: *"Yo no sé cómo decidir si el estado normal del mundo, del mundo del hombre, de nuestro mundo, es la guerra o la paz."* Y continua más adelante: *"...Hace veinte años, en los locos momentos de la guerra grande, que me sorprendió en medio del camino de la vida, llegué, y sospecho que muchos llegaron, como yo, a creer que el estado normal del mundo y del hombre había de ser ya, por fatal desgracia y para siempre, la guerra: el empleo de la invención mala, del dinamismo bruto del odio, el empleo de muerte a favor ¡que paradoja! de tales libertades insignes."* Como podremos comprobar si bebemos de estas fuentes, su torre de marfil tenía demasiadas ventanas abiertas. Y el contenido de su conferencia es muy lúcido y esclarecedor, además de ser, de una abrumadora y curiosa actualidad. Con tan sólo un pequeño baile de fechas y si entramos a

consultar las hemerotecas de estos últimos años, la evidencia y actualidad del escritor y premio Nobel de Literatura, nos resulta evidente. Y, sobre todo, un modelo a seguir, y también, para imitar.

Aunque tal vez, estoy sentado en la utopía, y por ello, muy lejos de la realidad. De ésa, que cada día florece para ayudarnos y hacernos sentir pálpitos y borbotones de vida; para descansar y volver a empezar, cuando se levanta la luz y, amanece en un intento de volver a Juan Ramón. El poeta que tanto nos ha hecho sentir, que tan lejos hemos estado de su verdad y de lo que representó, pero que hoy, ahora, todavía significa para nuestro pasado, y mucho más, para nuestro futuro que todavía está por hacer y para descubrir. Los especialistas, en estas fechas que se avecinan, tienen un gran reto, descubrir y sentar las bases para una buena comprensión de su obra. Juan Ramón, además de conseguir el Nobel, ha significado mucho más de lo que nos dijeron y, es uno de los eslabones que abren la cadena de la vida contemporánea de nuestro país.

La actualidad del poeta, también pasa por la crítica y esa manía de clasificarle. El verdadero poeta, decía Juan Ramón, lo es todo y más, abarca y anula, como la vida, el amor y la muerte, todos los nombres, y supone todos los olvidos de todos los nombres. Su único nombre es el suyo, el nombre que no es nombre sino ser. Pero Juan Ramón, también se ocupó de la crítica. Se alejó de su poderosa torre de marfil. La que le asignaron aque-

los que a toda costa, querían ocultar, silenciar su voz y la crítica de sus ideas, y, encaramado a la calle, a la realidad cotidiana, pero siempre alejada de la mediocridad, aun y a pesar del intento interesado del sistema por alejar de toda realidad a su detractores y críticos de oposición, Juan Ramón escribía y decía entre 1936 y 1937: "*Muchos nombres le han puesto, tras el de modernismo, a la poesía contemporánea española y general los críticos menores, los correveidiles, bibliografistas, chufalibailas, enchufistas, los monaguillos amigos y enemigos particulares de los poetas mayores y menores. En España, y con más o menos dependencia de otros países, se ha sucedido mote tras mote.*"¹³ Reflexiones que hoy, si le quitamos o sustituimos algunos adjetivos y su temporalidad, se pueden dar como válidos. Sólo tendríamos que tirar del hilo de la memoria y recordar otra, u otras polémicas, mucho más cercana en el tiempo, como la tan llevada y traída entre los poetas de la experiencia y la diferencia, la de algunos críticos al servicio de su patrón y alejados de la realidad literaria y de los verdaderos intereses de nuestro tiempo. Es la famosa torre de marfil que se le impone al espíritu por el solo hecho de ser diferente y por ese derecho a disentir y a manifestar nuestras opiniones con libertad. Pero eso, es algo que duele a los amantes de la imposición y a los que ejercen el poder. Si no, para qué tanta industria y partidas presupuestarias para la adquisición y la compra de armas. La cultura no interesa porque tiene alas y fomenta la reflexión. Por ello, con el gran invento del intelectual y su torre de marfil, han conseguido una sociedad cada vez más amorfa y uniforme. La masa social del siglo XXI, para sobrevivir a la tragedia, tiene que alejarse de las grandes concentraciones que genera el poder, y volver

hasta llenar y conquistar el espacio y la distancia de la torre de marfil. Por eso, Juan Ramón Jiménez necesita una revisión y una lectura con conocimiento. El conocimiento y el espíritu de La Residencia, de Francisco Giner de los Ríos y otros espacios de libertad y progreso, hoy injustamente olvidados y que a lo largo y ancho del planeta se han desarrollado en nuestro pasado y reciente siglo XX.

Si. Cuando rastreamos la obra de Juan Ramón, nos encontramos con un mundo alejado de esa torre de marfil, que durante años ha rodeado al poeta. En unos escritos fechados en San Juan de Puerto Rico en el año 1953, el poeta a lo largo de más de doscientas páginas nos da verdaderas muestras de ello cuando aborda numerosos temas y algunos de ellos, muy distintos, pero siempre tratados con una gran pulcritud, limpieza estética e ideológica. Veamos como muestra de ello algunos ejemplos: "...No, no juguemos más con la palabra democracia como símbolo de una masa inculta, ni con la palabra aristocracia como símbolo de otra masa inculta, ni nos quedemos como masa media, jugando estúpidamente entre estas dos malas masas. No contribuyamos con nuestra comodidad a una incómoda permanencia. Yo, mejor que demócrata, quiero ser hermano del pueblo, hermano del pueblo en esperanzado estado de tránsito."¹⁴ O esta otra que demuestra al igual que la cita anterior, la preocupación social e intelectual del poeta. Camina, reflexiona, se enfada, pero nos dice, que "...hagamos diariamente, con nuestro trabajo gustoso, nuestro propio hombre bueno. No lo esperemos de los fantasmas políticos que nos rigen entre nuestra fácil confianza, ni tampoco, como los místicos exteriores, de un oscuro poder invisible, dueño del olvido, creado por una masa inculta y aprovechado

por una inculta masa privilegiada, poder de premio y castigo que nos sirve para descansar nuestra pereza; un ser perdido en sí y para nosotros en una injusticia eterna."¹⁵ Y así, podríamos estar páginas y páginas bebiendo de esta deliciosa protesta de Juan Ramón. Un poeta que amó la vida, la sociedad en la que vivía y yo casi me atrevería a decir, que muy alejado de la imagen que del poeta nos ha llegado. Una imagen, estudiada, interesada y dirigida, por ese oscuro poder invisible del que no habla Juan Ramón.

Pero la necesidad de sentir, de vivir y de llegar para respirar desde la utopía, nos hace levantar la mirada para regresar y volver al espacio, tantas veces irreal, como ilícito de Juan Ramón Jiménez y su torre de marfil. "*Dejad las puertas abiertas, / esta noche, por sí él / quiere, esta noche, venir, / que está muerto. / Abierto todo... / ¡Abierta toda la casa... / con nosotros como sangre, / con las estrellas por flores!*"

JUAN PASTOR

Madrid a 25 de marzo de 1907

¹³El trabajo gustoso. Conferencia 1936. Publicado en: Juan Ramón Jiménez. *Política poética*. Edición de Germán Bleiberg. Alianza editorial. Pág. 19, Madrid 1982.

¹⁴El trabajo gustoso. Conferencia fechada en el año 1936. Publicado en: Juan Ramón Jiménez. *Política poética*. Edición de Germán Bleiberg. Alianza editorial. Pág. 19, Madrid 1982.

¹⁵Crisis del espíritu de la poesía española contemporánea. Conferencia escrita y leída por las Antillas entre 1936 y 1937. Publicado en: Juan Ramón Jiménez. *Política poética*. Edición de Germán Bleiberg. Alianza editorial. Pág. 37, Madrid 1982.

¹⁶Aristocracia immanente. Publicado en: Juan Ramón Jiménez. *Política poética*. Edición de Germán Bleiberg. Alianza editorial. Pág. 78, Madrid 1982.

¹⁷Aristocracia immanente. Publicado en: Juan Ramón Jiménez. *Política poética*. Edición de Germán Bleiberg. Alianza editorial. Pág. 79, Madrid 1982.

¹⁸Poesía (1917-1923). Juan Ramón Jiménez, poema 17, página 24. Losada, Puerto Rico 1957.

ENTREVISTA A JUAN RAMÓN TORREGROSA



on motivo

de la publicación el año pasado de "El iris mágico" Antología lírica de Juan Ramón Jiménez a cargo de la editorial Vicens Vives, realizada por Juan Ramón Torregrosa -autor también de la selección de textos que componen "Estampas de Platero y yo" editado por la misma editorial en 2005, ambas enfocadas al público infantil, nos ha parecido interesante entrevistar y conocer un poco más al autor de estás dos antologías sobre el poeta de Moguer.

Nacido en Guardamar del Segura en 1955, Juan Ramón Torregrosa, es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona. Como poeta tiene unos inicios tempranos, ganando en 1973 el certamen convocado por la sección de Filología y literatura para poetas menores de treinta años con "El estanque triangular", publicado por el Instituto de Estudios Alicantinos publicado en el n.º 6 de la serie Creación del año 1975 junto a los

poemarios ganadores del año anterior y posterior que correspondían a Antonio Gracia "Autoctonia" y a José Ramón Giner "On the rocks, el vals y otros poemas". Tras un largo silencio, publica en 1996, en la colección Genil de la diputación Provincial de Granada "Sol de siesta". Después de otro largo paréntesis publica en 2003 en Instituto de Cultura Juan Gil-Albert "Sombras del olvido"; poemario sobre el que M. J. Bas Albertos escribe: "Su voz no se aparta nunca del tono solemne que anuncia en cada verso la proximidad del misterio, llámese éste naturaleza, luz, fuego, lluvia, tierra o silencio".

Además de las dos antologías sobre Juan Ramón Jiménez, Juan Ramón Torregrosa ha publicado también ediciones críticas de Benjamín Jarnés y Gustavo Adolfo Bécquer; así como otras antologías de poesía para niños como son "Arroyo claro, fuente serena" (2000) y "La rosa de los vientos" también en Vicens Vives. Es coautor, en la misma editorial de "Antología de la lírica amorosa" (1990) y "Las cuatro estaciones. Invitación a la poesía" (1999).

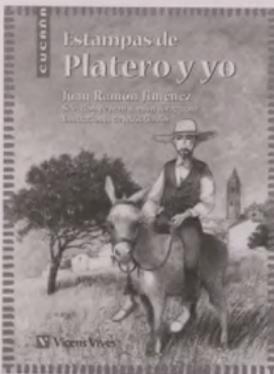
¿Qué criterios has seguido para seleccionar tanto los poemas que integran "El iris mágico" como para los textos de "Estampas de Platero y yo"?

Los criterios de selección vienen determinados por las características de la colección Cucaña, de la Editorial VicensVives, pensada para escolares entre ocho y

catorce años. He seleccionado textos no muy complejos en cuanto al léxico y los conceptos. En Platero, me he inclinado por aquellos capítulos que tratan de animales o muestran recuerdos de la infancia, sin olvidar la amistad, el paisaje, la solidaridad, el dolor o la muerte. En la antología el criterio ha sido una selección temática que se ajustara en cierto modo a la trayectoria vital del poeta: el primer nido, primavera del amor, una conciencia alerta, paisajes del alma, corazón doliente, ideal de vida, eterno retorno...

¿Crees que la poesía de Juan Ramón Jiménez es una poesía que entronca fácilmente con la sensibilidad infantil actual?

La poesía de Juan Ramón es tan extensa y variada que no es difícil encontrar en su obra poemas que lleguen fácilmente a la sensibilidad infantil. Otra cosa es que los niños tengan una sensibilidad predispuesta a la poesía, pero de eso se trata, de educarlos



la sensibilidad, como pretendía Juan Ramón, nunca de rebajarse a lo vulgar o simplista. Siempre creyó que "a los niños no hay que darles disparates (libros de caballerías) para interesarlos y emocionarlos, sino historias y trasuntos de seres y cosas reales tratados con sentimiento profundo, sencillo y claro. Y exquisito".

Es curioso lo que ocurre con Platero y yo. Ernestina de Champourcin escribe en "La ardilla y la Rosa" (Juan Ramón en la Memoria) [1996], que Platero y yo es "ese libro que no es para niños y que sin embargo, encantaba a todos los niños de habla española de... entonces" ¿Eres de la misma opinión?

Como es sabido, Platero no es un libro concebido y escrito para niños. Fue el director de la editorial La Lectura, Francisco Acebal, el que seleccionó, para la Biblioteca Juventud, 63 capítulos de los 138 que componen la edición completa. Fue el éxito de esta primera edición de 1914, destinada al público infantil, con ilustraciones de Fernando Marco que, por cierto, no le gustaron a Juan Ramón, el que convirtió Platero en un clásico de la literatura infantil, uno de los pocos que tiene la literatura en castellano. Creo que a los niños de ahora

también les puede encantar Platero siempre que lean despacio y con atención aquellas estampas que más les atraiga, nunca como si se tratara de una novela, como a veces se hace; y claro, entonces aburre.

¿Qué valores estilísticos de la poesía del poeta de Moguer destacarías?

Juan Ramón es, quizás, el poeta más importante del siglo XX y el que más ha contribuido a depurar la poesía de prosaísmo y de exceso de retórica; incluso en su primera época, la modernista, la palabra tiene siempre un uso ajustado, una musicalidad, una intensidad lírica que se mantiene con el paso del tiempo. Como Picasso en pintura, es el gran renovador de las formas poéticas, de la búsqueda continua de nuevas formas expresivas, de una obra en permanente proceso creativo. Creo que el tiempo le está dando la razón a sus teorías estéticas, tan discutidas, y tan mal interpretadas hasta ahora.

¿Y temáticamente, qué es lo que más llama la atención de su poesía?

Llama la atención, por ejemplo, lo actual de su concepción de la naturaleza como un todo integrador y vivo, y su original concepción de la vida y de la muerte. A algunos les puede llamar la atención que en una antología para niños haya incluido poemas como La espiga, Árbol, En su copa de gloria, o La muerte, que no suelen considerarse infantiles, pero creo que cualquier niño, con ayuda de las notas explicativas, entienden perfectamente estos poemas y comparten su sentido.

leyendo "El iris mágico" se tiene la impresión que has tratado de realizar algo más que una antología al uso para niños, da la impresión que intentas, además, elaborar una biografía poética; eligien-

do cuidadosamente en cada momento, el poema que mejor define el pensamiento del autor. ¿Es esto así?

Como en mis antologías anteriores para niños y jóvenes, he intentado dar coherencia, "argumento", a la selección, que se lea como un todo con sentido. En este caso, es acercar el mundo humano y poético de Juan Ramón a los lectores más jóvenes, de modo que tengan una impresión global de su universo humano y poético, con especial atención a la poesía escrita en el exilio, que suele olvidarse.

Desde tu punto de vista ¿qué concepción tenía Juan Ramón Jiménez de la infancia en general y de la suya en particular?

El comentario que hace a unas palabras de Novalis en la presentación de *Platero y yo* es muy significativo: "Dondequiera que haya niños -dice Novalis- existe una edad de oro". Pues por esa edad de oro, que es como una isla espiritual caída del cielo, anda el corazón del poeta, y se encuentra allí tan a su gusto, que su mejor deseo sería no tener que abandonarla nunca." Juan Ramón nunca olvidó su infancia, entendida como la etapa en que los sentidos descubren el mundo a través de las sensaciones como nunca luego se va a repetir. Un poema como "Cuando yo era el niño dios", que abre la antología, es una recreación de un poema juvenil. En él expresa uno de sus deseos más profundos: "ser de nuevo el alba pura, / vivir con el tiempo entero, / morir siendo el niño dios / en mi Moguer, este pueblo". Pocos poetas como Juan Ramón han recreado, en verso y en prosa, de una forma tan intensa las emociones y sensaciones que se viven en la infancia. Antes de Juan Ramón, de Gabriel Miró o Machado, el universo infantil apenas existe como materia poética en la literatura española. Es una



de las grandes aportaciones de comienzos del siglo XX.

Sobre la importancia literaria de Juan Ramón Jiménez a lo largo del siglo XX no hay duda; pero, ¿sigue siendo el autor de "Diario de un poeta recién casado" un poeta con algo que decir en el siglo XXI?

Superada la estética de la poesía social, que consideraba a Juan Ramón su antítesis, aunque ya quisieran muchos poder mostrar su integridad humana y ética; pasado de moda el culturalismo vacío de tanto poeta novísimo, y con la poesía de la experiencia en franca regresión, las ideas estéticas de Juan Ramón son una guía necesaria para todo poeta que

empieza. Estoy convencido que su poesía, y su prosa, tan desconocida, es válida en estos tiempos. La labor de depuración que realizó con los excesos modernistas, su búsqueda de la palabra esencial, es la misma que debe hacer la poesía actual con el retoricismo ramplón y la inflación verbal en que ha caído la llamada poesía de la experiencia.

Esta no es la primera antología orientada a los niños que se realiza a partir de la obra de Juan Ramón Jiménez. Existen al menos dos que yo conozca: una "Juan Ramón Jiménez y los niños" con selección de Lola González e ilustrada por José Ruiz

Navarro, en Everest; y otra de 1999 en Ediciones de la Torre, seleccionada por M G^a. Viñó, con ilustraciones de Pepi Sánchez y titulada "Juan Ramón Jiménez para niños". ¿Las conocías? ¿Las has tenido en cuenta a la hora de preparar tu selección?

Juan Ramón Jiménez, junto con Federico García Lorca, es el poeta con más antologías para niños. Con motivo del Cincuentenario de la concesión del premio Nobel han aparecido algunas más. Con todo, una de las mejores es "Antología para niños y adolescentes", seleccionada por Norah Borges y Guillermo de Torre, con el visto bueno de Juan Ramón, publicada por la editorial Losada en Argentina, en 1950. Con relación a estas antologías, algunas un poco caóticas y con los poemas más conocidos y sentimentales, he intentado dar una visión más completa y coherente de toda su obra, sin excluir poemas considerados adultos o difíciles.

Además de profesor, eres poeta y yo que he leído tus libros, diría que la influencia de Juan Ramón está presente en algo más que en la coincidencia de vuestros nombres.

Leí su "Segunda antología poética" en la adolescencia y, en ese momento, la verdad, no conseguí penetrar en su mundo. Creo que ha sido más tarde, con la madurez, cuando el mundo lírico de Juan Ramón se me ha revelado en toda su complejidad. Temáticamente, el universo de la infancia que recrea, su ideal de vida y el sentimiento de la naturaleza, son los aspectos que más me interesan como poeta. En cuanto al lenguaje, intento aplicar su concepto de la palabra desnuda, esencial, sin ropajes innecesarios.

RAMÓN BASCUÑANA



Ramón Bascuñana y Juan Ramón Torregrosa (Foto: Federico Mazón)

LA ADMIRACIÓN DE MANUEL ALTOLAGUIRRE POR JUAN RAMÓN JIMÉNEZ A TRAVÉS DE UN AMPLIO RECORRIDO EPISTOLAR (1926-1936)

Mi poesía ostenta como principal influencia la de Juan Ramón Jiménez.¹



I origen de

la relación de Manuel Altolaguirre con Juan Ramón Jiménez se remonta al año 1924, cuando el moguerense, en compañía de Zenobia, viajó a la bella y marinera ciudad de Málaga. Realmente, no existen muchas referencias de este primer encuentro entre los dos poetas. Sin embargo, Juan Ramón debió de tomar buena nota de aquel joven poeta-impresor porque de ese mismo año data el retrato lírico o "caricatura" que el de Moguer hiciera de él:

Manuel Altolaguirre

(1924)

Puesto a lo difícil, Manuel Altolaguirre pudo respirar en la luna. Yo lo vi, escurrido, alto ópalo luto, clavado en el redondo blanco fijo, duda de astrónomos molientes. Lo vi, carbón nieve, duda de almirantes solemnes, de pie en la tabla

lisa, ficha mayor de un dominó distinto, por el laminado mar que lleva y trae, con plano barajeo total de planchas amargas, del foro oculto de la puesta lunar a la secreta sala sin nadie de la Poesía.

(Saltaba, un verano, a la playa en arena desierta, dejaba la balsa a la ola, se sacudía los picos de estrella y, corriendo de cierto modo, para no llegar tarde ni estropear la rosa eterna, por El Palo Plaza de toros Alameda, entraba, golondrina vertical, en su piso de la losa blanca y negra; caía riendo doblado sobre quien fuere, como un insostenible marfil negro metro de carpintero, la rosa salvada en la ola. Paris, Madrid, dondequiera que haya llegado, yo siempre lo he visto llegar por una Málaga elástica impulsiva.)

Negro blanco negro, el malagueño junco maquinista se siembra ante el teclado de una máquina de escribir, caja de escribir, piano de escribir y, bromeando su alma con el humano heterojéneo circundante, en pálido crecimiento continuo de adolescente perpetuo, cubica ligero el apretado, denso tesoro del claroscuro infinito que sólo puede batir, con brazos cordiales de espíritu y cuerpo, el manipulador honrado de la emoción de fondo.

Es posible que Manuel Altolaguirre llegara a la poesía de Juan Ramón a través de la influencia de su inseparable

amigo y paisano, Emilio Prados, ya que éste conocía al moguerense desde que ingresó en el Grupo de Niños de la Residencia de Estudiantes de Madrid, en el año 1914. Hay incluso quien afirma que ese primer encuentro, de Prados con el autor de *Platero*, fue determinante para su pronta orientación hacia la poesía. Lo cierto es que Emilio Prados influyó notablemente en la formación literaria, e incluso humana, de su amigo Manolo. Tampoco es descartable la hipótesis de que José Bergamín fuese el trampolín que utilizara el malagueño para conocer la obra de Jiménez, ya que durante el año que pasó en la capital de España mantuvo una estrecha amistad con Bergamín y éste fue su introductor en el mundillo literario de la época.

Manuel Altolaguirre tuvo su primera experiencia literaria -"bautizo" literario- en el año 1923, mientras estudiaba Derecho en Granada. En esa época, junto con José María Hinojosa, Antonio Chávez y José María Souvirón, publica la revista *Ambos*. En la editorial del primer número se definía así: *AMBOS es una concepción del Amor y del Alma Andaluza, de esas rejas florecidas que tienen todo el ambiente de un palacio y toda la melancolía de una cárcel.*

Creo que comprenderás nuestro ideal, amigo. Nuestro ideal es el tuyo. Que haya muchos enamorados del Arte muchos artistas del Amor.²

Dos años después, en el verano de 1925, regresa a Málaga después de haber pasado un año tra-

1 HO ME NA JES
bajando en Madrid en el bufete de Francisco Bergamín, padre de José Bergamín. A su llegada a su ciudad natal, en colaboración con Emilio Prados y Álvaro Disdier, funda la célebre imprenta Sur -en la calle Tomás Herecía, como primera ubicación-, donde se publicarían muchas de las primeras obras de esa nueva generación de poetas que surgía, conocida como la del 27. En sus memorias, cuando Altolaguirre describe la imprenta, enfatiza al nombrar a sus ídolos artísticos: Picasso, Falla... y, por supuesto, no falta la cita obligada al maestro de Moguer:

Nuestra imprenta tenía forma de barco, con sus barandas, salvavidas, faroles, vigas de azul y blanco, cartas marinas, cajas de galletas y vino para los naufragos. Era una imprenta llena de aprendices, uno manco; aprendices como grumetes que llenaban de alegría el pequeño taller que tenía flores, cuadros de Picasso, música de Don Manuel de Falla, libros de Juan Ramón Jiménez en sus estantes.

La primera carta que conocemos de Manuel Altolaguirre dirigida a Juan Ramón está fechada en Málaga, el 15 de mayo de 1926, y en ella ya se anunciaba la inminente salida de la revista *Litoral*, hecho que no se produciría, como es sabido, hasta unos meses después. También se habla de la última visita que realizó el moguerense a esa ciudad mediterránea:

Querido Juan Ramón:

*Tenemos todo terminado para publicar **Litoral**. Sólo nos falta su prometido y deseado poema para el primer número.*

Emilio [Prados] no le escribe por estar en Valencia por la muerte de un hermano de su madre. Estará aquí la semana

*próxima, que es cuando queremos que **Litoral** y sus suplementos comiencen su larga vida. Rafael Alberti, Federico G. Lorca, Emilio Prados, José Bergamín, Joaquín Peinado, M. Ángeles Ortiz, Rodolfo Halffter con usted colaborarán en el primer número de la revista.*

Juan Ramón, recordamos aquí mucho su última visita y esperamos su vuelta deseada.

Mil gracias por todo.

Salude a Zenobia. Reciba un abrazo cariñoso de su afío.

Manuel Altolaguirre

En el mes de octubre de ese mismo año, de las máquinas de la imprenta Sur salía el primer libro de Manuel Altolaguirre, *Las Islas Invitadas y otros poemas*, de él diría su nieta Margarita, muchos años después, lo siguiente: *Son 24 poemas en los que predominan como temas fundamentales la naturaleza, en especial el agua como símbolo materno, la muerte como pérdida de los seres queridos, la sombra y la soledad, su inseparable compañera. El último poema de la serie está dedicado al cine como anticipo de lo que será su más ferviente vocación artística en los últimos años de su azarosa vida.*⁶ Altolaguirre envió un ejemplar de este poemario a Juan Ramón y la respuesta del de Moguer no se hizo esperar. A modo de reseña escribió un texto titulado "Las Islas Invitadas de Manuel Altolaguirre", sin embargo, este comentario en prosa poética, recortado, no vio la luz hasta el año 1936 en que apareció publicado en *El Sol* de Madrid. La versión corregida del primer borrador, que se encuentra entre los papeles del poeta en Madrid, decía así:

El lento mar Mediterráneo acaba de subirme a Madrid en

una ola desigual, reciennacido, un verdadero poeta interior: Manuel Altolaguirre, de Málaga.

...Delgadillo, crudo, ambiguo, graciosísimo, con sus dientes de leche todavía, su borsalino inverosímil, su risita de ratón, sus palabritas guasonas de espumilla y nácares, creíamos que no tenía fundamento aún, que no la tendría hasta Dios sabría cuándo, que nunca iba a acabar de decir su sí. -Aunque, Bergamín, cuando se ponía estrecho y se le traspupilaban los ojitos verdes- ...Ya lo ha dicho. Un primer sí con acentos sobreagudo, esdrújulo, grave, que hereda en algo sin duda, a mis innumerables síes.- ...Ya esos vagos envidiosos que hablan por ahí que yo señalo tanto a Manuel Altolaguirre porque se me parece, les diré: que ellos se parecen más y peor en lo mejor; que, en realidad -y esto se dice y escribe constantemente, queriendo y sin querer, con buena o mala intención-, los jóvenes españoles e hispanoamericanos que poetizan en prosa y verso hace veinticinco años, todos, de cualquier tendencia que sean, me deben algo, muchos mucho y algunos todo; que yo señalo especialmente a los que me siguen en lo inseguible.- Pero este andaluz oriental no coje de la flor caída del árbol solo de mi poesía, sino del erecto cáliz imposible; de modo que no puede hacérsese odioso, ni a nadie, como lo es el pisador de pie del defecto.

Algo débil que lucha con todo hay en este sí de un frájil patético. Parece que Manolito ha descubierto sus islas tropezando, cayendo y levantándose entre tierra y agua, con ramas, luces, filos, algas, ecos, sombras en las rodillas, en los

codos, en las manos, en la cara. Eso es: el libro es el retorno inesperado de una cara accidentada, con sangres y plumas pegadas a un tiempo, en no sé qué ocultado peligro de muerte:

Cuando volví de acompañarte, en el lugar de nuestro encuentro me vi aislado, hecho gas. Me tropezaban personas sin espíritu; los planos de mi esencia, navegados por la compacta multitud. Me recojí a mí mismo, aprisionando con mi forma lo derramado y olvidado -nube difuminada- antes de verte. Y me fui a casa, donde volví a porbarme el amplio traje de mi soledad.

Marea meter los ojos por este archipiélago difícil de [islas] amontonadas. Los accidentes de acierto se suceden de un modo extraño, en brusca fatalidad, como en un calidoscopio sacudido no jirado. Conciencia e inconciencia barajan sus encontrados planos con las pájinas, en un juego de contrastes, saltante de sólida, de líquida, de fluida belleza contagiosa. Y luego, la piedra, el aire, el metal, la arena, el cristal; lo duro, lo claro, lo frío, están representados juvenilmente en el prismático azabache de estas islas invitadas, de colores, olores, gustos sorprendentes en lo negro.

Bienvenido, Manuel Altolaguirre, niño mayor, que juegas aún y ya con los montes y el mar de Málaga, cojido ahora de profundo pensamiento en el paraje estrecho de tu ciudad preciosa, loca presa entre cumbre y ola; Manuel pálido de luto grave; amigo del finísimo, aquilatado, marfileño [alt.: opalino] Emilio Prados.

(Madrid, 1926).

Con estas líneas sintetizaba Juan Ramón la labor poética de Altolaguirre. Al mes siguiente de la publicación de *Las Islas Invitadas...*, aparecía el primer número de la revista Litoral. El malagueño, entusiasmado, le mandó un ejemplar a Juan Ramón. Desconocemos si le acusó recibo del envío, pero lo cierto es que en una carta fechada en Málaga, el 26 de septiembre de 1927, Altolaguirre aún le insistía a Juan Ramón para que le escribiese una carta:

Querido Juan Ramón:

¿Se acuerda usted de mí? Yo le veo todos los días y sin embargo usted no me reconoce.

Para que me recuerde, hoy le envío el libro que le tengo dedicado.

¡Qué alegría si me escribiera usted pronto una carta!

La esperaré diariamente y al tenerla me volveré loco de entusiasmo, aunque me diga las verdades más duras.

Impaciente y alegre, le saluda su muy amigo

Manuel Altolaguirre

¡Qué trabajo me cuesta que sea esta carta tan corta! pero (sic) he sentido el temor de molestarle, de hacerme pesado.

El libro que el malagueño le anunciaba en la carta del mes de septiembre era el borrador de *Ejemplo8*, noveno suplemento de la revista Litoral, que vería la luz en diciembre de ese mismo año. Altolaguirre envió dos ejemplares a Juan Ramón, uno para él y otro para Zenobia, los dos dedicados

en hoja de guarda: "A Juan Ramón Jiménez su muy amigo Manolo. 7-XII-27" y "A Zenobia Camprubí de Jiménez atentamente, Manuel Altolaguirre. 7-XII-27". Estos dos ejemplares se conservan actualmente en la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón de Moguer. Junto con estos dos libros, Altolaguirre le mandó la siguiente nota:

Mi muy querido Juan Ramón:

Con mi libro [Ejemplo], que hoy recibirá, ya impreso, un nuevo saludo de su siempre amigo Manolo

P.D. He suprimido algunos poemas, que siguen siendo suyos, todos, y que lo serán más, cuando, acabados, puedan volver a usted.

Ya le diría León Sánchez que pienso pasar por Madrid. ¡Qué alegría al verle!"

Supuestamente, de ese mismo año 1927 es una breve carta que Juan Ramón envió a Altolaguirre donde le anunciaba la inserción de unos poemas suyos en la revista Ley, un proyecto editorial del moguerense de la que sólo se editó el primer número. Nuestro buen amigo Antonio Campoamor, en su primera biografía del poeta, nos contaba así todos los detalles de esta publicación:

En 1927 Juan Ramón editó Ley, revista de la que sólo llegó a publicarse un número. Ley llevaba como subtítulos: "(Entregas de Capricho), Ley a Algo: a la poesía, por Ej.", y aparecía fechada en el mencionado año, con la aclaración de "España", "Un día". Envolvía el cuerpo de la revista un papel blanco que transparentaba el título, un autógrafo de Juan Ramón -que escribió el prólogo y el epílogo, pero no quiso firmarlos- y la primera colaboración, una poesía de Manuel

Altalaguirre. *Ley*, última de las revistas publicadas por el moguerense para la juventud española, estaba formada por ocho páginas, cinco suplementos reproducidos en sepia y uno en papel vitela. Se usaban idénticos tipos de imprenta que en *Sí*, utilizados con el peculiar acierto y extremada pulcritud de siempre, y se imprimía en espléndido papel satinado en amarillo-limón con tintas negra y roja anaranjada. *Ley* se imprimió, como su predecesora *Sí*, en los talleres de Zoila Ascasibar, siendo el librero de ambas León Sánchez Cuesta, de la calle Mayor, número 4.¹¹

La carta que citábamos del año 1927, de Juan Ramón a Altalaguirre, -que por el texto suponemos que sería una postal apareció publicada en Selección de cartas (1899-1958), junto con otra del año 1931, y decía escuetamente lo siguiente:

Manuel Altalaguirre

San Lorenzo, 12

Málaga

Siempre gracias, queridísimo poeta. Doy cuatro poemas en el primer número de Ley. Espero pronto lo de Prados. Abrazos estrechos a los dos.

J.R.

El 6 de febrero de 1928, teniendo ya conocimiento Altalaguirre de la reseña de Juan Ramón sobre su libro, le escribió una carta pidiéndosela y mostrándole su satisfacción por el interés demostrado por su obra por el maestro. La epístola decía:

Querido Juan Ramón:

Me encantaría tener el autógrafo de lo que con tanto cariño escribió en su "Diario poético" sobre Las islas invitadas y sobre mí.

Así, de pronto, lo primero, se lo digo. Perdón. Si es usted tan bondadoso de enviármelo, me dará una verdadera alegría. Yo lo guardaré con todo cariño.

Gracias, Juan Ramón. Estoy muy contento, pues veo que quiere usted mi obra y esto me anima a continuar trabajando. Pronto, si quiere, le enviaré nuevas poesías.

Respetuosamente le saluda su amigo

Manuel Altalaguirre

Estoy deseando de verle personalmente. Por carta me cuente mucho trabajo decirle todo lo que querría.

Por esta última posdata se podría deducir que Altalaguirre todavía no había tenido ocasión de visitar a Juan Ramón Jiménez. Sin embargo, el hispanista James Valender, esposo de Paloma Ulacia Altalaguirre, nieta del malagueño, asegura que en el mes de enero de 1928 Altalaguirre visitó a Juan Ramón en Madrid y éste le había leído el texto que escribió sobre *Las islas invitadas y otros poemas*¹². Pero de lo que sí tenemos más referencias es de la visita que Altalaguirre, junto con Vicente Aleixandre, le hizo a Juan Ramón en Velázquez, 96, en el mes de marzo de ese mismo año, después de retirarse temporalmente de la imprenta Sur. En estos encuentros, tan deseados por el joven poeta, tiene ocasión de hablar de sus proyectos literarios y se compromete a enviarle a Jiménez una serie de trabajos para que el maestro le dé su opinión, entre ellos el borrador de un nuevo libro en el que estaba trabajando. Al mes siguiente de esta visita, concretamente el día 22 de abril de 1928, Altalaguirre escribía nuevamente al de Moguer:

Mi querido Juan Ramón:

Dentro de unos días terminaré

de ordenar las poesías que quiero enviarle.

Perdone si hasta hoy no le he escrito. No he olvidado las tardes pasadas con usted, tan cariñoso como siempre conmigo. El deseo de acompañar mi carta de los poemas prometidos tiene la culpa de todo. Pero de hoy no pasa, aunque no sean más que dos líneas.

¿Y su Diario poético? ¡Qué alegría si pronto apareciera por aquí!

Dentro de unos días sabrá de mí poéticamente, como usted quiere.

¡Cómo me gustaría le alegraran mis versos!

Saluden mi nombre a Zenobia y reciba un abrazo de Manuel Altalaguirre.

Unos días después, como le anunciaba en su carta, el malagueño le enviaba al maestro de Moguer el borrador prometido y se disculpaba por la presentación del mismo. La misiva que acompañaba el poemario, y que transcribimos a continuación, no estaba datada, aunque debió de ser escrita los últimos días de abril o primeros de mayo:

Querido Juan Ramón:

La numeración de las páginas es la que va al pie de cada una de ellas.

No puede figurarse la pena que siento al enviar a usted -tan cuidadoso- esta copia de mi libro, tan fea, en su mezcla de letra de máquina y manuscrito.

Perdóneme esto. Sé que estoy perdonado. Le quiere y le respeta

Manuel Altalaguirre

Aún no sé el título definitivo de este libro:

-Familia desnuda, Pretil de

cauce, etc...- *Quede por ahora con el de Poesías. Si usted encuentra alguno que sea de su gusto...*

¡Qué alegría la publicación del Diario poético!

Como podemos observar, en las dos últimas cartas Altolaquirre hace referencia al Diario poético de Juan Ramón. Este "Diario..." era una recopilación de caricaturas líricas, entre las que se encontraba la que le dedicó a él en 1924, que el mogueño proyectaba publicar. Sin embargo, este libro no vio la luz hasta el año 1942 con el nombre de Españoles de tres mundos".

Con respecto al borrador no tenemos ninguna referencia ni conocemos la opinión de Juan Ramón. Tampoco Altolaquirre lo vuelve a mencionar más hasta que a primeros de octubre, en una carta que envió a Juan Guerrero Ruiz, que se conserva en la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, de la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico), citaba un nuevo libro que ya había enviado a Juan Ramón para conocer su opinión. En un párrafo de la carta decía: *Tengo terminado un nuevo libro de poesía: Alba quieta. Tal vez lo imprima pronto.* Este libro, como tendremos ocasión de comprobar, es otro totalmente distinto del borrador que ya le envió a Juan Ramón en la primavera de ese mismo año. De *Alba quieta* tenemos nuevamente referencia por una carta del malagueño a su maestro, fechada en Málaga, el 25 de noviembre de 1928:

Mi querido Juan Ramón:

Ayer recibí una gran alegría con la carta de V. Alexandre. Me dice que le prometió usted hacerme y enviarme el poema que yo tanto deseaba y deseo incluir en el libro de mis nuevas

poesías que usted tiene. Sólo espero su poema para hacer la edición.

Estoy contentísimo, pues nunca podrá usted figurarse lo que usted y su obra representaban para mi alma. Tan contento estaba anoche que me desperté a las 4 de la mañana, después de un sueño angustioso que me obligó a escribir en esa hora este poema que voy a copiarle.

En la canción me dirijo a un amigo que me acompañó durante todo el sueño. Estábamos en la misma habitación que en casa de mi madre tenía yo con mi hermano.

Yo sé quien te ha visitado amigo que estás conmigo y mi corazón lo tengo igual que un puño cerrado dando latigazos, dentro. Amigo que estás conmigo yo sé lo que te dijeron.

Ventana a las blancas nieblas la del cuarto de mi sueño. El alto armario sin lunas herido, grande, entreabierto, desangró su oscuridad inundando mi aposento. Amigo que estás conmigo yo sé lo que te dijeron.

Ella te abrazó llorando. Sus palabras me dijeron mirándome: ¡Cómo eres! quejándose sin desprecio. ...Y yo aquí sin conocerme con esta queja, sufriendo.

Para mi mismo es difícil establecer la relación entre este poema y lo que antes le dije, pero estoy casi seguro que fue la mucha alegría con que me acosté la que dio lugar al reproche "¡cómo eres!".

En fin, mi querido Juan Ramón, no he querido dejar de darle las gracias por todo y eso que temo tanto no gustarle que preferi que fuera Vicente



[Alexandre] quien le llevara mi libro.

Salude a Zenobia en mi nombre y reciba usted con mi agradecimiento un fuerte abrazo.

Suyo

Manuel Altolaguirre

P.C. Ciudad Jardín, 2, piso 17, Málaga.¹⁶

Dos días después de esta carta, eufórico aún, Altolaguirre escribía nuevamente a Juan Guerrero Ruiz explicándole lo que le había dicho Juan Ramón a través de Vicente Aleixandre:

...Estoy muy alegre con lo que me dice Juan Ramón de mi libro nuevo. Me ha prometido darme un poema para que vaya dentro de la edición. Pienso imprimirlo cuando regrese de un viaje que tengo que hacer a Bélgica para recoger a mi hermana más chica, que está en un colegio...¹⁷

En el mes de diciembre, Altolaguirre realizó el anunciado viaje para recoger a su hermana María Emilia y, camino de Francia, pasó por Madrid para saludar a Juan Ramón. En este nuevo encuentro el de Moguer le dijo a su joven admirador que no se precipitara en la publicación de su libro *Alba quieta*, manifestándole una opinión poco favorable al mismo. Como cabía esperar, la decepción debió de ser tremenda ya que el joven poeta tenía puesta toda su ilusión en la publicación de esa obra y, además, aspiraba a que fuese acompañada de algún texto introductorio de Juan Ramón. A pesar de ello, desde París le escribió nuevamente al maestro aceptando su sugerencia:

Mi querido Juan Ramón:

Estoy deseando llegar a Málaga para volver a Madrid y

verme con usted y mi libro.

Lo que me dijo de mi poesía lo agradezco mucho y no publicaré el libro por ahora.

Cuando vaya, le llevaré lo que tenga inédito para que usted escoja para la revista de que me habló y que tan entusiasmado me tiene. ¡Qué alegría me dio su retrato! Si como me dijo quiere darme para estas Navidades, envíemelo a Marsella, Promenade de la Corniche, 209, y me llegará de España lo que más quiero de ella.

Salude a Zenobia y reciba un fuerte abrazo de su amigo

Manuel Altolaguirre

Le adjunto unos poemas de los que tengo conmigo y que creo no conoce. Y una postal.

El borrador del poemario *Alba quieta*, manuscrito de 36 poemas, permaneció entre los papeles de Juan Ramón, relegado al olvido, durante más de setenta años hasta que, finalmente, el profesor James Valender, por gentileza de los herederos de Juan Ramón Jiménez, lo sacó del olvido en que se encontraba dándole a conocer en el año 2001, a través de la Editorial Calambur. Muchos de estos poemas ya fueron publicados por Altolaguirre en distintos medios; sin embargo, otros tantos permanecían inéditos.

El día 19 de enero de 1929, desde Cannes, Altolaguirre envió a Juan Ramón una bella postal de la costa francesa con un cariñoso abrazo y, ya de vuelta en Málaga, el día 3 de febrero nuevamente le escribía adjuntándole siete poemas inéditos:

Mi querido Juan Ramón:

En los últimos días de este mes iré a Madrid con mis nue-

vas poesías para con ellas y con las que usted tiene ordenar el libro que quiero publicar.

Ya hablaremos entonces de lo de incluir en un solo volumen, que quiero dedicarle, mis libros anteriores y las poesías aún inéditas. Mientras tanto voy a copiarle algo de lo último que tengo hecho.

Si usted supiera la alegría que tendré al recibir el retrato, no tardaría en enviármelo.

Adiós, Juan Ramón. ¡Hasta muy pronto! Le quiere y le abraza su amigo

Manuel Altolaguirre

Saludos a Zenobia de mi parte.

Como podemos comprobar por toda la correspondencia anterior, Altolaguirre no bajaba la guardia e insistía una y otra vez para que Jiménez le enviase el retrato lírico que hizo de él.

En la primavera de ese mismo año, el malagueño se incorpora nuevamente a la imprenta Sur y se vuelve a editar la revista Litoral. El día 1 de mayo, con membrete de la revista, Altolaguirre escribía de nuevo al moguerense, aunque sólo para expresarle su amistad:

Litoral

San Lorenzo, 12

Málaga

Mi querido Juan Ramón:

Si siempre que me acuerdo de usted le escribiera, lo haría siempre. Ahora que tengo mucho y nada que decirle, le pongo estas líneas de verdadera amistad silenciosa.

No me atrevo a molestarle con el envío de mis nuevas poesías. Algún día sí que se las enviaré.

Hoy reciba un abrazo fuerte de su amigo

Manolo

Salude a Zenobia.

Por esta época se incorpora a la dirección de **Litoral** un antiguo compañero de estudios de Altolaguirre, José María Hinojosa, con quien también compartió la redacción de *Ambos*. Hinojosa estaría poco tiempo en la revista, ya que a consecuencia de unas diferencias con Emilio Prados, éste último decidió clausurar la publicación después de aparecer el último número de esta segunda etapa (8 y 9 especial), en el verano de 1929. De esa época (16 de julio) es la siguiente carta dirigida al moguerense:

Mi querido Juan Ramón:

Para octubre quiero publicar mi libro. Aún no sé en dónde, pero estoy seguro de que lo publico, pues desde hace algún tiempo no hago más que pensar que debo hacerlo. Ya sabe usted que al reunir en un solo volumen toda mi obra poética, se la dedico a usted, a quien tanto debo y de quien espero siempre todo.

Ya lo tengo ordenado a mi gusto y con el nombre de Vida poética, que mi poesía es vida, como la de usted, como toda poesía.

Y quiero que lleve al principio el retrato que usted me tiene hecho y ofrecido. No deje de enviármelo cuanto antes.

Desde hoy, desde mucho antes, lo estoy esperando. No se olvide de mí, que tanto le quiero.

Con un afectuoso saludo para Zenobia, reciba un abrazo muy fuerte de su amigo

Manuel Altolaguirre

Escribame a: Paseo de

Reding, 39-Málaga.

De Altolaguirre a Juan Ramón no tenemos ninguna carta más hasta la primavera de 1930. Sin embargo, el malagueño buscará otros cauces para llegar al maestro de Moguer. Unas veces, a través del común amigo de ambos, Juan Guerrero Ruiz; otras, por mediación de León Sánchez Cuesta. El día 2 de febrero de ese año le escribía al famoso librero y le contaba lo siguiente:

Sr. D. León Sánchez

Mi querido amigo: Hace tiempo que deseaba realizar un propósito que hoy ya tengo casi logrado, tal como la edición de tres cuadernos mensuales de poesía, el primero dedicado a los clásicos, el tercero a mi obra y el otro a la obra de los poetas que son mis amigos.

Otro cuarto cuaderno que haría con verdadero gusto sería el de J.R.J., pero no me atrevo a pedirselo. Si Vd. Tiene ocasión de hacerlo, dígame que yo



sería con gusto el cajista, impresor y encuadernador de su "Diario Poético".

Como le contaba a Sánchez Cuesta, desde los primeros días de 1930 Altolaguirre trabajaba en la edición de estos cuadernos que imprimiría en una pequeña imprenta que había comprado. En el mes de abril, con el nombre de Poesía, aparecía el primero de estos cuadernos. Ese mismo mes le escribe a Juan Ramón adjuntándole la publicación:

Mi querido Juan Ramón:

Le envío mi revista. Yo hubiera querido que en ella su Diario poético hubiera ocupado el primer lugar. Así se lo dije a León Sánchez y a otros amigos para que usted llegara a saberlo. Lo quiero demasiado, Juan Ramón, y su poesía es para mí lo primero siempre. ¿Por qué no le escribí? Ahora lo hago lleno de fe en su afecto. Si usted quisiera, yo podría imprimir su obra dentro o fuera de mi revista; como usted quiera, Juan Ramón. Escribame o hágame saber de usted por cualquier medio. Le espera y abraza

Manuel Altolaguirre

En el mes de noviembre de ese año (1930), Altolaguirre se establece en París, en la rue de Longchamps. En la capital del Sena, en vez de estudiar Ciencias Políticas como era su propósito, se dedica a editar sus cuadernos y pequeños folletos de dibujo y poemas de sus amigos. El cuatro de marzo de 1931, desde Los Alpes suizos le envía a Juan Ramón una postal donde le cuenta lo siguiente:

Querido Juan Ramón.

Vengo unos días con mi amigo Bernabé Fernández y

con los libros de usted. Después de leer sus poesías, escribimos esta postal.

No le olvida

Manuel Altolaguirre

*Le presento a "Bernabé Fernández Canivell que le admira muchísimo."*¹¹

Por esa época Altolaguirre trabajaba en su nuevo libro *Soledades juntas*, que se publicaría en Madrid poco después por la Editorial Plutarco. En una carta dirigida a Manuel de Falla, fechada en París el 29 de enero de 1931, Altolaguirre ya le hablaba al célebre compositor gaditano de su nueva obra y le manifestaba su deseo de dedicarla a las tres figuras más admiradas por él: Falla, Picasso y Juan Ramón. Un párrafo de esa epístola decía así:

(...) lo próximo que daré es mi libro: "Soledades juntas" que me permito dedicarle: A Manuel de Falla, Pablo Picasso y a Juan Ramón Jiménez.

Estos tres nombres irán en la primera página de mi libro que contendrá toda mi obra lírica desde 1926. Un gran volumen, topográficamente al menos.

Aquí en París tengo muchos amigos que son también suyos. Le recordamos siempre con cariño y la admiración que Vd. Merece.

Algo debió de pasar desde el envío de esta carta hasta la publicación del libro porque Soledades juntas lo dediqué Altolaguirre a Vicente Aleixandre y, los tres nombres citados, aparecían en las últimas páginas del libro como DEDICATORIA FINAL: A Juan Ramón Jiménez, a Manuel de Falla y a Pablo Picasso. Al mes siguiente de esta carta (18 de febrero de 1931) Altolaguirre escribía a Juan Ramón en los

siguientes términos:

Mi querido Juan Ramón:

Mi libro "Soledades Juntas" (1931-1925), que hoy empiezo a imprimir, llevará, si usted lo acepta, la dedicatoria siguiente: "A Juan Ramón Jiménez, Pablo Picasso y Manuel de Falla". Llevará, si usted me lo envía, el admirable retrato que me leyó en su casa y que siempre he esperado desde entonces.

Supongo vería usted el número IV de mi revista, que no le envío directamente por saberle suscriptor de ella en la librería de León Sánchez. Cada vez que doy un número sin sus poesías, no me quedo contento. Tengo verdadero deseo de imprimir algo suyo. Hasta recuerdo que una vez compuse y tiré unas poesías de sus libros, deseando enviárselas. El temor de no agradarle me obligó a destruir lo que hice.

Hoy le llegará Un día", lo último que he impreso. Trabajo mucho. No sólo en la imprenta, sino también escribiendo.

De esta mañana es un poema que voy a copiarle.

Mis mejores saludos a Zenobia. Para usted un abrazo de su amigo que le quiere

Manolo

Después de copiarle el poema de hoy, he escrito también los que le acompaño. Entre ellos, uno que le dediqué no hace mucho."

Aunque no estaba fechada, en contestación a la anterior debió de ser esta segunda carta que citábamos de Juan Ramón Jiménez, aparecida en Selección de cartas (1899-1958). En ella, el maestro de Moguer le agradecía la dedicatoria del libro y le hacía saber que el retrato lírico que le

hizo se encontraba entre los cajones que guardaba en el sótano de su casa.

Mi querido M. A.

muchas gracias por todos sus envíos y por la dedicatoria de su libro Soledades juntas. El retrato que hice de usted está en los cajones del sótano desde la última mudanza (de Velásquez a Padilla). Si no ya lo hubiese dado en alguna revista. De todos modos, como tiene que "salir" de ese cajón algún día y pronto se lo prometo para otro libro.

*Suyo siempre, honradamente
J.R.²⁸*

En la Casa Museo Zenobia y Juan Ramón, de Moguer, se conserva el ejemplar de Soledades juntas con una dedicatoria autógrafa en hoja de guarda que dice: *A Juan Ramón, de su amigo Manolo.*

En el otoño de 1931, después de pasar una temporada en la isla mediterránea de Port-Cros, invitado por su amigo el poeta franco-uruguayo Julio Supervielle, Altalaguirre se instala en Madrid y tramita la edición de su libro *Soledades juntas*, que saldría a la calle en el mes de noviembre. A su llegada a Madrid, a través de Federico García Lorca, conoce a la poetisa Concha Méndez Cuesta:

En 1931 Manolo, de vuelta en Madrid, coincide conmigo, que acababa de llegar de Buenos Aires. Federico García Lorca nos presenta en un café madrileño, encuentro que iba a determinar no sólo la revista Héroe, sino nuestro matrimonio.

Nos hospedábamos en el Hotel Aragón, en una de cuyas habitaciones se instaló la pequeña máquina de imprimir. Recibíamos allí, casi sin inte-

rrupción, a poetas jóvenes establecidos en Madrid y muchos que se encontraban de paso, a más de algunos con fama y renombre: por ejemplo, Juan Ramón Jiménez, que en aquellas reuniones se inspiró para escribir no pocas de sus "caricaturas líricas", publicadas años después bajo el título de Españoles de tres mundos.²⁹

Manolo y Concha contrajeron matrimonio el 5 de junio de 1932, en la iglesia madrileña de Chamberí, y de cuya boda fue testigo Juan Ramón Jiménez. Así se lo contaba el poeta de Moguer a Juan Guerrero Ruiz:

...vengo de la boda de Manolito Altalaguirre y Concha Méndez, que han querido que fuera yo uno de los testigos. Se han casado en la iglesia de Chamberí, con un gran ambiente popular; los chicos del barrio han vitoreado a la poesía y a los poetas al salir los novios, que estaban muy contentos. Ha asistido toda la joven literatura, todos los poetas jóvenes...³⁰

De Concha Méndez diría el moguerense en sus retratos: (1931)

Su mono añil puede ser de cajista de imprenta, enrolada de buque, fogonero de tren, polizón de zeppelin, todo por la Poesía delantera que huye en cruz de horizontes ante las cuatro máquinas. Entramos donde está ella, y el camarote locomotora cabina gabinete se mueven de arriba abajo, de izquierda a derecha. Nos mareamos de cuatro o cinco modos, tenemos que cojernos a un hombro, a las letras, a un clavo, a una nube, a las ascuas. En un cromo brillante del descubrimiento de las Indias, vemos entonces a Concha superpuesta, abundante, aquí y allá, quizás con plu-

mas, loros, flechas, monos auténticos, cumpliendo voluntariosa su vocación de Ceres de todos los elementos, Venus con caracoles y cuernos de abundancia.

Concha Méndez era la niña desarrollada que veíamos, adolescentes, con malla blanca, equilibrista del alambre en el casino de verano; la que subía con blusa de marinero del aire, prologuista de la aviación, en el trapecio del Montgolfier cabeceante y recortaba su desnudo chiquito blanco negro sobre el poniente rojo; la sirenita del mar que sonreía secreta a los mocitos en su nicho de cristal en acuario esmeraldino, entre algas, corales y otras conchas; la campeona de natación, de jiu-jitsu, de patín, de gimnasia sueca. La hemos encontrado en el polo, el Ecuador, el cráter del Momotombo, la mina de Tarsis.

Pero cuando la volvemos a ver en casa, es la muchacha sin ir... Ahora está echada en la madreperla que se subió a su piso cuando fue buza, estática contra la ventana estrellada, mirando los paraísos de colores nocturnos que suman flores meteoros faunas accesibles por caminos de aire tierra fuego agua. Los quiere cojer con los dientes ¡al higuil! Y hay una explosión de naranjas aves rosas cometas en su boca y sus ojos. Ríe en la fiesta jeneral de colores y sonidos, avanzando con jesto de lancha blanca la mandíbula inferior. Se tiende del todo. Se entreduerme, brújula nerviosa de carnes sobre la rosa erecta de los vientos.³¹

Tras pasar por varios domicilios, entre ellos el Hotel Aragón, finalmente la pareja se instaló en la calle Viriato, donde montaron vivienda e imprenta y donde, con-

juntamente, continuaron la edici3n de la revista *H3roo* (1932-1933). En septiembre de ese a3o realizan un viaje a M3laga y desde esa bella tierra andaluza le envían a Juan Ram3n una preciosa postal de los Jardines de la Concepci3n con la siguiente nota:

Sr. D. Juan Ram3n Jim3nez

Padilla, 34

Madrid.

Afectuosos saludos de Concha y Manolo

que no le olvidan.

Referente al título de esa última revista, en una conversaci3n mantenida el 1 de mayo de 1932 entre el maestro de Moguer y Juan Guerrero Ruiz, éste le reconoce a su incondicional amigo que lo del título de "H3roo" es suyo. Así lo contaba Guerrero:

Me dice [Juan Ram3n] si he visto la nueva revista que ha editado Manuel Altolaguirre, que ahora ha vuelto a establecer su imprenta unido a Concha Méndez Cuesta, con quien vive en el Hotel Aragón, en la calle de Núñez de Arce. Le digo que no la he recibido, sólo conozco el título H3roo (Poesía) que me ha parecido cosa suya y dice que sí, pues aunque él no lo haya dado expresamente, al pedirle un trabajo para empezar el número dio el retrato de Altolaguirre, titulándolo "H3roo español", y dejándolo sin la palabra "español" han formado el título. Dice que mañana mismo dirá a Altolaguirre que me lo envíe. Para el segundo número le ha dado el retrato de Rosa Chacel.²⁴

Hasta el otoño de 1933, Manolo y Concha desarrollaron en Madrid una importante labor editorial. En el mes de octubre la pareja viaja a Londres con una beca concedida por la Junta para Ampliaci3n de Estudios, con el propósito de

estudiar *la poesía espiritualista inglesa*, según decía el documento de solicitud presentado por Altolaguirre en el mes de febrero de ese mismo año. Durante su estancia en Inglaterra se publica en Madrid, por la editorial Espasa-Calpe, su *Antología de la poesía romántica española* y la biografía de *Garcilaso de la Vega*, dos obras que él dejó en imprenta a su marcha. En el otoño del año siguiente sale el primer número de la revista bilingüe *1616* (el año en que mueren los escritores Cervantes y Shakespeare), publicaci3n editada por la pareja en una nueva imprenta que acababan de comprar. De esta revista aparecerán 10 números con obras de autores españoles e ingleses; la primera página del número uno la abría un poema de Ramón Pérez de Ayala, "Los umbrales del huerto". En esa época, Pérez de Ayala desempeñaba el cargo de Embajador de España en Londres.

De esa primera etapa en Londres del matrimonio Altolaguirre-Méndez no nos consta ninguna carta dirigida a Juan Ram3n. La única epístola que conocemos se sitúa en torno al mes de febrero de 1935 y en ella le decía:

Mi querido Juan Ram3n:

Siempre sin escribirle, pero imprimiendo ahora un libro sobre poesía, ensayo escrito por E. Moreno (de Oxford); librito que me hubiera gustado enviarle con el poeta Stanley Richardson, que le visitará en mi nombre, llevándole un poco del buen recuerdo que siempre me viene de usted.

Adiós, Juan Ram3n.

Ya sabe cuánto le quiere su amigo

Manolo

Muchas cosas de Conchita y para Zenobia de los dos.

Un mes después de esta carta, concretamente el 15 de marzo de 1935, el matrimonio se vería agraciado con el nacimiento de su hija Paloma y, en el mes de junio, regresarían a Madrid.

Desde junio de 1935 a julio de 1936, la pareja desarrolla una amplia e interesantísima labor editorial. A su vuelta de Londres se habían instalado en la calle Viriato y, con la pequeña imprenta que habían comprado en Inglaterra, editan la revista *Caballo verde para la poesía*, que dirigiera Pablo Neruda; continúan las ediciones de *H3roo* donde publican obras de Luis Cernuda, Rafael Alberti, García Lorca, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Emilio Prados, Moreno Villa, Rosa Chacel, Juan Gil-Albert, Arturo Serrano Plaja..., así como las suyas propias: *Niño y sombras*, de Concha, y *La lenta libertad*, de Manolo.

Durante ese tiempo Altolaguirre continuó manteniendo contacto con Juan Ram3n. En la Casa Museo de Moguer se conservan varias obras, impresas por el malagueño en esas fechas (1935-1936), algunas de ellas con dedicatoria autógrafa.

Ante la grave situaci3n que se encontraba Madrid como consecuencia del conflicto bélico, el 19 de agosto de 1936 el Gobierno de la República expidió un pasaporte diplomático a Juan Ram3n, como agregado cultural honorario a la Embajada de España en Washington, facilitándole así la salida del país. Días después, el matrimonio Jiménez-Camprubí embarcaba en el trasatlántico *Aquitania*, rumbo a los Estados Unidos.

Aunque Altolaguirre y Juan Ram3n mantuvieron siempre viva la llama de la amistad (véase las

continuas y mutuas referencias de los dos poetas a lo largo de sus vidas), lo cierto es que esta circunstancial separación marcó un punto de inflexión en esa fluida relación.

El eco de Juan Ramón A modo de epílogo

Es algo bien sabido la enorme influencia de Juan Ramón Jiménez en la obra poética de la mayoría de los componentes de la Generación del 27. Un fenómeno reconocido reiteradamente por los propios "poetas jóvenes" y del que se han llevado a cabo numerosos estudios. Sin embargo, nosotros sólo vamos a analizar, muy brevemente, el eco de Juan Ramón en la obra poética de Manuel Altolaguirre, a través de sus propias manifestaciones.

A lo largo de estas páginas se ha ido manifestando, sin ningún género de dudas, la gran admiración y gratitud que sentía el joven poeta impresor por el maestro de Moguer. El interés mostrado por publicar en sus revistas (*Litoral*, *Poesía*, *Héroe...*) algo del moguereno, o su insistencia en que Jiménez le diese su opinión sobre sus poemas, es una muestra más de lo que decimos. Pero donde mejor se refleja esa admiración es en su "Poética", escrita para la segunda edición de la antología de Gerardo Diego (1934), donde el malagueño manifestaba abiertamente que su poesía ostentaba como principal influencia la del maestro de Moguer²¹. El propio Juan Ramón, en su texto "Las islas invitadas de Manuel Altolaguirre", reconocía esa influencia pero la matizaba: ...*Ya lo ha dicho. Un primer sí con acentos sobreagudo, esdrújulo, grave, que hereda en algo sin duda, a mis innumerables sies.* - ...*Ya esos vagos*

envidios que hablan por ahí que yo señalo tanto a Manuel Altolaguirre porque se me parece, les diré: que ellos se parecen más y peor en su mejor; que, en realidad -y esto se dice y escribe constantemente, queriendo y sin querer, con buena o mala intención-, los jóvenes españoles e hispanoamericanos que poetizan en prosa y verso hace veinticinco años, todos, de cualquier tendencia que sean, me deben algo, muchos mucho y algunos todo;

Era tal el reconocimiento y el respeto que sentía el autor de *Las islas invitadas* por la opinión del poeta de Moguer, que llegó a renunciar incluso a la publicación de su poemario *Alba quieta*, tan sólo porque Juan Ramón le indicó que debía esperar. Y esperó. Como ya hemos contado, esta obra que permaneció entre los papeles de Jiménez y quedó inédita a la muerte de Altolaguirre, vio la luz de la mano del profesor James Valender, por gentileza de los herederos de Juan Ramón, setenta y tres años después de haber sido escrita.

Además de James Valender, son varios los autores que han visto en la obra poética de Altolaguirre la influencia de Jiménez. Por ejemplo: la profesora Barbarita Pino Acosta, de la Universidad de Cienfuegos "Carlos Rafael Rodríguez" (Cuba), en su artículo "Altolaguirre: poeta malagueño con voz de pueblo", afirmaba: *En la primera etapa hasta 1927, podemos apreciar a un Altolaguirre que sigue los influjos de Bécquer, pero también queda impregnado bajo el sello de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Y, en otro párrafo, añadía: Es notoria la influencia de Juan Ramón Jiménez en la creación literaria de Altolaguirre, la que conducirá*

*su poesía a la búsqueda de un lenguaje más depurado en la que la metáfora constituye el elemento relevante.*²²

Antonio A. Gómez Yebra, en "La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre", nos decía: *Cuando Altolaguirre publica Ejemplo, con apenas 22 años, se lo dedica a Juan Ramón Jiménez, a buen seguro porque en el poeta de Moguer había encontrado un modelo próximo susceptible de imitar en aquella pureza de su primera época*²³.

También, la propia nieta del poeta, Margarita Smerdou Altolaguirre, en la introducción de *Las islas invitadas* y cien poemas más, al hablar de la edición de *Ejemplo* repetía algo similar: *En 1927, como suplemento de "Litoral", aparece Ejemplo. El libro está dedicado a Juan Ramón Jiménez, uno de los poetas preferidos del autor, y contiene 26 poemas en los que siguen apareciendo como temas dominantes la muerte, la sombra y la soledad*²⁴.

Asimismo, la hispanista Biruté Ciplijauskaitė, en un artículo publicado en *Ínsula*, refiriéndose a Cernuda, Prados y Altolaguirre, apuntaba: *Los primeros poemas de todos estos poetas no muestran aún -lo que es natural- lo que serán. Hay ecos del Romanticismo en ellos, y más aún del Juan Ramón de la primera época (...) en Altolaguirre, encontramos una dulce nostalgia*²⁵.

En el número 181-182 de la revista *Litoral*, dedicada al poeta-impresor, aparecen varias citas sobre la admiración de éste por el maestro de Moguer. En las páginas 68-69, cuando se hace referencia a los años 1924-1925, se dice textualmente: *También mantiene correspondencia con J.R. Jiménez, a quien parece*

haber conocido en 1924, y por cuya obra siente una enorme admiración. Sintomática de esta admiración es su decisión de dedicarle al poeta de Moguer su segundo libro de poemas, Ejemplo, que se publica en diciembre de 1927 como octavo suplemento de *Litoral*.

Podíamos seguir citando referencias hasta completar varias páginas; sin embargo, pensamos que el contenido de la correspondencia que reproducimos es suficientemente explícito y cumple sobradamente el objetivo que nos marcamos con este trabajo. Por consiguiente, esta primera parte (1926-1936) de la relación entre Manuel Altolaguirre y Juan Ramón Jiménez está concluida.

NOTAS

¹Manuel Altolaguirre, "Poética", en *Poesía española contemporánea*, Signo, Madrid, 1934, Edición de Gerardo Diego. Recogido posteriormente en Manuel Altolaguirre, *Obras completas I*, Istmo, Madrid, 1986, pág. 393, edición de James Valender.

²Texto extraído de *Españoles de tres mundos*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, págs. 130-131. Apareció publicado anteriormente, con algunas variantes, en la revista *Héroe*, núm. 1, Madrid, 1932, págs. 3-4.

³Ambos. *Revista Literaria*. Año I, N.º 1, Málaga, Marzo de 1923, pág. 1.

⁴*El caballo griego*, párrafo de un texto autobiográfico incompleto que quedó inédito a la muerte de Altolaguirre. Apareció publicado en sus *Obras Completas I*, edición crítica de James Valender. Istmo, Madrid, 1986. 1ª edición. Este párrafo formaba parte de un texto titulado "Cuatro poetas íntimos" que leyó Altolaguirre en una conferencia pronunciada en el Lyceum Club de la República de Cuba, en La Habana, el 29 de junio de 1939.

⁵Casi toda la correspondencia que aparece en este trabajo nos ha sido facilitada por Dña. Carmen H. Pinzón Moreno, representante de la Comunidad de Herederos y sobrina-nieta de Juan Ramón Jiménez. Agradecemos a Carmen su generosa colaboración, así como a Dña. Paloma Altolaguirre Méndez, hija de Manuel Altolaguirre.

Esta carta apareció publicada en *Revista de Estudios Hispánicos*. Año I, núm. 3-4, Puerto Rico, julio-diciembre de 1971, pág. 96.

⁶Margarita Smerdou Altolaguirre, "El manipulador honrado de la emoción de fondo" en *Las Islas Invitadas y cien poemas más*,

Ediciones Andaluzas Unidas, S. A., Sevilla, 1985, pág. 14.

⁷Manuel Altolaguirre no tuvo conocimiento de este texto hasta que Juan Ramón se lo leyó en una visita que el malagueño le hizo en 1928.

⁸Ejemplo, Manuel Altolaguirre, Málaga - Litoral, 1927. Imprenta Sur, 51 p.

⁹Altolaguirre se refiere a León Sánchez Cuesta (Oviedo, 1892-Madrid, 1978), importante librero muy vinculado a la Generación del 27.

¹⁰Reproducida en *Revista de Estudios Hispánicos*. Año I, núm. 3-4, julio-diciembre de 1971, pág. 96.

¹¹Campoamor González, Antonio. *Vida y Poesía de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Ediciones Sedmay, 1976, pág. 177.

¹²James Valender, "Manuel Altolaguirre o el fervor amoroso" en M. A. Alba quieti, Calambur, Madrid, 2001, pág. 11.

¹³Esta carta, que nos fue facilitada por Carmen H. Pinzón, apareció publicada en el número CXIV de *Papeles de Son Armadans* (septiembre de 1965) y reproducida posteriormente en el número 181-182, de la revista *Litoral*, (1989). En ambos casos aparecía fechada en el otoño de 1927. Sin embargo, por su contenido, se puede comprobar que fue escrita unos meses después.

¹⁴Juan Ramón Jiménez, *Españoles de Tres Mundos*, Editorial Lozada, Buenos Aires, 1942. Posteriormente, Ricardo Gullón publicó una nueva edición de este libro aportando algunas caricaturas inéditas.

¹⁵*Revista de Estudios Hispánicos*, op. cit., págs. 97-98.

¹⁶Citado por James Valender, op. cit., pág. 13.

¹⁷El texto entrecomillado estaba escrito con letra de Bernabé Fernández Canivell. Como recordarán nuestros lectores, Bernabé fue el alma de la revista malagueña *Caracola*, con la que colaboró Juan Ramón Jiménez desde su exilio.

¹⁸Un ejemplar del poemario *Un Día*, con la dedicatoria autógrafa en hoja de guarda: "A Juan Ramón de su constante amigo Manolo Altolaguirre. París, 1931.", se conserva en la Casa Museo de Moguer.

¹⁹Junto con esta carta, Altolaguirre envió a Juan Ramón tres poemas inéditos. Sólo uno llevaba título "Examigo", los primeros versos de los otros dos comenzaban así: *En las noches eternas y Aguas sin suerte, solteras*.

²⁰Op. cit., pág. 95.

²¹Concha Méndez, "Antecedentes y colofón de la revista 1616", *Litoral*, núm. 181-182, Torreolinos, 1989, pág. 145.

²²Juan Guerrero Ruiz. *Juan Ramón de viva*

voz. Volumen II, Pre-Textos, Valencia, 1999, pág. 30.

²³En *Españoles de tres mundos*, op. cit., págs. 131-132. Este retrato también apareció publicado como prólogo en la obra de Concha Méndez *Lluvias enlazadas*.

²⁴Juan Guerrero Ruiz. *Juan Ramón de viva voz* Volumen II, Pre-Textos, Valencia, 1999, pág. 27.

²⁵Citado en el epígrafe de este artículo.

²⁶Barbarita Pino Acosta, en *Espéculo. Revista electrónica cuadrimestral de Estudios Literarios*. Núm. 24, octubre de 2003, Universidad Complutense de Madrid.

²⁷Antonio A. Gómez Yebra. *En torno al 27*. Centro Cultural Generación del 27, Málaga, 1998, pág. 60.

²⁸Margarita Smerdou Altolaguirre, en Manuel Altolaguirre, *Las islas invitadas y cien poemas más*, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A., Sevilla, 1985, pág. 14.

²⁹Birutė Cilipiūskaitė. "El poeta y la poesía", *Ínsula*, Madrid, 1966, pág. 277.

ÁNGEL SODY DE RIVAS

1949

La Línea de la Concepción

Cádiz

Reside en Cataluña desde 1964. Es fundador del *Centre d'Estudis i Documentació Zenòbia Camprubí* de Malgrat de Mar y componente del Grupo de Historia "José Berrueto" de Santa Coloma de Gramenet. Ha colaborado con varios periódicos y revistas y es miembro fundador de varias ellas: *Tertulia Literaria*, *El Sindicalista*, *Ateneu...*

Entre sus numerosas obras publicadas habría que señalar *Cronología de Blas Infante* (1987), *El eco de unos toques*, *Diego del Gaster* (1992) reeditada en 2004, *Homematge a Zenòbia Camprubí* (1994), *...Y al final la luz* (1999), *Antonio Rosado y el anarcosindicalismo andaluz* (2003), *Miquel Solís, Temps i espai* (2005), *Francesc Rossetti. Retrat d'un poeta* (2006) y *Zenobia Camprubí. Aquella flor amarilla* (2007). También es coautor de: *Malgrat dels nostres avis* (1993), *Crònica d'un segle* (2001), *Poetas en Moguer* (2004), *Contra Franco* (2006), *Una ciutat dormitori tota el franquisme*. Santa Coloma de Gramenet 1939-1975. (2006).

LA ESCRITURA: TRANSFORMAR LA MUERTE EN VIDA



1.- 0.- Cuando me invitaron a participar en este ciclo, con la sugerencia de hablar de mi propia escritura, además de agradecido, me sentí incómodo. Siempre he sido reacio a las autoexposiciones o lecturas públicas (aunque últimamente haya hecho algunas, como un desafío a la agorafobia); porque la escritura -la mía, al menos- es un acto íntimo en el que uno habla, titubeante, consigo mismo, tratando de iluminar las propias tinieblas con la palabra improvisada. Debo aclarar inmediatamente -si no, alguien podría pensar que soy un mistificador o un presuntuoso émulo del Doctor Frankenstein- que el estridente título, surgido del apresuramiento de una respuesta, indica algo más modesto: una aproximación al porqué de la escritura, o de la mía.

1.- Todos estamos hechos de materia trascendente. Todos hemos sentido alguna vez algo sublime, en un instante que quisieramos salvar del naufragio del tiempo. El intento de salvación de ese instante supremo es lo que,

repetido una y otra vez en la vida de algunos hombres, hizo nacer al artista, ya fuese mediante la pluma, el cincel, el pincel, el pentagrama o cualquier otra herramienta capaz de tallar el sentimiento -y la idea- para otorgarle eternidad al tiempo individual.

El hombre cavernícola observó una mañana que los objetos de su alrededor desaparecían. Las flores, los pájaros, los hombres. Contempló un cadáver y no entendió la muerte. Tras muchos milenios, y tras buscar por todas partes, concluyó que ese cadáver y los de las cosas que había amado sólo seguían existiendo en su cabeza. Así que otra mañana, lleno de arena y tiempo, hurgó en la fosa de su mente y extrajo los fragmentos síquicos de esas muertes para darles vida de algún modo, reconstruirse, ahuyentar la soledad. Y sintió que algo mágico renacía en su interior al robarle a la muerte lo que ésta le había robado. Había nacido el arte, la única resurrección.

He aquí por qué algunos garabateamos palabras o imágenes. Esto sucede porque, según considero, el arte no es sino el esfuerzo por abrazar inmortalmente la vida. Ésa es la conclusión y la consigna: que la palabra y sus paralelos utensilios son la única mención contra la muerte.

¿Y qué se salva de uno mismo sino lo que uno es? Energía erótica, eso es lo que rige la ley de la supervivencia. ¿Y qué es el erotismo sino una mezcla de amor y sexualidad, de trascendencia y carnalidad? Ese erotismo corpóreo y metafísico -sensación, no

concepto; compulsión, no premeditación- concretado en el ser amado es lo que elegimos para salvar, porque ha nacido como proyección de nuestra mismidad, egotista o altruista, proyectada o autófaga.

2.- ¿Qué es la vida de un artista sino la de un hombre cualquiera que no consigue ser un hombre cualquiera? Es un ser en permanente estado de ansiedad porque vislumbra más cosas de las que ven los otros, todas las anhela y ansía convertirlas en realidad, aun sabiéndolas irrealizables. Esa irrealizabilidad lo sume en un estado de permanente melancolía. Sabe que existe algo que aún no existe en la creación que él puede darse a sí mismo y legar al hombre, que él puede crear para completar un poco más el proceso de perfección o progresión del universo. Esa es su solidaridad universal y su soledad individual, su "solitariedad", su tragedia, en fin. Saber que debe y que no puede. Y ahí la insatisfacción, el dolor y la desidia. Si hubiera de definirme en dos palabras -y generalizarlas para el artista ensimismado-, éstas serían: ansia y ansiedad, que presuponen el gozo de la espera de un paraíso -*el locus amoenus*- y el desencanto por su tardanza o, peor, inexistencia -*el locus horribilis*-.

Pero, incluso si se equivoca, ¿quién sabe más de uno mismo que uno mismo? Cuanto conocemos de los demás lo sabemos por la similitud de nuestras experiencias. Así que sólo puedo hablar de mí y categorizar procurando evitar los errores. Cuando se concluye que, más que realidad, es el anhe-

lo que existe -y somos un proyecto del anhelo-, el ansia nos devora, y lo ansiado se convierte en la única meta: amamos a la amada -u otro ser similar- porque somos en ella, en ella se ha ubicado el paraíso, y éste y aquélla no son más que la materialización conceptual o sentimental de la propia identidad. Y si ella muere, muere con ella el paraíso; queda sólo el infierno. Así, primero amé el amor y sus transfiguraciones; luego, su concreción hecha mujer, el ser de carne y hueso que lo representaba (Oniría); y, por fin, la nostalgia, que derivó en desesperación, en cólera contra la muerte y la deidad (*Variaciones para ira y dolor*); finalmente, quedó la elegía, que no es sino un canto disfrazado a la vida, un himno a lo que pudo ser. Diversos poemas tratan de exorcizar esos sentimientos. En uno de ellos se refleja algo de lo dicho: un instante en el que un meteorito interior asoma su destello y, repetido múltiplemente, se convierte en "Causa", origina el ansia de infinitud.

Quien ha tocado la belleza sabe que en ella empieza el éxtasis, la tortura y el ansia de querer poseerla. ("En la noche")

Todo empieza en la infancia, esa edad en la que nacen las mitologías, sueños pronto guillotinado en plena adolescencia, cuando se percibe la orfandad del existir:

... Supe luego que el hombre se desvive por creer que hay en la muerte vida (...)
 Ignora que la vida es la sustancia que hace soñar con la inmortalidad y, sin embargo, engendra los espermas de la muerte, la savia del dolor. ("Orfandad")

¿Cómo definir a ese ser contrario a sí mismo que llamamos hombre? ¿Por qué el ansia y la ansiedad sino porque cada uno somos dos resueltamente imbricados? Cuando intentamos definir la sustancia humana olvidamos que el hombre tiene su origen en el animal y que es un animal al que, con eufemismo, calificamos de "racional", como si esa apostilla nos lo hiciese entender. Si la "racionalidad" no acepta que procede de la "irracionalidad", nada se comprende. Esa dualidad está presente, más que en otro, en el artista, que es un "animal racional" que ansia poner orden en su caos, cosa difícil porque no es solamente un homínido, sino un homo sapiens que es, a la vez, un "*homo ludens*" con tendencias de "*homo loquens*". Se pierde en sus racionalismos, ludimos, experimentalismos, alucinaciones porque no acepta que es una identidad forjada con fragmentos de identidades tan sucesivas como simultáneas. Las obras

"maestras" son aquellas que compatibilizan esos reductos o trincheras. Y esa lucha entre contrarios -"todo en el mundo es guerra" (Heráclito, Rojas)- explica genialidades que fueron fracasos, éxitos que son olvidos, según predomine en un momento, una época o un individuo tal o cual homínido. Es la lucha ancestral entre los sentimientos, espontáneos, y el pensamiento, calculador y pretencioso ordenador del caos. Porque unas filosofías suceden a otras; pero sólo los sentimientos se suceden a sí mismos y, por lo tanto, permanecen tras los siglos, conforman la sustancia humana. El inicio del primer concierto para piano de Prokofiev desubica la mente reglada, hace tambalear el canon establecido por una sociedad que se ha acomodado en un cómodo siquismo. Lo absurdo, lentamente, se va integrando en la lógica, cada vez más ausente de inquisiciones. Desde que el hombre dejó de ser juguete de un Dios, la voluntad ha pretendido decirse y desdecirse con autenticidad y con mesturería. ¿Cuántos hombres han escrito o pintado, o llevado al pentagrama, su retrato? Toda la música de cámara es íntima identidad. Smetana calificó de "Mi vida", uno de sus cuartetos, consciente de su autobiografismo emocional. Los autorretratos de Van Gogh o, en otro extremo, Rembrandt, siguen la misma pauta. Nada hace el hombre que no se encamine hacia la búsqueda de su identidad; es decir, que no sea autobiográfico: por eso se persigue a quien cuestiona la identidad universal santificada por la mayoría; y por lo mismo se santifica a quien santifica aquélla. ¿Cómo pudo ser que "La sacre" fuese tan maltratada en su estreno y sacralizada un año después? Strawinski, ante su obra, decía: "Puedo interpretarla al piano, pero no sé cómo llevarla al pentagrama". Sencillamente: su intuición, su irracionalidad, el canon se le había quedado estrecho. Eso les ocurre a tantos artistas y científicos: Copérnico, Galileo, Servet... Yo, sin la serenidad de Séneca, y obseso de lo inmaterial, siendo tan carnal, me fui por lo intangible en este retrato del "Hombre", que parece no ser sino una serie de sensaciones que desracionalizan la lógica: la indefensión ante lo indefinible de la identidad.

Hombre

Naufraga la razón y el sortilegio de la lógica muere. La materia no explica la sustancia. El arrebatado que nos acecha y que nos transfigura no es de sangre ni arcilla. El corazón siente el fulgor, acepta lo sublime queriendo retenerlo; y sólo roza esquivas de belleza y plenitud. Hay una grieta atávica por donde

la inmensidad azul emerge clara y el cuarzo se convierte en un diamante tallado en el cerebro. Esa alta cima de los sentidos teje su albedrío y fracasan ante él la inteligencia y los asedios de la voluntad.

Semejante consideración puedo hacer del "Soneto sobre el ansia": un retrato cuyo rasgo primordial es el de la inmoribilidad, el apresamiento de "un no sé qué que queda balbuciendo" yepesiano, cuando se apaga el fuego de la vida que quisiéramos salvar del naufragio de la muerte, ya lo he dicho. Esa inacabable sucesividad tal vez se esconda en el origen de esos versos. Como en el anterior, el caos expresivo pretende ser un orden de lo indefinible y perdurable.

3.- El ansia de infinito es, primeramente, algo inconcreto, una energía, una aspiración, una sublimación. Después, cobra forma de ilusión y casi siempre acaba siendo algo a lo que muchos llaman amor, amada. Adán y Eva buscaron "un más allá"; y terminaron teniendo, solos, el uno al otro, como un consuelo mutuo ante el fracaso de sus delirios. En "Catálogo de pájaros", del *Libro de los anhelos*, hice hincapié en tantos amadores, músicos, escritores, pintores, que habían hallado un sueño, hecho carnalidad y eteridad, que acabaron convirtiéndose en objetos artísticos emblemáticos, y por eso alcanzaron, autores y creación, el alto nombre de categorías universales. Wagner (principalmente, en el *Tristán*), Beethoven (*A la amada lejana*, *La Novena*), Tediato (alterego de Cadalso), Dante, Petrarca, Leonardo (la persecución del rostro materno, emergente, por fin, en Gioconda), Schumann... También yo, hijo del arte por naturaleza cultural, amé y quise amar, canté el sueño y su muerte. Y a ello corresponden algunos poemas, palimpsestos o reiteración de tantos otros. "Madrigal con espinas", que enseguida leeré, es la pérdida del infinito encarnado en un cuerpo; en realidad, una elegía.

Preso en esa orfandad, el sueño teje sueños. Y así brota una cosmología cuyo epicentro es el amor concupiscente y místico, donde los dioses y los demonios luchan en el campo de batalla del propio corazón, que queda como una ruina inmensa. Esa cosmogonía es la que originó un libro que, en su momento, pareció salpicar, y aun fascinar, a quienes me rodeaban, *La estatura del ansia*, quizá porque me expresaba confesionalmente en un tiempo en el que el "yo" había desertado de la lírica, y que hoy siento como un texto al que le sobran casi todos los versos. Más humilde en su tentativa y menos desafortado en su ejecución, sublimatorio y genesiaco, es este poema:

La fuente en la ceniza

Amo el temblor rosado de tu boca y el crepúsculo azul de tu mirada.
Amo la luz carnal que te ilumina cuando te arrojas como un puma alegre sobre mi cuerpo ansioso de tu cuerpo.
Amo el sudor de miel que nos lubrica y la erosión constante de la piel.
Amo tu desenfreno y mi arrebatado cuando, tendida, te abres como un libro y esplendes como un saurio.
Amo tu lasitud y mi abandono tras el fulgor robado a las estrellas.
Amo la ardiente búsqueda infinita que late en nuestros sexos.

Es ese amor -esa mujer- con el que se siente que los espejismos del vivir son, por un momento, engañosos y que los paraísos no son inalcanzables. Es el instante eviterno robado a la religión con la fruición de la carne. Ninguna duda hay sobre la relevancia de la amada, en su doble dimensión carnal y transfigurativa, según se desprende de este dístico:

Trazo

Sobre tu cuerpo escribo con mi cuerpo el gran poema de la identidad.

Amada -amor- en la que se lega cuanto uno es, una búsqueda sin hallazgo, un puñado de versos polvorientos:

Legado

Pienso en ti.
El mundo yace en calma.
La noche brilla oscura sobre el dolor del hombre.
Aroma los recuerdos el jazmín y la memoria dicta la soledad de haber vivido mucho.

Lanzo palabras como redes densas para apresar la vida.
¡En esta noche hermosa y milenaria hay tantos escribiendo y esperando ojos como los tuyos que comprendan cuanto le confiaron a su pluma!
Tal vez ellos se busquen en mis versos igual que yo me he hallado en los de otros.

Un día moriré,
y quedaré tan sólo en tu mirada,
única luz donde logré escribir mi nombre verdadero.

Mas también tú te irás.

Y toda esta tristeza y este esfuerzo
serán un sueño repetido y roto.

Trágicamente, esa premonición se cumple: y con mayor crueldad de la temida. No muere el amor, ni -todavía- el amorador, sino la amada, el refugio, la trinchera contra la desventura; y su fantasma queda, rumoroso y doliente, susurrando epitafios al oído:

Madrigal con espinas

He buscado en el mundo y en los libros
el sentimiento pleno, la religión más alta;
y los hallé en el fondo de tus ojos
y en el abismo breve de tu carne.

El brillo de la espada surgiendo de la herida
no iluminó el amor con luz tan clara
como el destello que alumbró mi cuerpo
al golpearlo el pedernal del tuyo.

Nunca el gozo elevó mi espíritu a los cielos
como el beso de nuestras almas.

Ahora

la muerte desatada que encadenó tu vida
me apresa en el dolor, y lo que fue apogeo
y plenitud es ruina en la memoria,
pues también el recuerdo es otra muerte
y sólo abrazo sombras si te abrazo.

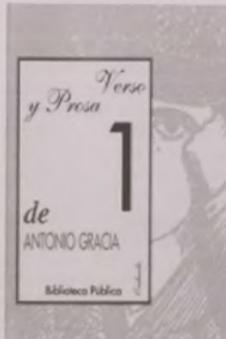
4.- "De toda la memoria sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños", escribió él, "en el buen sentido de la palabra", bueno de don A. Machado. Pero Machado, como buen amante de Manrique, debió de hacer esta afirmación pensando que cualquier pasado fue mejor. Por el contrario, yo creo que evocar los sueños evidencia que éstos no se cumplieron y sólo dejaron sus ruinas, o que se cumplieron y nos defraudaron, dejando mayor devastación y desesperanza en el presente, huérfano así de futuro. "No hay otro infierno como la memoria / de los edenes muertos", digo en "Ars longa, vita plena" (pero también: "No existe otro dolor como el que deja / un sueño al realizarse", en "La sed"). Y de ese fraude o frustración del tiempo nace la necesidad del arte, jactancioso salvavidas de la vida, que se deja convertir en palabras por instinto de supervivencia, pero que nunca llega a identificarse plenamente con lo que de ella queda en un escrito, una música, un lienzo. La naturaleza no imita al arte, como se dijo; ni siquiera éste es capaz de imitar a aquélla. Porque "la vida es más que la palabra". Si así nace el arte, también su dolor como inútil redención de la vida. De esto deja constancia ese poema. Y como resultado de la hecatombe siquica queda el hombre huérfano, indefenso:

Indefensión

Todo lo arrasa el tiempo con su furia
y lo que fue nunca existió.
Los sueños se convierten en anhelos
y la esperanza en ansiedad doliente.
Sortilegios y hechizos se derriban.
Se desvanece el éxtasis del ansia.
Y de los paraísos que forjamos
sólo queda, en la noche,
la lucidez esquivada del dolor.

II.- 5.- Hasta aquí el breve historial de un amor - y la transformación en verbo, verso, de esa "historia" de la que se nutren autor y lector. Al fin, nada nuevo he dicho. Antes que yo lo hicieron -pero bien- Dante, Petrarca, Garcilaso... Ni la *Divina comedia*, ni el *Canzoniere*, ni las *Églogas* serían las mismas sin las muertes (de Beatriz, Laura, Isabel...) que dieron vida a sus versos a través -tristemente; pero así es- del dolor sublimado, exorcizado, transfigurado por la palabra escrita, acendrado por la melancolía. Pocas venturosas experiencias han producido obras inmortales como las derivadas de la muerte. En todo caso, los paraísos atarácicos -esquivos del dolor de la mortalidad-, la ausencia sin presencia, de Horacio o Fray Luis.

¿Qué hicieron Cadalso, Espronceda, Novalis ... sino regurgitar la muerte del sueño de sus vidas en la vida otorgada a la posteridad -voluntaria o insolidariamente- a través de *Noches lúgubres*, *Canto a Teresa*, *Himnos...*? Qué son, en otro plano, las elegías a Rodrigo Manrique, Sanchez Mejías, Ramón Sijé sino las vidas que sobrieron sus autores de las muertes de aquellos a quienes cantaban? Sin la conciencia de la muerte no existirían las pirámides, las catedrales, el Cristo de Velázquez, la música de Bach, el Requiem mozartiano, *La isla de los muertos* de Rachmaninov, el concierto para violín de Schumann, El séptimo sello, de Bergman, *La Celestina*, *El Quijote...* Sin el ansia de superación de la muerte tampoco existirían los cuadros de Van Gogh, la música de Beethoven tras su *Testamento de Heiligenstahd*, *El retrato de Dorian Gray*, de O. Wilde, el *Fausto* de Goethe, o ese filme avaricioso y hambriento de existencia y erotismo, de



Hictckocht, llamado *Vértigo*... ¿No es toda elegía un himno a la vida, en realidad: la transformación de la muerte en vida autónoma, inmorible? La elegía nos hace sentir que la palabra es la gran redentora, la gran reveladora. La palabra -y sus símiles- es la constatación de la perdurabilidad de la existencia. Me parece indudable, aunque sea trágico: el arte existe porque la muerte existe, es su más viva consecuencia. Consolémonos con esa verdad inamovible e inmortal. De todo cuanto poseemos en la vida, o nos posee, nada es tan fructífero como la muerte, nada tan imperecedero como las reacciones que en el hombre provoca. Ahora bien: hay que matar al que fuimos sí, como padre de nuestro presente, nos lega su tragicidad. No debe abrirse una puerta sin haber cerrado la anterior: no se puede renacer si no se ha muerto; y esa muerte alegórica, abrasiva, purificadora y luminosa es la que procuré darme y se trasluce en *Locus amoenus*:

Locus amoenus

Sobre el lecho transido espera la otra muerte rodeado de Byrd, Durero y Garcilaso. El respirar ya ocioso no le impide vagar de la música al lienzo y a la página.

En el pretil de sombras que cercan su agonía está el Joven azul, Muchachas en el puente, un verso de Petrarca, una nota de Scriabin y la Madonna Elisa que todo lo comprende porque venció el dolor con su sonrisa.

Tanta belleza extingue tanta melancolía y disipa la angustia del mundo que se acerca. Si detener pudiera la vida en ese instante elegiría ser el acorde infinito, un cuadro inacabable, un verso inextinguible.

Todo a su alrededor se ennoblece en la noche y una bruma feliz envuelve sus tinieblas, mientras el otro sol amanece y le otorga una diafanidad interminable.

III.- 6.- Ahora bien: El hombre es el único animal que intenta convertir sus defectos en virtudes, su ignorancia en sabiduría. No tenemos más resolución que aprender de la muerte para vivir mejor. Al dolor oponemos paraísos; al desencanto, la utopía. Por eso los mitos de la resurrección, de la reencarnación; y la escritura, el arte, como única forma de perdurabilidad. La muerte de los otros nos hace saber que moriremos. Y así, toda elegía es una oda por lo que anhelamos. Convertimos en himno la elegía. Ese es un título mío que quisiera como divisa de la pluma. Ojalá preservando del olvido y del dolor cuanto anhelamos llegue el día

en que vivir no precise, ya jamás, de la poesía. Pero, como se deduce de la expresión de este deseo, prescindir de la escritura es imposible.

Hijo yo de esa cultura de la vida en contra de la muerte, ¿qué iba a escribir en situación semejante a la de mis antecesores? Es evidente la necrofilia de Cadalso, Novalis, Espronceda, y tantos otros. Si algún mérito tengo es el de intentar darle la vuelta a los versos de Garcilaso: "¡Que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón por que lloraba!". Si comencé siendo necrófilo, pues necrófaga es la civilización occidental, existencialista y fetichista, he pretendido en los últimos años, y en los últimos libros, mirar hacia la luz, huir de ser un palimpsesto de la muerte y reconstruir, con el óbito cotidiano pretencioso de acabar con la estatura del ansia de infinitud, un himno eterno desde la elegía de lo efímero. Hacer que los ojos no vean una metáfora de la sepultura universal, sino una esperanza de que los anhelos son una profecía de su realización. Porque sí es cierto que, por temor, siempre nos convertimos en lo que tememos, también lo es que, por constancia, "siempre nos convertimos en lo que anhelamos".

Debería hacer un breve paréntesis para aludir a mi incipiente metamorfosis. Pero lo dejaré a pie de página. Ahora sólo diré que *La estatura del ansia* es un vómito liberador de la tortura de la experiencia existencial, que acaba concretándose en una historia trágica que ya nunca me abandonará. *Palimpsesto* me parece la constatación de una muerte vital y literaria, en cuanto a impotencia creadora y necesidad de un suicidio acendrador. *Los ojos de la metáfora*, una lucha suicida por luchar contra ese suicidio, que acaba por vencer afincándose en la mente. Tras tanta afasia, viene una tentativa de resurrección, a la que corresponden los títulos *Hacia la luz*, *Libro de los anhelos* y *Reconstrucción de un diario*, éste deseoso de acabar con la historia germinal de mis escritos alejándola en el pasado y en protagonistas ajenos, para enajenarla y exorcizarla. En los tres, un aliento cósmico, también presente en mis inicios, busca un *locus amoenus* mientras intenta desgajarse de su paralelo *locus horribilis*, como ya he apuntado. La voluntad vitalista ha ido sustituyendo a la compulsión autodestructiva, que ha cedido en su furibundez, pero no en su acoso (*).

Retomo lo que decía sobre la herencia literaria y la voluntad vitalista: yo, hijo de mis escritos y padre de mis deseos, traté de evitar ser un émulo de Sísifo (¿Alguien ha visto en Sísifo no al persistente obstinado sino al contumaz cretino?) y mirar sin miedo hacia los soles, como un nuevo Prometeo de mí mismo y un lcaro de mi poesía: para que si

ésta había sido reflejo de mi vida fuese ahora su estandarte y su proyecto luminoso. Por voluntad más que por suerte, asomé el renacer. De nuevo en el mundo, ¿para qué conservar el lastre de la vida anterior? No hay que mirar atrás más que para no repetírnos. Hay que esforzarse en ver con ojos nuevos. A eso responden mis segundos libros, al menos en su conjunto, o en su intención oculta. El camino fue largo y doloroso. Este texto lo indica:

Tras el invierno

La soledad devasta. En ella, la tristeza anida su dolor. Y la alegría se convierte en fatal melancolía que vuelve podredumbre la belleza.

El mundo se oscurece. Y cada día empieza como una noche oculta.

Yo era joven.

Un día

ella murió; murieron mis anhelos; moría la voluntad -el sueño, la firmeza.

Fueron tiempos de furia y de desolación. Cada instante era en mí como una despedida; y cada amanecer, un sol amortajado.

He vuelto a sembrar luz sobre mi corazón. Las semillas arraigan. Reflorece la vida. La primavera invade mi corazón helado.

Si no mereció la pena sufrir esa agonía, si superar ese embalsamamiento en el dolor. La muerte se transforma en nueva vida cuando se la ha mirado desde cerca; y esa vida nueva ya no es euforia, sino espontánea alegría nacida de la pura contemplación -sin premisas moralistas o judeocristianas- de la naturaleza, donde no hay castigos ni redenciones. Cuando se han perdido los paraísos de la adolescencia, del amor y del arte como suplantación o sucedáneo, sólo se cree en el escepticismo; y, para paliarlo, sólo se puede mirar lo que hay ante los ojos, como un Robinson Crusoe que lucha por nacer de nuevo frente a la adversidad. Poco a poco comprende que lo que hay es lo que había y no supo ver; y que puede categorizar la realidad en vez de empecinarse en realizar las utopías nacidas de desorientaciones o de sublimaciones inconscientes. Y así es como se llega a la aceptación de la maravillosa realidad cotidiana. Perdidos en esta isla universal, naufragos del deseo insatisfecho, la naturaleza es la única fidelidad que se mantiene firme al tacto, cercana a las manos del corazón. Y no es claudicación, sino toma de conciencia. Sobre ello quiere atestiguar "Potestad". La enumeración caótica suave suena aquí como las monedas con-

tadas y desgranadas sobre el cofre de la autoaceptación, un recuento de las criaturas del mundo, aquellas que nos pertenecen y nunca nos abandonaron aunque no supiéramos verlas. Y con ese tesoro natural se puede empezar de nuevo, porque todo es un "renacer":

Renacer

Salgo al campo. Los árboles parecen anhelos que se elevan. Las flores iluminan los sembrados y el sol brilla en la roca. Los montes son azules. Dentro del alma hay bálsamos y ruinas, trozos de inmensidad y paraíso. Todas las cosas resplandecen. Canta la alegría en el mundo. El corazón siente el fulgor del gran latido cósmico y se viste de dicha. La tristeza ya es un dolor antiguo.

En ese momento es posible emprender una nueva senda esquivo de la euforia tanto como de la melancolía. Siendo el cuerpo una prisión de los sentidos insatisfechos y anhelantes de plenitud y orgasmo trascendente, una "cárcel del alma", de la que no puede escapar siquiera por la escala del arte, no es raro que el hombre se sienta exiliado del cielo en este suelo y considere su vida un destierro en la tierra. Cualquiera que sienta el aleteo del anhelo en su interior conoce esa prisión. La literatura está llena de esos calabozos. Y de muchos fugitivos. Son los místicos y quienes caminan por sus predios los que han experimentado y expresado esa desolación, a la que el éxtasis ha servido de consuelo y vía de escape. Y ante la huida de un Dios o su desprecio, su olvido o negligencia, unos han maldecido el edén que amaban (los "malditos": Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont...), otros han reclinado su orgullo ante imposturas "religiosas", y otros han reivindicado la independencia y supremacía del yo a pesar de la solitariaidad a la que ésta desemboca en un mundo de conspiradores contra el individualismo trascendente. Pocos, en este caso, como Rousseau. Yo he preferido soñar con el sueño, soñar que soñaré sin pesadillas, alucinaciones ni espejismos: sólo creo, quiero



RECONSTRUCCIÓN
DE UN DIARIO

ANTONIO GRACIA

PRE-TEXTOS
poesía

creer, que algún día creeré en algo. Ésa es mi única, desesperanzada, esperanza contra la desesperación. Hace tiempo yo escribía: "¿No es morir el deseo de morir?". En *Hacia la luz* rectificué, tras veinte o treinta años: "¿No es vivir el deseo de vivir?". Y también: "Hay que inventar la vida y la alegría"; "y convertir en himno la elegía". Y "Transformar la muerte en vida". A esa palinodia se debe, supongo, el poema, "Himno", y algunos otros últimos, que no son una impostura, sino un empeño de desactivación de los mecanismos del tedio sustituyéndolos por la insistencia en la autoinvestidura de la juvenilidad.

Himno

Hoy es un día azul.

Se ha despertado el corazón riente al contemplar el alba, y su rocío, como una lluvia fértil, ha lavado las tristezas, las sombras, dejando en las entrañas un gozoso sosiego: la quietud.

Las alondras, los árboles, las piedras tienen hoy una música que antes nunca tuvieron.

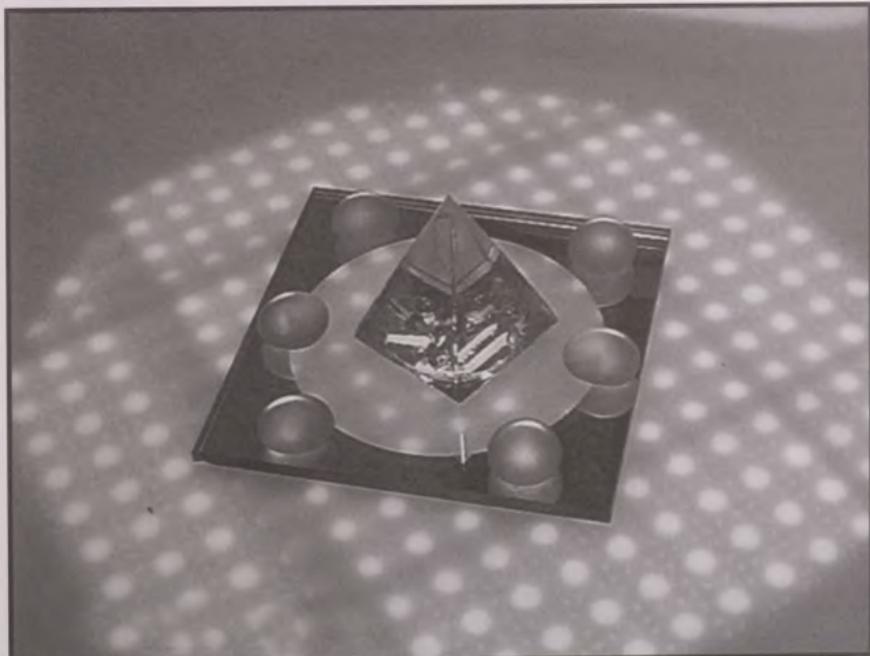
No es que estén hechizados los paisajes o descienda del cielo la alegría.

Esta luz de las cosas surge de su contemplación, no de soñarlas.

Melodiosos, los ojos ven, no inventan su mirada; y el mundo nace puro de sí mismo, sencillo, sin que el alma lo forje a la medida de sus sueños.

Así es la claridad: serena sombra que se ilumina desapasionada.

Incluso el amor muerto renace y escribe la reconstrucción de su diario, desechando de la memoria cuanto ésta convierte en pesadilla o en leyenda feliz, pues aunque "el que fuimos / es un cadáver que olvidó su muerte / y asume la existencia del que somos" ("La oda en la elegía") y "de los paraísos que forjamos / sólo queda, en la noche, / la lucidez esquiva del dolor" ("Indefensión"), desembarazado de tanta luctuosidad, "vuelve a amarse igual que si la muerte no existiera". Y es que, si la falta de energía amorosa había sumido el alma en las tinieblas, es también el amor lo que impulsa a mirar hacia la luz:



José M^o Piñero

Horizonte

Niña de espliego ardiente
y altos pómulos blancos:

La vida es un suicidio interminable.

Tus labios me han salvado de la muerte.

Y la voluntad, sustitutiva de la inercia malditista y autodestructiva, conduce ahora los desbocados sueños y evita las nebulosas sendas. Sólo "conozco" dos modos de libertad: el suicidio y la escritura. Hay que descartar el suicidio porque supone la aceptación de la impotencia, la afasia, la derrota. La escritura implica la no renuncia a las utopías realizables, la crítica a quienes las obstaculizan. La escritura es, por tanto, la única forma de plena libertad que existe. La vida "propia" suele ser una escritura que dictan más los otros que uno mismo; somos lo que nos permiten y nos permitimos ser. En la escritura -en la creación- somos casi nuestro único demiurgo. Por eso esta declaración de intenciones o nueva "poética":

Poética

Cantaba ayer el arte la belleza
del sufrimiento, la espectral orgía
de una resurrección entre sudarios.

No fluye la tristeza como un río
de dolor por el mundo; pero quedan
cada día cadáveres de sueños
alrededor de la existencia.

La poesía repite el desengaño
de la creación, rubrica identidades
que el tiempo inmortaliza como estatuas
y rostros de los hombres.

Basta ya de entender que sea la pluma
savía para el dolor:

ha de volver la fértil certidumbre
al corazón del verso.

Otra es la misión de la escritura:
sosegar, transformar la muerte en vida
y convertir en himno la elegía.

En esa ascensión a la alegría, uno se funde, y confunde, con las cosas. Así brota la vía cognitiva verdadera, el panteísmo, la mirada cósmica que había quedado relegada en la infancia. El despeque hacia la fantasía es una contumacia asumida, una pretensión de derribar la incredulidad, un vuelo libre por el libertinaje de la posibilidad, una válvula de escape hacia el sueño del niño que late en todo hombre. El poema final de *Reconstrucción de un diario* se titula *Locus amoenus*. En ese lugar eglógico me adentré, persiguiendo el hallazgo cósmico, en *La epopeya interior*, con esa voluntad invisible y autopredeterminista de mis últimos tiempos. Sé que he exagera-

do en mi visión. Ojalá algo de ello quede en mi vida aun a costa de mi escritura.

7.- Para terminar: ¿Algún lector encuentra algo de sí mismo en aquello que lee? Pues ésa es la justificación de la escritura, el acto de solidaridad más trascendente. Las cosas mueren alrededor del hombre. Algunos de esos hombres las escriben, las pintan, las trasegan en música, en estatuas. Y mueren esos poetas, músicos, artistas. Pero lo que levantaron con su espátula, su pluma o su pincel renace en otros hombres y alimenta sus vidas, las alumbrando un poco más. La muerte es, así, una existencia escrita, una semilla de la sabiduría, la única vida de la que jamás nadie se arrepiente.

Eso es todo.

(9-IV-2002)

ANTONIO GRACIA

1946

Bigastro

Alicante

Además de ensayo y narrativa, ha publicado los libros de poemas *La estatura del ansia*, *Palimpsesto* y *Los ojos de la metáfora*, buena parte de ellos recogidos en *Fragmentos de identidad* (Aguaclara, 1993). Tras un largo silencio, *Hacia la luz* (Aguaclara, 1988) fue un intento de recuperación de la palabra, seguido de *Libro de los anhelos* (Aguaclara, 1999) y *Reconstrucción de un diario* (Pre-textos, 2001). Entre otros, ha obtenido el "XXI Premio Fernando Rielo", por *La epopeya interior* (Fundación F. Rielo, 2002), el "José Hierro (Alegria)", por *El himno en la elegía* (Algaída, 2002), el "V Premio Paul Beckett de la Fundación Valparaíso" con *Por una elevada senda* (Vitrubio, 2004). En 2005 publicó *Devastaciones, sueños*. (Literaturas.com Libros).

RESEÑAS LIBROS, LIBROS DE VIEJO Y DISCOS

LIBROS

LA TIERRA ALTA

ANTONIO MORENO

Editorial La Veleta
Granada
[2006]



"La Tierra alta" el nuevo poemario de Antonio Moreno, tiene la virtud de ser prolongación y puente. Prolongación porque nace del poemario anterior, ampliándolo, como esas piedras que, al ser lanzadas a la quietud de un estanque, forman ondas concéntricas cada vez más grandes y de mayor alcance. Así es la voz poética de Antonio Moreno; como una piedra arrojada al estanque de una realidad repetida y rutinaria. Así es su poesía; concéntrica, obsesiva en cuanto a temas y matices -porque como muy bien señala José Luis García Martín, en la reseña de este mismo libro: "Hay poetas que en cada nuevo libro parecen ofrecernos más de lo mismo. Es el caso de A. Moreno. Pero lo mismo, para quien sabe mirar, no es nunca lo mismo", leve, cada vez

menos necesitada de argumento o de anécdota en la que apoyarse. Tal es así que muchos poemas se sostienen únicamente sobre el gesto de una mirada; porque mirar no basta y hay que realizar el gesto de mirar: "Alza una mano y mírala en el cuarto/ en penumbra, la forma en que detiene/ el paso sigiloso de la luz" [pag. 19]; "Salgo después y miro/ la luz del cuarto sola con la noche" [pag. 30]; "No sólo, luz, ocultas las estrellas/ sino otra claridad/ mucho más alta/ velada para el ojo, que atisba en donde ve,/ que intuye en la evidencia de una tapia con sol/ y vuelve y mira dentro/ lo mismo que halla fuera". [pag. 41]; "Quién hay que no haya visto una fisura,/ un agujero abierto en cuanto mira/ y en los nombres divinos que ha invocado". [pag. 50].

El poeta ejecuta el gesto de mirar y en ese gesto, que es personal y voluntario, el poeta se ve desdoblado, ajeno a sí mismo, sujeto y objeto de la acción poética: "Y cómo puedo desdoblarme y verme/ aquí, bariendo el suelo de este cuarto/ donde cualquier rumor es un suceso" [pag. 11] La pregunta de cómo podría desdoblarse, parece responderla más adelante: "Casi podría hablar en tercera persona,/ de tanto como he visto aquí la noche./ Podría hablar de mí como otro hombre" [pag. 29]; "Porque a veces me veo separado,/ incapaz de decirme/ estoy

aquí y ahora." [pag. 44]. El poeta se convierte en juez y parte de la única realidad con existencia propia: el poema.

"La tierra alta" se sustenta sobre la mirada contemplativa de un hombre que reflexiona sobre: "...qué lugar existe fuera de uno mismo?" [pag. 30] y sobre "...la servidumbre/ a la que estamos siempre/ sujetos, arrastrando con nosotros/ las cosas que después nos sobrevivirán/ como una colección del todo extraña e inútil" [pag. 17] Pero no sólo los hombres arrastran las cosas que después les sobrevivirán, sino que la vida nos arrastra en su fluir. Mientras esto sucede, el poeta mira, se pregunta y sobre todo, escucha lo que existe fuera de él mismo: "Andaba entretenido,/ escuchando el rumor seco de cada paso/ sobre las matas muertas" [pag. 15]; "Levantaba la vista/ como el que algo acaba de escuchar/ y me sentía a gusto entre tanto silencio" [pag. 17]; "...veo/ ahí la luz callada de este cuarto" [pag. 18]; "Los pinos sueñan en la oscuridad, como atrapando el frío" [pag. 29]; "Los árboles moviéndose en silencio" [pag. 33]; "allá, sobre el silencio del invierno,/ sobre el canto del gallo en el verano." [pag. 40]; "me cuesta creer que un día, cuando falte, / alguien no pueda oírme/ cantar sumado al aire/ con el retorno de la primavera" [pag. 43] A lo que el poeta, humildemente, aspira, es a la pervivencia del canto

cuando ya todo haya terminado. Y es el canto, la poesía, la razón que sostiene al poeta.

Dije al comienzo que la virtud de este poemario es ser prolongación y puente. Los poemas de Antonio Moreno en "La tierra alta", como ha escrito Luis Bagué: "se instalan en unas coordenadas similares (a las de sus libros anteriores), pero añaden nuevos matices que, además, aportan las claves interpretativas de una obra en constante evolución hacia un lirismo que se conjuga con las palabras esenciales". Su poesía, es siempre igual y siempre diferente, personalísima, avanzando hacia el futuro, pero retornando cuando es necesario al pasado. Pero en ese viaje de ida y vuelta, algo se ha avanzado. El pesimismo se ha atenuado, adquiriendo el perfil de la serenidad. No hay más que recordar un verso de "Libro del yermo" [1992] Dice: "Y el silencio será cuanto me queda". De aquel silencio al canto de "La tierra alta" la poesía de Antonio Moreno ha ganado en hondura y depuración. Tanto es así, que hace unos años escribí que su universo poético cabía en un grano de arena, con su último poemario, habría que afirmar que su mundo, exacto y minucioso, cabe en una mota de polvo: lo insignificante, tocado por la gracia de una compleja sencillez, se torna trascendente.

RAMÓN BASCUÑANA

EL ENGAÑO DE LOS DÍAS

DIONISIA GARCÍA

Dionisia Tusquets

Barcelona
2006



Cada nuevo poemario de Dionisia García es como una pequeña joya que atesora el brillo desmesurado y maravilloso de la vida. De la vida como contemplación y de la vida como reflexión. De la vida que huye para que la poeta la rescate desde un ahora pleno a pesar de la dolorosa conciencia de la precariedad emocional y de la certera intuición del crepúsculo y sus sombras: "Al regresar prefiero traer lo más lejano./ aquello que llegando ilumina los sueños./ y descubro que soy de otro tiempo sombra." [pag. 13]

La poesía de Dionisia García siempre ha girado en torno a dos temas fundamentales: la memoria y el tiempo. Y memoria y tiempo cuando se alían dan como resultado el recuerdo, pero la autora se niega a ser solo recuerdo: "No sólo soy recuerdos./ trásiego vida nueva/ que los otros me acercan./ y busco en las apuestas/ el más hondo latido, caminando por mundos diferentes/ de aquel vivir lejano." [pag. 55] La poeta se siente viva y vivir es andar, estar en movimiento, apostar por el futuro, aunque este se reduzca al presente, seguir luchando aunque

sin las fuerzas y los bríos de antaño; seguir adelante aunque sepamos que el olvido será nuestro destino: "El sol sale y se oculta entre los árboles./ Vuelve el cuco y su eco persistente./ Todo será lo mismo en otros años./ Quien lo presencia ahora ya es olvido." [pag. 33]

Dionisia García, temáticamente, podría caer en el sentimentalismo, pero no lo hace. Bordea los peligros de la lágrima fácil y deposita en los objetos la confianza y la permanencia de la memoria: "Los objetos dañados que alientan un recuerdo/ recibirán respeto perdurable." [pag. 67] Ella sabe que con el tiempo otras manos y otros ojos rescatarán el tesoro que ella con sabiduría y paciencia ha ido enterrando entre los versos. No sólo en "El engaño de los días" sino en poemarios anteriores como "El vaho en los espejos" [1975]; "Mnemosine" [1981]; o "Diario abierto" [1991]. Ella sabe que "Se aviva la nostalgia en el otoño" [pag. 119] y que "Pasará no es sólo ir hacia el fatal destino./ es también darse cuenta/ de la línea de sol en el muro enclaustrado./ de atardeceres lentos en la ciudad que habitas./ / Eres cuanto recuerdas./ sin dejar el momento presente y pasajero/ que ha de instalarse luego en la memoria" [pag. 111]

Para la autora de "El engaño de los días" somos cuanto recordamos. Para otros poetas somos el tiempo que nos queda. Puntos de vista equidistantes. La vida entendida como desafío, como duelo a muerte con el pasado y en ese duelo compartido con algo que ya únicamente existe en la memoria está la grandeza y la emoción y el sentido de la vida:

"Supo que en el pasado ya lejano/ despreciaba momentos inefables/ por no tener conciencia de la vida, al ser la vida misma un desafío./ /Es el duelo a morir con el ayer/ para evocar lo cierto de sus horas./ la vivida pasión y su grandeza./ entendiendo que ya no era posible/ regresar a ese mundo inexistente." [pag. 43] La vida nos hiere pero hemos de ser fuertes y con el paso de los años asumir nuestro pasado, nuestros aciertos y nuestros errores. Asumimos que hemos vivido, que lo verdaderamente importante es vivir a pesar del engaño de los días, de las trampas del tiempo y de nuestra condición de prisioneros de una vida a la que somos empujados y de la que somos arrebatados por la fuerza: "A veces nos invaden inquietudes./ al no poder alzar las propias alas/ para elegir el aire y la paciencia./ / Siempre fuimos sumisos y conscientes/ de nuestro irremediable cautiverio." [pag. 57]

Dionisia García se pone trascendente. El rigor de su mirada no abarca únicamente su pasado, también se abre a la realidad palpante, una realidad atroz que le llega y nos llega todos los días a través de los diferentes medios de comunicación, una realidad que se ha vuelto tan rutinaria que nos ha inmunizado contra ella misma, pero la poeta adopta un punto de vista humanista para romper esa indiferencia que nos paraliza. A esa realidad de gentes que pierden sus casas, que sufren el exilio, el hambre y otras afrentas de la guerra -no importa cual-, están dedicados los poemas de la tercera parte del poemario: "A pesar de las ruinas". Pero entre los poemas de esta tercera

sección también hay lugar para la esperanza y para la caricia salvadora: "Nada ha pasado en vano, tampoco el sufrimiento/ de días que ya fueron y dejan al pasar/ semillas germinadas de unos gozos posibles./ No importan los silencios./ ni nuestra soledad, que de los otros llega./ si el tacto de tus dedos percibe todavía/ el temple de mi piel./ y nos redime aún la luz de la mirada" [pag. 159]. Una mirada redentora es la de Dionisia García y una poesía la suya intemporal, porque como bien escribió sobre ella Ana Cárceles: "La firme intención de escribir desde el fondo mismo de la conciencia salva la poesía de Dionisia García de modas y gustos formales". Una poesía universal y concienciada, para tiempos de mala conciencia.

RAMÓN BASCUÑANA

LOS REINOS Y LAS HORAS/ HIMENO Y SUS NOMBRES

NATALIA CARBAJOSA

Editora Regional. Murcia
1996



Este libro de Natalia Carbajosa -el tercero de su producción poética- ratifica el universo propio esbozado en *Los puentes sumergidos* y perfilado en *Pronóstico*. Como los anteriores es un libro a la vez

clásico y contemporáneo en el que la belleza formal se conjuga con las rupturas vanguardistas. Natalia Carbajosa se integra en los cánones postmodernistas, si bien su poética no incurre en los excesos intertextuales, hiperliterarios y deconstructivos que afectan a muchos poetas de su generación. Su lenguaje, fundamentado en la contradicción como consecuencia inmediata del vivir, surge de las profundidades del yo y se precipita hacia el objeto, el poema o el personaje: barroquismo, romanticismo y objetivismo interactúan para alcanzar una poesía exigente, severa, llena a la vez de emoción e inteligencia.

El libro que me ocupa contiene dos poemarios independientes que admiten la fusión. *Los reinos y las horas* está encabezado por un verso de Jesús Hilarrio Tundidor que subraya el carácter paradójico de la poesía: "Tejedora de azar, inteligencia". La poesía, como la vida misma, está sujeta a los dictados de un azar que atenta continuamente contra lo conocido y lo preciso. Hay en la mirada de la autora un continuo tira y aljoja entre la belleza y el horror, la armonía y el caos, la pasión y el escepticismo. Entre fogonazos de alucinación que dificultan el principio de comprensión del poema, pero lo dotan de hondura metafórica, Natalia Carbajosa no cesa de preguntarse qué sentido tiene en nuestros días escribir poesía. Se percibe en sus poemas "ese impulso en las palabras más allá de las palabras", que diría Ives Bonnefoy, hacia la búsqueda de la plenitud, y también una especie de sentimiento de culpa por escribir en verso, por seguir creyendo en el

poder demiúrgico de la poesía. Pero sus palabras siempre "permanecen o vuelan aceptando la herida, celebrando la herida". Esta tensión de contrarios que sostiene un mundo interior en continuo conflicto con el exterior (el conceptualismo barroquizante y la sutil sencillez del canto, la perfección de la estrofa y el límite inferior del versolibrismo, los ritmos serenos y armónicos y los entrecortados y ásperos...) nace de la aguda conciencia temporal de la autora y su capacidad para percibir los peligros ocultos por la rutina de la costumbre, y también de su comprensión a entender la vida y la obra como plenitud.

Si *Los reinos y las horas* responde a varias líneas de fuga técnicas y temáticas y podría ser adscrito a la corriente neovanguardista, *Himeneo y sus nombres* es un poemario realista —un realismo *sotto voce*— más discursivo que expresivo, sin caer en la retórica ni incurrir en lo obvio o enunciativo, concentrado en un único tema: la actualización de los *topoi* literarios del amor en una profunda reflexión sobre la experiencia conyugal.

En la práctica afectiva, la autora se despoja y se entrega para reencontrar su identidad junto al amado: la "comunidad del mundo hecho morada". En el trasfondo de una realidad agrietada se encuentra el hogar, "templo o trinchera", el lugar donde se ofician los misterios y se libran las batallas, donde acontecen las epifanías cotidianas y "la esencia se vuelve carne"; una isla innominada que "no sucumbe bajo el protector/ de órbita alguna".

Un sutil cordón umbilical que une los dos libros: el

sereno extravío de la autora en la poesía y en el amor como una profesión de fe en la permanencia.

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET

VARIACIONES DE ABRIL CÉSAR AUGUSTO AYUSO

Visor, Madrid
2006



Lo que confiere singularidad a la poesía del palentino César Augusto Ayuso, es la dicción sosegada, íntima, elegante, y la elección de la naturaleza como ámbito preferido de su reflexión poética. El cuidado y la pulcritud que se observa en la revista de poesía *Milenrama*, que con tanto acierto dirige, se transfiere a sus versos.

Su anterior libro, *Luz de nieve* (2001), contenía un buen número de poemas cuya construcción y armonía rítmica rozaban en algunos casos la perfección, esa perfección que, aun persiguiéndola todos, sólo muy pocos poetas consiguen. Tomando a las flores como pretexto, contemplaba con sosegada melancolía la fluencia imparable del tiempo, la certeza y la inasibilidad de los instantes, en busca del fulgor simbólico que iluminase el poema y quedase ante el lector fulgiendo como una gema. Para ello, dominaba sabiamente el

tono y el ritmo, consiguiendo acabados ejemplos de la mejor poesía meditativa.

Variaciones de abril, el nuevo libro, quinto en su producción, es igualmente un libro meditativo e intimista, pero supone un cambio respecto a aquel. Un cambio de aliento expresivo, de entonación, de motivos, si se quiere, y que no deja por ello de sorprender por el tino y la sabiduría con que enfoca su discurso y lo mantiene hasta el final. Los poemas son delgados, fulgurantes, íntimos, aunque el vuelo imaginativo que le da al lenguaje puede hacerlos parecer extraños, incluso herméticos. Porque el lenguaje es claro pero riquísimo y muy dúctil, y la densidad oscura que a veces se desprende de su veta metafórica, se torna aérea con el ritmo alado y sincopado del verso, continuamente modulado en silencios y distancias. La brevedad, la desnudez, la vibración imaginativa... aquilatan el rigor de esta poesía que quintaesencia la realidad contemplada y la transfigura.

El inicio del libro es todo un síntoma de lo que desarrollará en adelante, aunque tanto en éste como en el último la justeza y la transparencia de dicción aparecen con particular esmero, disueltos en pura esencialidad. "¿De qué se teje/la alegría/de la luz?". Así arranca el libro, con esta pregunta que entona el canto jubilar que será todo él, aunque tampoco falten en ocasiones ráfagas de melancolía. Es una celebración de la luz, como continente ésta donde la vida se desarrolla, se integra y se sume. Una luz que se siente más plena y más avasalladora en plena naturaleza y que es la luz amplia y enjuta de la planicie castellana. Pero la illa-

nura castellana se sacude en este libro la parda estameña de Machado y se recubre de limpidez guille-niana.

La palabra del poeta se hace cántico y celebración, principalmente. El yo anuda la reflexión, el canto, se hace conciencia en medio del misterio, "Ella me alberga./Lo invade todo/ y en su transparencia/nos confunde./Soy un accidente/en su tersura./Desaparezo casi/en su reverberación.", sigue el poeta diciendo en ese primer poema que es toda una declaración de intenciones, de integración cósmica en la corporeidad absorbente de la luz y, por tanto, comunión de vida, aceptación del pálpito existencial en medio de la naturaleza.

Todos los poemas que siguen serán meditaciones, absorciones de instantes de un yo perdido y encontrado en plena soledad natural. La luz de abril, renovada y esplendorosa, será el gran símbolo bajo el que acoger la sorpresa o el pálpito de las horas calladas, de los nimios motivos que le sirven de anclaje en el transcurso del día a ese yo que pasea o se abandona en medio de los campos empapados de luz. El verso, nervioso, preciso pero aligero, va sumando impresiones, imágenes, fulguraciones reflexivas que no son sino intentos de captar la fugacidad del instante, la incapacidad del ojo humano de absorber la eternidad en fuga de la luz y retenerla a perpetuidad, desapareciendo en ella, siendo ella misma. El despojamiento expresivo que tan bien se percibe en los poemas bien pudiera ser el inicio de un camino ascético que quiere llegar, en vuelo místico, a la cima de la ilumi-

nación existencial.

El poema que cierra el ciclo vuelve a ser un prodigio de concentrada desnudez y de iluminada expresividad. Lo que proclama, precisamente, tras el engeguamiento de la luz, es el silencio: "Silencio./No hay mirada./Agujeros de sombra/o de luz". La contemplación, purificada la mirada, se subsume fuera ya del mundo figurativo y, por tanto, queda abocada al silencio: "Labios sellados/que nada balbucen./Campo indefinido/ donde cuaja el silencio./No hay mirada".

En cualquier motivo de la naturaleza, el poeta se va encontrando, va desnudando el pálpito de la luz, el tránsito de los instantes con palabras que manan desde el asombro y desde la aceptación, a veces también desde el dolor de lo perdido o de lo incomprendible. Los olmos o los álamos blancos de una pobeda, el río, un molino en ruinas, un gorrion posado cerca de él o el anunciar el día de un gallo, una parra que empieza a brotar o el trigo que empieza a verdecer, la luna... son signos de la naturaleza que se abren ante la mirada del poeta y le sacuden por dentro para entonar el canto de la sorpresa, de la gracia, del contento, de la melancolía...

Particularmente, ejerce su fascinación el milagro de la naturaleza que despunta en la primavera y hay varios poemas que dan cuenta de ello. Quizá sea en aquel en el que se contempla cómo brota una parra donde el asombro y la sacudida de lo misterioso aparezcan con vibración más nitida: "¡Qué antojadiza la naturaleza! / Esconde su misterio/sin decimos, / empolla otra

ternura / y luego irrumpe. / Es dádiva su gracia./Su palpar de espera, / frágil torcaz, / la mirada no siente". Y otro tanto puede decirse del siguiente, en el que contempla unos sembrados: "Con extrañeza/ves la luz subir/de lo hondo./Verde alumbrando/el centro de la tierra./ Un cuenco de fulgor./Agua que mana/de una fuente pura./Médanos cristalinos." Pero la contemplación no es pasiva, no se queda en el hueco mirar, sino que penetra y remueve un mundo interior que se siente desvalido y azorado ante el impacto de la luz y expresa su nostalgia o su herida, como en el final de este mismo poema: "Años que ya se pierden/a un ayer sin ventanas./No lo sueñas./Aprendes./huésped en el desvelo."

"Trigos adolescentes, /calandrias,/rubias manos de la desmemoria./¿dónde fueron los días?". A veces, surge la pregunta, porque esta es la mejor declaración del estupor que produce lo desconocido, lo incontrolable. Y es que la herida del tiempo se deja notar en unos u otros poemas, como indefectible reflexión de lo contemplado en el transcurso del tiempo. Surge súbita oyendo, por ejemplo, los rebañes que vuelven al atardecer: "De nata esas esquilas/que te acercan la noche./En las viejas majadas/quedó el sueño,/la leyenda extinguida./No hay margen para vivir./Ha prescrito la seda/de las tardes livianas." La alusión a la leyenda, o esa imagen de "la seda de las tardes livianas", evocan magníficamente la infancia. La experiencia de lo que pasa y no vuelve, de lo que es efímero y se lleva la pureza, le hace al poeta pre-

guntarse por unas claves que se le ocultan en la repetición de lo irrepitible, según se desprende del final de este mismo poema: "¿cómo seguir el hilo/de la blandura./la estela/de inmunidad que dejan?/Todo se aleja/y vuelve/menos el eco del candor,/lo invisible".

La luz como la vida, mientras se despliegan, son heraldos del misterio. Al poeta sólo le queda aceptarlas y celebrarlas, por eso, otros poemas son una afirmación gozosa de los bienes que otorga la vida, que se reciben con idéntico asombro y apertura. Por ejemplo, la casa, objeto de otro poema, es el ámbito del amor por antonomasia, un amparo seguro y una fuente de dicha: "Contra la noche/estás, reina del sueño,/erguida./Contra la tempestad y sus designios./Contra el hambre./Lluvia blanca nos moja/bajo el alero tuyo./Acacia iluminada/si ennegrece./Besos de miel./Besos alondra./La plenitud bien repartida".

Se puede decir que el libro es una larga reflexión sobre la vida del hombre leyendo en el cuaderno elemental de la naturaleza. Una reflexión y un canto jubiloso las más de las veces, huido algunas, perplejo siempre, y siempre en la soledad del instante y de la contemplación abismada y solitaria. Sólo al final del libro hay cuatro poemas que forman una parte exenta, que lleva por título "Las alas". Es una parte bien distinta en su forma, pues el soneto clásico y bien perfilado sustituye al verso breve y enjuto del cuerpo medular del libro. Estos cuatro logradísimos sonetos, de resonancias clásicas, parecerían a primera vista fuera de contexto, porque

en ellos la voz poética se desprende de la naturaleza para celebrar el amor y la compañía de los seres queridos, pero no está de más explicarlos como una lógica consecuencia o desarrollo de los dos últimos versos del primer poema, ciertamente programático. Decían estos versos: "Hay seres que son luz./Ellos nos viven".

La luz es un auténtico símbolo abarcador, que va mucho más allá del simple significado físico. Como se dice en el primer soneto: "Sentir el soplo de la luz. Sentirme/alzado en la delicia de lo mío/yo no tener envidia de lo ajeno". La esposa, la hija, son esos seres que iluminan la vida y que anclan la existencia de un yo que, por decirlo con palabras ya clásicas en la crítica de la poesía española, se muestra "arraigado".

Arraigado en la naturaleza y la familia, y arraigado en lo trascendente. Estamos, sin duda, ante un poeta que resume una larga tradición con una voz renovadora, exclusiva, y que domina sus recursos con brillante pericia, sin que por eso su voz deje de sonar emocionada y desnuda, cálida y luminosa.

FRANCISCO JOSÉ
GARCÍA DEL RÍO

ILUMINACIONES

ARTHUR RIMBAUD

Edición bilingüe de
Antonio Colinas
Devenir, poesía, Madrid
2007

Resulta curioso que ni siquiera las peores traducciones pueden ocultar el encanto de *Iluminaciones*, uno de los libros cardinales de la poesía moderna. Lei por primera vez este libro (yo tenía catorce años) en el volumen *Obra completa*



en verso y prosa de Rimbaud, editorial Río Nuevo. La infame traducción de J.F. Vidal-Jover, no impidió que me deslumbraran aquellos poemas en prosa fascinantes (aún no había descubierto a los surrealistas) que no se parecían a nada de lo que había leído anteriormente. Me maravilló entonces la percepción visionaria y al mismo tiempo realista de las *Iluminaciones*. Hoy dispongo de mejores traducciones y me atrevo a leer los poemas en francés, pero ya no he vuelto a sentir la intensidad de la primera lectura. Con el tiempo he sabido que algunos amigos míos también se iniciaron en la lectura de Rimbaud con la edición de Río Nuevo.

Devenir publica una versión de las *Iluminaciones* realizada por Antonio Colinas, y la iniciativa no podía ser más oportuna, pues ha coincidido con la aparición de la obra completa de Rimbaud en la editorial DVD, la reimpresión de la biografía de Enid Starkie y la reedición en Argonauta de *Une saison en enfer* a cargo de oliverio Gironde y Enrique Molina. El poeta leonés tradujo las *Iluminaciones* cuando tenía veintidós años, durante una estancia suya en el otoño de 1968 en París. Pese a que Colinas era entonces un autor poco conocido y un traductor bisoño, el produc-

to es fiable, pues no nace de un mero capricho, sino del mismo fervor con que el poeta se entrega a su trabajo creativo. Su versión tiene calidad; hay en ella intensidad, armonía, densidad y muy pocas arbitrariedades.

Uno de los problemas más complicados y discutidos entre los críticos de Rimbaud es la fecha de composición de las *Iluminaciones*, unos la sitúan en 1873; otros creen que fue escrito en etapas posteriores: las que irían de 1874 a 1875 o de 1878 a 1879, aunque no existen pruebas concluyentes a favor de ninguna, va ganando adeptos la tesis de que no todas las *Iluminations* se escribieron al mismo tiempo. Algunas composiciones habrían sido creadas antes de *Una temporada en el infierno* y otras posteriormente, lo que explicaría los diferentes estados de ánimo que refleja el libro. Lo que sí sabemos es que Verlaine hizo publicar los poemas de *Iluminaciones* en 1986, en la revista *La Vogue*, sin que Rimbaud lo supiera, y que éste no sintió curiosidad siquiera por procurarse un ejemplar.

Las *Iluminaciones* no sólo es el libro de poemas más representativo de la modernidad, sino que también ha entrado con honores en la cultura postmoderna de la velocidad, la novedad y el nomadismo, cumpliendo lo que su autor deseó en su etapa de máxima efervescencia poética: ser absolutamente moderno. El célebre enunciado de Roland Barthes "la poesía es el lenguaje de las transgresiones", hoy desacreditado por los mismos poetas, instalados en una complacencia marginalidad, cobra especial significación cuando leemos a Rimbaud y particularmente

Iluminaciones, un libro que ha demostrado a lo largo de los años su capacidad para la influencia y también su resistencia a ser asimilado por el discurso dominante.

Con este libro hermético y elíptico, vital y arrollador, Rimbaud alcanza, sin duda, la cota más alta de originalidad y se permite una libertad infinita. En su búsqueda de un nuevo lenguaje, abandona la métrica y se lanza a escribir unos poemas en verso libre y en prosa. Rimbaud se inspiró en la Biblia, las teorizaciones literarias de Michelet y los poemas en prosa de Nerval, Aloysius Bertrand, Charles Cros y Baudelaire. Pero los poemas en prosa de los maestros son descriptivos o narrativos, y el adolescente de Charleville concibe los suyos con flujos de imágenes y palabras aparentemente incoherentes, en un continuo movimiento que, aunque controlado, implica una disciplina expresiva. Rimbaud forma una visión simultánea de lo que, en poesía, había sido percibido de forma sucesiva. La fusión entre la materia y el espíritu es tan insólita que nos hace pensar que el poeta oculta en su lenguaje un profundo sentido mágico cuya clave sólo él conoce: "J'ai seul le chef de cette parade sauvage", así concluye el cuarto poema de *Iluminaciones*. No es la primera vez que Rimbaud se vanagloria de guardar el secreto del poema.

En las *Iluminaciones* el poeta acaba con la unidad del tiempo y establece el suyo propio. Es dudoso, pues, que las vanguardias, especialmente el surrealismo, hubiesen existido sin la concepción rimbaudiana de la poesía. André Breton así lo reconoció.

La temática es variada y hasta contradictoria en ocasiones. El autor siente una curiosidad inmensa; lo abarca todo, todo lo relaciona, contempla el mundo como un espectáculo en continuo cambio, y lo asombro es que el poeta se sirve de sucesos autobiográficos, no inventa nada. Tanto en las *Iluminaciones*, como en toda la obra rimbaudiana, es fundamental el tema de la infancia: el poeta añora la época en que sentía el mundo como una revelación ("Después del diluvio" o "Infancia"). Una constante del libro es la evasión del mundo real ("la rugosa realidad" de *Una temporada en el infierno*) y la búsqueda del paraíso perdido. Cuando Rimbaud sintió que sus sentidos se embotaban y perdía su capacidad de asombro, recurrió a los alucinógenos y al alcohol ("el desarreglo de todos los sentidos") para recuperar la intensidad perdida, léase "Mañana de embriaguez".

Unos poemas reflejan el desencanto y la pérdida de la inocencia y otros responden a impulsos místicos que escapan a una fe confesional como las exultaciones de "Genio" (con razón Claudel llamó a Rimbaud "mistique à l'état sauvage") o el visionarismo de "Mística". Hay anotaciones inspiradas por su país natal o por la aventura de los viajes ("Ciudades", "Metropolitano", "Vagabundos") y críticas a la educación y al naciente capitalismo, y resonancias de las utopías socialistas ("Saldo", "Obreros"). Asimismo encontramos poemas emotivos escritos con un estilo sencillo y directo como "Alba" (uno de los textos más hermosos y menos críptico de *Iluminaciones*: el poeta

personifica uno de sus temas favoritos, la aurora, en un clima de delicada sensualidad), y estampas preciosistas de una gran intensidad lírica, como "Flores". En definitiva, todo el conjunto está impregnado del drama interior, entre la esperanza y la derrota, lo real y lo inefable, que acompañó al poeta. Las *Iluminaciones* dan testimonio de una carrera breve, aunque profundamente comprometida con la poesía.

Rimbaud enmudeció definitivamente para evitar que su voz plena e irrepitible no llegara a parecerse algún día a la vieja retórica fosilizada que él había combatido. Casi siglo y medio después, su poesía se conserva viva y no se deja atrapar en la red de las interpretaciones. Como escribió René Char: "su poema, aunque fascina y provoca el comentario lo quebra de inmediato".

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET

CALLE FERÍA,

TOMÁS SÁNCHEZ SANTIAGO

XI Premio de Novela
Ciudad de Salamanca
Sevilla: Algaida. 532 págs.
2006



LA FIESTA DE LAS PALABRAS

La memoria de las ciudades es interesada -lo mismo que la de las familias-

y llena de fijeza siniestra. Se congelan unos nombres, unos datos, unas cifras. Y se desestiman y ocultan otros. Las lentas combustiones del tiempo se ocupan de lo demás. Así que donde no llega la mueca tramposa de la Historia habrá que hacer llegar el resplandor inocente de la leyenda. La imaginación entonces es tan legítima como la memoria. Hallar por invención y no por escudriñamiento.

Muchos son los párrafos, expresados con la contundencia del recién citado, que recogen el sentir de esta (¿novela? ¿colección de relatos?) obra abierta a la benéfica impregnación de unos géneros en otros (incluidas crónicas de cine, artículos periodísticos, cartas, diarios, informes de la censura y hasta fórmulas magistrales), que tiene como verdadera protagonista a una pequeña calle comercial de una ciudad castellana. La calle Feria, poblada de personajes inolvidables a través de cuyas voces se va configurando la geografía de sus pasos, sus calladas existencias, mas también de una gozosa profusión de nombres y rótulos, objetos y envoltorios, códigos comerciales y vocablos precisos, despierta de su perenne modorra (material y moral) de mediados de los años sesenta a través de dos muchachos que, conscientes del poder de su oficio (aprendi a meter las manos en las palabras y a revolverlas), practican una sanísima gimnasia verbal, tierna y lúcida siempre, a menudo humorística y con no menos frecuencia teñida de ineludibles connotaciones sociales (ahí está, como telón de fondo, la oscura tristeza del franquismo). Sus delirantes narraciones y dis-

quisiciones ofrecen el contrapunto perfecto a los personajes de la calle (Don Isidro, Herminio, Alicia, Montesol, el señor Cordero) y a los episodios accedidos al calor de ellos, unos y otros no menos delirantes.

El referente literario más marcado de este libro que ante todo se recrea en el placer del puro contar, renunciando en algún caso incluso a terminar alguna historia, es el *Decamerón*, paradigma, junto con otras colecciones célebres como *Los cuentos de Canterbury*, de la necesidad vital de contar y que nos cuenten, ahuyentando así por unas horas el tedio y la conformidad que irremediablemente acompañan nuestro existir. Pero la cualidad orgánica, material, palpable y audible del lenguaje, hemos de rastrearla en las vivencias de esos muchachos que, desde muy temprana edad, aprendieron la lección:

Llegaban a dejar las palabras desparramadas encima del mostrador, palabras que apañaba con el oído caliente el chaval que en la tienda ayudaba a atenderlos, cuenta el narrador de la visita de los zapateros a la tienda de curtidos que regentaba su padre. Y el chaval iba delante de ellos enardecido, esperando más que otra cosa que se les resbalaran como monedas sobrantes unas cuantas palabras, sobrevenidas de alguna conversación nunca excesivamente dilatada, como ocurre con todos los que eligen oficios solitarios, acostumbrados en su soledad a dejar ir el pensamiento de borrochero pero extremando el cuidado a la hora de hablar con palabras contadas, en un estreñimiento expresivo

sólo comparable entre zapateros, pastores, pescadores, cirujanos y sastres. O sea, oficios del silencio. Hasta Lorca, invitado de excepción de la Calle Feria en una ocasión, participa (como no podía ser de otra manera) de esta fiesta de las palabras que es, también, un testimonio nostálgico, que no edulcorado, de aquella otra era en la que existía una correspondencia honesta, al menos en la España no oficial, entre las palabras y las cosas, y en la que los oficios estaban dotados de una nobleza difícilmente comprensible entre los gestores, asesores, managers y demás ralea ocupacional de nuestro tiempo.

Tomás Sánchez Santiago, que hasta ahora se ha prodigado sobre todo como poeta pero que ya había mostrado, en sus escritos en prosa, un pulso firme e imparable, ha escrito una novela (o lo que sea) a la medida de su última estatura literaria, deliciosamente amena desde la primera hasta la última de sus quinientas y pico páginas.

NATALIA CARBAJOSA

LA URDIMBRE LUMINOSA

ANTONIO GRACIA



Editorial Aguaclara.
Alicante
2007

Desde que hace diez años Antonio Gracia (Bigastro, 1946) iniciara con *Hacia la luz* un nuevo itinerario poético en pos de la claridad y la armonía interior, sellando una etapa caracterizada por la negatividad, ha permanecido en este espacio de apertura sin encallar en una estéril ampliación de lo ya escrito. En los siete libros que ha publicado en la última década, el poeta ha alcanzando el equilibrio y la depuración en un proceso de retroalimentación que nada tiene que ver con el autobiografismo fácil, pues su discurso nunca renuncia al lenguaje ni se agota a sí mismo.

La urdimbre luminosa, último libro de Antonio Gracia, recientemente publicado por la editorial aguaclara, es un largo poema dividido en dieciocho cantos que viene a certificar la coherencia insobornable de su poética. Me parece muy acertado el título: doble metáfora de la arquitectura literaria y la creación cósmica. El poeta es un demiurgo-araña que teje desde sí mismo una red de ideas y palabras para elucidar el yo sustantivo, siempre en conflicto con las incertidumbres y la perplejidad ante un universo que le fascina y ofusca.

En *La urdimbre luminosa*, como en toda la *summa vitae* que es su obra de madurez, el autor se identifica con arquetipos míticos, reflexiona sobre los tópicos literarios (*beatus ille*, *sobria ebrietas*, *carpe diem*, *aurea mediocritas* etc.) y utiliza autocitas y hace guiños a otros libros suyos, con pretensiones recopilatorias en sus alusiones. Se trata de un viaje interior en busca de la propia identidad. Como un moderno Robinson, Gracia se aferra

al presente ("el instante de la revelación") y toda su plenitud matérica y sensorial, y en su soledad se solidariza con todo lo creado, elevando un himno sobre los vestigios de un mundo ancestral, si bien en su voz asoma una y otra vez la nostalgia de la totalidad o la sed de infinito, el anhelo de trascendencia imposible. El poeta no deja de hacer preguntas al vacío cósmico en busca de respuestas que interrumpen su monólogo, pero nadie responde: los dioses han muerto y sólo es posible la revelación de lo que cabría denominar la *inmanencia trascendente* del poema.

La urdimbre luminosa es una fusión entre la experiencia de ser y la de escribir. Gracia siempre encuentra en la escritura (espejismo de eternidad) la única razón para vivir contra todas las zozobras: "sé que escribir es mi única victoria/contra la muerte. Escribo./ Lanzó palabras como rdenos densos/ para apresar la vida (...)" El hecho poético persiste en lo que tiene de órfico en su búsqueda de la plenitud y la armonía y de prometeico en su propensión a la sublevarción, al tormento y a la renuncia, pero sin caer en el arrebatado de una épica afectada ni en la seca retórica del desencanto. Luz y tiniebla, muerte y renacimiento, gloria y corrupción, plenitud y desasosiego en suma, las dualidades que perturban el fluir del universo y disgregan la identidad, se integran y ocasionalmente se fusionan en el discurso de este poema trenzado con himnos y elegías. Es significativo que un poemario reciente de Antonio Gracia se titule *El himno en la elegía*, (Premio José Hierro "Alegria", Algaida, 2002),

un título idóneo para una futura publicación de toda su obra poética.

Estoy de acuerdo con Ángel Luis Luján Atienza, autor del enjundioso estudio que encabeza el libro: los finales de los poemas de Gracia "tienen, por lo general, un tono disfórico, una caída en la desolación, después de momentos de elevación". Los versos de los dos primeros cantos son alegres, matinales, celebran el gozo de vivir y ocultan en su sencillez himnica la tensión de un conflicto de identidad que irá revelándose en los cantos siguientes, cada vez más complejos, hasta alcanzar en el último el equilibrio y la serenidad que proporciona el estoicismo: "acepto la derrota./ Abrazo el flamigerio/ del paraíso humano y voy en busca/ del íntimo lugar del regocijo (...). Qué gozo, este destierro/ a las meditaciones sensitivas./ De la luz bebo luz/ y el agua que da sed sacia mis ansias".

La urdimbre luminosa no representa un cambio sustancial en la obra de Gracia: muy al contrario, la reafirma haciéndola más habitable. El poeta, que no pretende suscitar la experiencia estética desde la novedad, refuerza con nuevos matices la unidad del conjunto. En esta ocasión reflexividad y transividad coaligadas alumbran un poema bello, inquietante e intemporal en el que se aprecia una asombrosa precisión semántica y un equilibrio diáfano en la acertada combinación de versos endecasílabos y heptasílabos, lo que pone de relieve la inteligencia constructiva del autor a quien sus detractores le reprochan precisamente su virtuosismo y la falta de compromiso con la realidad contemporánea.

R
SE
NAS

En mi opinión, Antonio Gracia eleva la poesía por encima de la poética y no creo que su lucidez actúe en detrimento del don. Desde la dimensión más auténtica se expresa el poeta con un lenguaje voluptuoso, enérgico e irrevocable que levanta acta de un tiempo tan creativo como destructor. Así pues la perfección de sus versos no asfixia al lector y si lo rescata de la poesía pequeña, pusilánime y obtusa que tanto abunda en nuestros pagos literarios.

A Antonio Gracia siempre se le reconoce por el tono, cierto ritmo y un algo personalísimo, aquello que Valente no encontraba en los poetas mediocres.

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET

ACONTECIMIENTOS DE LA IRREALIDAD INMEDIATA/LA GUARIDA ILUMINADA (DIARIO DE SANATORIO)

MAX BLECHER

Traducción de Joaquín Garrigós

Aletheia/Instituto Rumano de Cultura, Valencia



2006

En el número 29 de *Empireuma* publicamos, traducidos por Joaquín Garrigós, los quince poemas de *Cuerpo transparente*, único poemario de Max Blecher (Botosani, 1909-Roman, 1938). Los

poemas me fascinaron por la extraordinaria potencia de su lenguaje imaginativo asociado al surrealismo, me atrevería a decir que son más frescos y llamativos que la mayoría de los textos poéticos alumbrados por los surrealistas ortodoxos, y que están más cercanos a Rimbaud y en la línea de algunos poetas españoles actuales como Juan Carlos Mestre o Blanca Andreu. Recuerdo que le transmití mi sorpresa y entusiasmo a mi amigo Joaquín Garrigós y éste me dijo: "espero que pronto pueda leerse en español la totalidad de su obra, especialmente las tres novelas. Blecher es uno de los grandes escritores rumanos".

Gracias a la valiosa traducción de Garrigós y a la cuidada edición de la Editorial Aletheia, con la colaboración del Instituto Rumano de Cultura, podemos conocer en un mismo volumen dos novelas de Blecher: *Acontecimientos de la irrealidad inmediata* y la *guarida iluminada*. La edición no sólo enriquece la lista de autores rumanos publicados en España en los últimos siete años, sino que además le ofrece al lector español la posibilidad de descubrir a un gran autor que en su país no fue lo suficientemente valorado hasta hace poco.

Antes de empezar a comentar las dos novelas se hace necesario decir que Blecher vivió una corta existencia marcada por el sufrimiento que, sin duda, influyó poderosamente en su obra. Estamos hablando de uno de esos casos en los que se mezclan biografía y ficción para alumbrar una obra escasa pero intensa, cuyo sentido no diverge al pasar del verso a la prosa.

Blecher enfermó de tuberculosis ósea a los 19 años y pasó el resto de su vida inmovilizado en un corsé de escayola. Esta condición de vida infrahumana le proporcionó una sensibilidad extrema y un mundo interior pleno, henchido de imaginación. Su enfermedad le permitió internarse en un submundo insólito y deslumbrante donde la libertad obra el milagro de la maravilla. Blecher supo aislarse de la realidad opaca y previsible creando otra paralela, sin convertirse por ello en un misántropo: los que lo conocieron resaltaron su inocencia y generosidad, pero también su distanciamiento. Al enterarse de la muerte del escritor moldavo, Mihail Sebastian anotó en su diario: "siempre ha sido un poco extraño este chico, que en medio de sus atroces dolores vivía como en otro mundo. Nunca he podido tener delante de él mucho entusiasmo, no me he podido abrir por completo. Me asustaba un poco, me mantenía a distancia, como las puertas de una cárcel en la que no podía entrar ni de la que tampoco podía salir".

No les falta razón a los críticos que han querido adscribir a Blecher al movimiento surrealista (mantuvo correspondencia con Breton, quien le publicó algunos poemas en la revista "El surrealismo al servicio de la revolución") ni a los que le llaman el kafka rumano; además de estas afinidades también podemos rastrear en su obra las huellas de Rimbaud, Huysmans, Schultz, Wasler y Kubin, y establecer paralelismos entre las dos novelas que comentamos y tres obras maestras del confesionalismo surrealista: *El campesino de París*, de Louis Aragón, *Nadja*, de André Breton y *Edad de*

hombre, de Michel Leiris. Pero estas conexiones no hacen justicia a un autor que, desde la autenticidad de sus vivencias, logró crear una escritura inclassificable. De haber escrito en una lengua mayoritaria, sería ahora uno de los escritores representativos del siglo XX.

Las novelas de Blecher no destacan por una trama argumental compacta ni por una estructura compleja, sino por la ósmosis entre vida y literatura y por un lenguaje imaginativo que las acerca al mundo de la poesía (algunos fragmentos podrían pasar por auténticos poemas en prosa). Asimismo pueden ser leídas como libros de memorias o diarios, multivalencia muy común en nuestra época, tan dada a fusionar o disolver los géneros.

La acumulación laboriosa, precisa y obsesiva de los sucesos acaecidos al autor en su alucinadora vibración parece remitir, en ocasiones, a la percepción abismal de universos moleculares. Blecher transforma la realidad tornándola equívoca y el lector queda desconcertado por un entorno ora extraño, bello y luminoso, ora oscuro y desolado, donde acontecen hechos aparentemente oníricos sin que resulten inexplicables desde una perspectiva lógica; acontecimientos que fluyen con naturalidad y verosimilitud en el ámbito cotidiano porque el autor no fuerza el dramatismo ni utiliza expresiones falsamente enigmáticas.

La primera novela, *Acontecimientos de una irrealidad inmediata*, se lee como una búsqueda de la identidad, y eso es lo que hace de ella una historia inquietante. En las primeras páginas, el narrador

nos cuenta su sensación de angustia y fascinación cuando sufre un desdoblamiento que le aleja de sí mismo. Trata de responder a la pregunta "¿quién soy yo?" explorando los abismos de su propia alma. El entramado narratológico se va construyendo con los *flash back* o episodios sin título en los que asistimos a la escisión del narrador en dos personalidades: una objetiva y otra subjetiva que vive en una irrealidad o superrealidad desde la que puede acceder a los más ínfimo y a lo más grandioso. Sabemos en las primeras páginas que el choque de las dos perspectivas lo provoca el paludismo, lo cual supone una explicación racional. Pero resulta extraño que a lo largo de la novela aparezcan muy pocos indicios acerca de la enfermedad que causa las crisis de identidad, y que el narrador goce de una sorprendente plenitud física y viva su solitaria odisea casi al margen de su familia. En realidad el diagnóstico de los médicos resulta irrelevante, ya que lo que en este caso importa realmente no es la enfermedad física del personaje, sino su crisis espiritual. Éste se convierte en un fetichista de lo íntimo, en un visionario del matiz imperceptible: "Trato de definir con la mayor exactitud posible mis crisis y sólo encuentro imágenes". Por ello descubre el valor de las palabras cuando ellas mismas se configuran en objetos, y su cuerpo no sólo acepta la cosa sino que se fusiona en ella, es la cosidad misma: "envidiaba a la gente a mi alrededor, encerrados herméticamente en sus misterios y protegidos de la tiranía de los objetos. Ellos vivían prisioneros dentro de sus abrigos y gabardinas, pero

nada del exterior podría aterrorizarlos y vencerlos. Entre el mundo y yo no existía ninguna separación. Todo cuanto me rodeaba me invadía de la cabeza a los pies, como si mi piel hubiese sido la tela de un cedazo".

El narrador se convierte en un asombrado paseante, en un poeta ambulatorio que en sus enraciadas descubre acontecimientos tan inesperados como incómodos. Percibe su lateralidad y es consciente de su incapacidad para abarcarlo todo y de su necesidad de limitarse a lo fragmentado. La percepción de la realidad es una cuestión de escisión, a medida que la trascendencia causa miedos: "deambulaba por las cosas que veía y de las que estaba escrito no podía escapar".

La huella de Kafka está presente en esta novela (aunque el checo es un asceta y el rumano un sensualista), pero creo que es mucho más relevante la influencia del surrealismo. Ahí están las deambulaciones del narrador por las calles de la ciudad, por los descampados y los suburbios; la celebración de la inocencia del mundo; el interés por las sincronías; la fascinación por objetos absurdos y cachivaches antiguos; *l'amour fou* (especial importancia adquiere en la novela Edda, su extraño amor); la irrupción de lo maravilloso en medio de la fatalidad social; tampoco faltan los feriantes y los azarosos descubrimientos en lugares familiares (véase el episodio onírico en el teatro de revista de la ciudad); en fin, una serie de convergencias con el heterogéneo mundo de los surrealistas franceses.

La guarida iluminada,

subtitulada, *Diario de sanatorio*, difiere muy poco de la anterior en cuanto a la estructura y el contenido: el viaje interior, la enfermedad y el asombro, la obsesión por los detalles, la confusión entre la realidad y el sueño, etc. En esta ocasión el protagonista narra, también en primera persona, el devenir cotidiano en un sanatorio y lo hace con una terrible precisión, sin escamotear los detalles morbosos de los dolorosísimos postoperatorios y las curas diarias a las que se sometían los enfermos. Se trata de un documento extraordinario por lo que tiene de biográfico, a través del cual conocemos lo que sucedía en el interior de aquellos siniestros sanatorios dispersos por todo el mundo occidental en una época no tan lejana. Blecher, como los demás enfermos -algunos desahuciados- se aferra con admirable dignidad a la vida y soporta toda clase de padecimientos sin perder la condición humana, véase si no la escena del terrible postoperatorio en que el narrador, que sufre una incontenible sed, es sometido a un tantísimo padecimiento por parte de los enfermeros. Éstos le no le permiten al enfermo la ingestión de líquidos pero dejan a su alcance una botella de agua en la mesita.

A pesar de sus limitaciones físicas, el narrador no es un personaje estático y autocompasivo: frecuenta los alrededores del sanatorio y hace excursiones a pueblos cercanos recostado en un carrito o caminando con muletas.

La novela es un crudo reportaje de la realidad imperante en un sanatorio de la Europa de entreguerras, pero también un viaje por el interior de un cuerpo

enfermo, y aquí es inevitable relacionar a Blecher con la pintora mexicana Frida Kahlo, ambos sublimaron la misma experiencia dolorosa con una fuerza creativa sin precedentes. Por cierto, Blecher también era dibujante (sentía una gran admiración por Dalí) y Frida escribió un diario de gran valor testimonial.

La grisalla cotidiana del sanatorio se difumina en un formidable mundo imaginativo, que unas veces asoma espectral y otras se impone con su poderosa plasticidad. El narrador superpone a su relato detallado y realista de los acontecimientos que se suceden en el interior y exterior del sanatorio, la proyección de sus vivencias dolorosas, sublimadas en un universo onírico plagado de símiles e imágenes prodigiosas. Esta atmósfera de irrealidad se adueña *in crescendo* de la narración hasta alcanzar el climax en el desolado final de la novela.

Por último quisiera destacar el peculiar sentido del humor de Blecher, que asoma en algunos fragmentos de la narración anticipando el teatro del absurdo de su compatriota Ionesco. Elijo dos ejemplos: la rebelión de los perros policía y el insólito encuentro del narrador con un excéntrico charcutero poseedor de un aparato de radio mágico que fabrica toda clase de objetos y alimentos.

Después de tan maravillosa lectura reconozco haberme convertido en un devoto admirador de Blecher. Espero poder leer pronto *Corazones cicatrizados*, la tercera novela del autor moldavo.

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET

LAS SOMBRAS VANAS FRANCISCO ROS

FRANCISCO ROS Y SU
ANTOLOGÍA DEL
RECUERDO

"Los recuerdos no pueblan
nuestra soledad sino que la
hacen más profunda"

G. Flaubert

Este escritor nacido y afincado en Mula ofrece su segunda producción creativa rescatando de entre los versos del poeta italiano Dante Alighieri el título elegido, *Las sombras vanas*. Con "esa casi sonrisa obligada y tímida, grave, de quien sabe que un instante de luz lo pasará a la posteridad", y con voz cadenciosa en consonancia con el ritmo pausado y detallista, según su código narrativo desata una escritura cuajada de capacidad comunicativa, preñada de vivencias experimentadas y de no pocos mensajes subliminales transformados, todos ellos, en una cuidada prosa literaria mediante un dúctil y personal estilo desarrollado con inigualable maestría. Sin duda, una colección de auténticas piezas de orfebrería laboriosamente construidas, que hunden sus raíces más primigenias en aquellos remotos años, cuando el artifice descubrió la palabra escrita "de la mano claustral y risueña de la madre reyes", a tener de su formación académica inicial.

En *Las sombras vanas* convergen numerosos momentos de la andadura vital de este autor pero sin embargo, no puede hablarse tanto de autobiografía sino de la inmortalización del pasado como una instantánea captada con precisión y perfilada con nitidez. El enfoque retrospectivo es el valor más descolante de esta sucesión de cuadros, que en el orden

sentimental abrigan variedad de sensaciones y singularizan esa específica tristeza que impone la nostalgia ante un ayer irrecuperable. La fluidez temporal y la necesidad humana de apresarla para aprehenderla cohesionan la bipolaridad conceptual de este libro. Así pues, el recuerdo junto a la memoria ostentan un notorio peso específico a lo largo de todo el discurso narrativo, donde se vuelca el espíritu del escritor materializado en las palabras pronunciadas por el elenco ficcional de este universo narrativo. Es un recuerdo impercedero e interiorizado que implica, tácitamente, una meditación soslayada sobre el tiempo y "como todas las cosas del alma nos tiene a su merced".

No pasa inadvertido el predominio del elemento femenino con la consiguiente expansión de hechos, costumbres y otros aspectos que en aquel tiempo eran únicos de la mujer. La tía (María), la abuela (Teresa), su hermana (Teresa), la madre del autor son convertidas en seres de papel con alma humana. Lo mismo sucede con los espacios urbanos, las calles, primordialmente las encuestadas -típicas de la zona descrita con orografía pronunciada- el paseo, la Gloriaieta, el teatro y la emblemática construcción eclesial de Santo Domingo. Y, por último, aquellas costumbres ancestrales de las ferias con sus fuegos artificiales y las meriendas infantiles. Las descripciones a tal efecto permiten al lector representárselos en su imaginación. No sería de justicia no añadir a todo lo anterior el componente intertextual sembrado con discreción en distintas partes de la narración forman-

do un todo unitario con ella. Marcas de consumo, títulos de películas cinematográficas, habaneras, boleros, libros de antaño, completan este mosaico impresionista y conceden verosimilitud sirviendo, a la vez, de puente unificador entre el pasado y el presente.

Con esta atmósfera el autor envuelve al lector hasta absorberlo en un ambiente real, auténtico, vivo, pero desigual al de hoy. Asimismo, consigue configurar la imagen cultural recogida para la posteridad en este documento literario, escrito con lirismo testimonial, porque no olvidemos que el autor es también un personaje más de su literatura.

M^{ra} ANGELES
MORAGUES CHAZARRA
Doctora en Filología Hispánica

JACINTA
NEGUERUELA
"UN ARTE
PRESENCIAL DE
YVES BONNEFOY A
MIQUEL BARCELO".
Editorial Devenir, Madrid
2007



"Un arte presencial. De Yves Bonnefoy a Miquel Barceló" el recién aparecido ensayo de Jacinta Negueruela, (Devenir, 2007) es una celebración de la poesía. Una indagación del hecho poético, más allá de la erudición académica, que también está. Una celebración de la

poesía, y de un poeta, Yves Bonnefoy. De una mirada poética personalísima, de una palabra poética, y, si me lo permiten, aunque no esté en el discurso de Negueruela expresamente, de un alma poética. Y desde la mirada de una poeta. Jacinta Negueruela -Vargas, Cantabria, 1961- es autora de Animal marino (Madrid, 2006) y en los próximos meses verán las prensas su segundo libro de poemas, *La luz de Orión*. Poesía y ensayo, pues, son las dos vertientes en que se vuelca la obra joven de Negueruela, y esta doble dedicación es, seguramente, una de las razones íntimas y últimas de su acercamiento a Bonnefoy, modélico en este sentido y en tantos otros. Como no se cansa de decir -y estoy absolutamente de acuerdo- no hay crítica inocente. El lenguaje mismo no lo es, y esta zambullida apasionada y profunda que es el libro, tampoco lo puede ser, expresamente, confesadamente, abrumadoramente.

La elección de Bonnefoy, como bien sabe la autora, no es inocente, y la palabra inocencia no quiere decir carencia de culpa, sino, más etimológicamente, falta de intención previa, falta de conocimiento. Como decía Roland Barthes, la elección del objeto de estudio ya forma parte del discurso, del nudo y el corazón del discurso. Cuando además es una elección admiradora y colmugante, empieza a decir algo sobre el propio estudioso, que indefectiblemente verá por sus ojos, -por sus propios ojos, por sus propias palabras- esas otras que ahora son una propuesta, una realidad a estudiar. Qué momento maravilloso en el

que el todavía sólo lector sabe que va a meterse en ese mundo, porque, de alguna manera y acuda con las armas teóricas y filosóficas que sean, ya está dentro. Ha habido algo, misterioso como la comunicación poética, como el gusto, como la admiración o el amor, que ha tendido un puente pre-cognoscitivo, ha suscitado un movimiento del alma que ahora se siente, con toda humildad, afin.

La afinidad de Jacinta y Bonnefoy yo diría, después de haber leído su libro, que es profunda y que tiene que ver con una concepción gemelar del mundo. De la expresión poética, de la concepción desconfiada de la realidad, del dolor que produce la apariencia y el cerco de las palabras, entendidas más que como vía de conocimiento, como pantalla opaca entre el universo y nuestra visión. Como estorbo del conocimiento.

No es raro que el concepto central del libro de Negueruela sea el de "presencia", a mi modo de ver una elección léxica que sitúa el pensamiento de Bonnefoy en un ámbito poético muy preciso y muy ajustado. Les confesaré que tan pronto empecé a leer el libro de Jacinta, empecé a esperar a María Zambrano, porque notaba su aura, y debo decir que en seguida apareció. Y no sólo porque hay una serie de preocupaciones que les son comunes: acerca de los huecos de la percepción y del mostrarse del mundo, y de ese conocimiento misterioso de las cosas que se "revelan" que experimentaron los místicos y los configuradores de los mitos antiguos. Ni sólo la conciencia de muerte, tan en la estela de Heidegger y, quizá, de un

Gabriel Marcel descreído. Es que la elección de *presencia*, frente a muestra o revelación -de las dos maneras creo haberlo visto traducido- pone ese cuerpo poético misteriosamente en la constelación Zambrano. Y no creo que a Bonnefoy ni a Jacinta Negueruela les moleste la inclusión.

Yo no voy intentar explicar la noción de "presencia", una palabra que lucha contra el concepto, y por tanto se zambulle en el misterio de otra forma de conocimiento que precisamente cuenta con ese misterio, porque Jacinta emplea todo el libro, y hay que seguir, como un rito iniciático, el discurrir de sus páginas. Pero, efectivamente, citando a Jaime Siles en un estudio reciente, "poesía no significa muestra", vale decir, "presencia", "Y eso que presencia es "la resonancia de lo absoluto", que siempre está más allá de las limitaciones impuestas por los conceptos o por la representación".

Conceptos y representación: ahí la bestia negra, ahí la gran pesadilla, la enorme desconfianza de lo que se ve, de la imposibilidad de comprensión, en la que se alimenta todo el verdadero arte, toda la verdadera poesía contemporánea. Encontrar ese hueco silencioso del conocimiento, donde el misterio real, o un fragmento del misterio real, se manifiesta (misteriosamente) y canta. Esa "presencia" antes del cuadro, antes del poema.

Que Yves Bonnefoy, un poeta extraordinario y un filósofo del lenguaje poético, haya buscado en la fraternidad de la creación artística, ese antes anterior a la obra, no puede extrañarnos. De siempre, y

sobre todo en la modernidad, de Beaudelaire a Valéry, de Octavio Paz a nuestros días de técnicos tecnológicos, expertos comisarios independientes, que así nos va, los poetas tienen una presencia privilegiada en el entendimiento del arte, porque artistas y poetas son hermanos gemelos. Quizá, uno de los grandes aciertos de este libro, que son muchos, sea el análisis de un pintor muy especial, Miquel Barceló, al que, después de leer las sabias palabras de Negueruela, no podré mirar de la misma manera. Porque ella también, como una muestra próxima y práctica por así decir, de esa teoría del misterio elaborada antes, mira en las entrañas de sus cuadros el misterio de la presencia, ese antes, antes, antes. Detrás de la figuración, detrás de la epifanía constructiva. Envolviéndola. Manifestándose.

Se me ocurre deslizarse, ya para terminar, una pequeña maldad: cuando esto escribo, estamos en plena Foteoespaña 2007. Lean, por favor, lo que se dice en este libro, lo que dicen Jacinta Negueruela y también Yves Bonnefoy acerca de la mimesis... y de sus efectos perniciosos. Quizá algún fotógrafo y algún videoartista participan de esta preocupación pre y metaléngística, sin duda se nos deslizan algunos pocos nombres que no daré, pero... En fin. Luchar contra la mimesis clásica ha sido uno de los quehaceres de la modernidad en el sentido de Octavio Paz. La posmodernidad... pues bueno. La posmodernidad.

Así que en este contexto, este libro, "Un arte presencial. De Yves Bonnefoy a Miquel Barceló", que intenta adentrarse en el misterio

de la creación artística y poética, y que lo hace sin dejarse arrear por lo arduo del intento, cargado de erudición y de referencias, no puede dejar de ser bienvenido. Por mi parte, tiene mi agradecimiento.

ROSA PEREDA

Rosa Pereda es escritora, crítica literaria y periodista.
Madrid, 9 de junio de 2007.

MORÓN ESPINOSA, ANTONIO CÉSAR. EL GRUPO ÁNADE DE POESÍA

Granada, Ediciones Dauró 2006



La antología de poetas andaluzes que presenta la Editorial Dauró refleja la riqueza cultural que la ciudad de Granada, a través de una intensa actividad literaria, representa dentro de gran parte de productividad poética nacional, marcada por la complacencia hacia el poder político y por el snobismo de valores pseudohumanistas como la interculturalidad o la globalización.

Aunque esta interpretación es motivo de otro debate, el Grupo Ánade se caracteriza por un colectivo que sobrevive para la creación al margen del asociacionismo político. De hecho, la introducción de esta antología escrita por Antonio César Morón insiste en la necesidad de romper con la institucionalización de la poesía dentro de una literatura oficial que busca, más que la pro-

La trascendencia filosófica del hombre a través de la reflexión del lenguaje, la rentabilidad económica desde el proselitismo partidista. Así lo refiere ya el propio director de la Colección del Grupo Ánade en 2005, José Lupiáñez, refiriendo las motivaciones estéticas que justificaron la creación de una nueva generación de voces andaluzas alrededor de 1978: "Nos interesaba el Barroco y el Modernismo, cuyos mejores logros teníamos la sensación de que nos habían hurtado. Si nos cansaba, es cierto, la poesía de circunstancias, la literatura abiertamente constreñida por las ideologías, ese entendimiento del compromiso que se olvidaba del compromiso con la obra bien hecha".

Sin duda, en los cinco poetas seleccionados por Antonio César Morón (Juan J. León, Antonio Enrique, José Lupiáñez, Fernando de Villena y Enrique Morón) hallamos una notable influencia de importantes clásicos de nuestra lengua, pues el barroquismo de sus versos, la adjetivación onírica y un cuidado extremo por el ritmo y las formas métricas italianas se rinden al tributo de Fernando Herrera o del propio Ciro Bayo además de Rubén Darío. No obstante, la lectura mítica de los espacios cotidianos rescata también al Kavafis bucólico, no apocalíptico: en general, el clasicismo de los versos del Grupo Ánade sostiene un tono celebratorio, a veces elegíaco, sobre una realidad que emociona desde la contención y la sugestión de los símbolos y de los mitos, como es el caso de la poesía de Enrique Morón: "Desde la soledad de mis cristales/

digo adiós a las aves emigrantes./ Lloran las hojas. Lluvias torrenciales./ Rojo viento de oeste y levantes (...) Me duele el corazón. Quietud. Se mueve/ la aguja del reloj del viejo muro. Viejos recuerdos. Viejas sombras. Lluve./ Mes de noviembre trágico y oscuro". Este eco de nostalgia vibra en otros poetas como Fernando de Villena, lejos de la confesión explícita, para sugerir, desde la metáfora, una notable sensación de pérdida cuando lo dichoso es rescoldo de la memoria: "En este mar si fiero, no temido,/ la blanca nave de mi amor sucumba, / pues tan vivo lo siento que no es tumba, / pues tan dulce lo vivo que lo pido. (...) En este mar sin litoral ni donde, cobarde, del bullir me escondo, / el tiempo olvide su banal trasiego".

La obra de José Lupiáñez rompe con los excesos ornamentales, pero tan necesarios en la voz de Villena, para abandonarnos a la contemplación de serenos paisajes y no, por ello, menos inquietantes que escenifican el encuentro temeroso del poeta con el otro: "En mitad del otoño, erguido/ un corazón respira el peso de su cuerpo./ Joven para el amor, / oculto por la niebla ha mantenido el cáliz/ inmóvil sobre el labio./ Moja el licor la herida, hierve el cielo/ de una estancia nocturna/ donde otro cuerpo habita -desnudez/ de los muros- y susurrante/ el rostro se acerca hasta su alma". La obra de Antonio Enrique, quizás la más inspirada por los himnos de Kavafis y quizá también por la prosa de Heródoto, confirma la sacralización del mito en la poesía como un canto a la vida y al ocaso, una forma sostenida de aprovechar la plasti-

cidad de las fábulas antiguas para expresar la decadencia moral de nuestra coyuntura que se manifiesta en la devaluación de la sinceridad y del humanismo: "Sólo hay que ponerse ante la quibla/ para comenzar a sentir./ Vaciarde de todo pensamiento, de todo/ deseo, para emprender el viaje./ A poco, las sienas pesan, los ojos/ no quieren ya ver, elevas las manos(...) Somos hijos del cosmos. Pura configuración/ de supernovas, cuáesares cuajadaos/ en forma humana, nuestra sangre es/ polvo de estrellas que por las venas fluye. (...) Dios es este Esplendor, y sólo cumple mirarle, / sentirlo, y abatir los hombros./ Ni siquiera hay que creer, sólo admirar./ Y es cuando la felicidad te sobreviene,/ pues tú estás en él, eres de él, aunque tú no/ quieras. A esto algunos llaman Amor".

Por último, destacamos la compleja adecuación del tono coloquial de nuestra lengua a una estructura de discurso poético que Juan J. León cifra en la búsqueda de una afectada adjetivación y una musicalidad versal típicamente modernista. Además, a través de lo cotidiano y del tributo hagiográfico a personajes históricos, insulsa una visión irónica sobre los vicios de nuestro tiempo, no exenta de un intimismo bequeriano en ocasiones: "Sintiendo el hambre de expresarme, andaba/ buscando las palabras más exactas/ y sólo el viento enfermo levantaba/ un largo aullido por las verdes astas (...) y al punto el verso se posó en mi boca,/ el viento enfermo descansó en los valles/ y un aire alegre de cristal de roca/ cantando con mi voz cruzó las calles.

Son varios los puntos de encuentro entre los poetas del Grupo Ánade que aquí se presentan: la elegía a través del mito, el hondo tributo al clasicismo de las formas, un manierismo en la adjetivación para celebrar la dicha del pasado, por ejemplo. Pero, la heterodoxia está latente en cada uno de ellos e, inexorablemente, esa fractura en la percepción de la experiencia condiciiona su necesaria marginalidad.

MANUEL GARCÍA PÉREZ

SILES, J. LA SAL DEL TIEMPO

Madrid, Huerga y Fierro editores, S.L.U.

2006



La última obra de José Siles es un poemario misceláneo con una intencionalidad transgresora desde el punto de vista sintáctico imitando modelos poéticos de vanguardia, quizá, como los que predicaron Anibal Núñez y César Vallejo. Indudablemente, esta ruptura formal del orden lógico del sentido lineal del verbo y sus complementos, en ocasiones, perjudica la efectividad estética de algunas imágenes pero, en otras, con seguro acierto, parece la única vía de expresión máxima de un sentimiento iconoclasta contra la certeza de las convenciones sociales y culturales: "Demonio

imprescindible del que fluye/ todo presagio de evolución/ pautada por la sal del tiempo/ Ángel de los cielos de los que llueven/ contradicciones afrodisíacas y maná./ No hay lugar a incertidumbres/ desde la arribada de Arquílco/ nadie riguroso/ posee la verdad absoluta/ escrita en la sal del tiempo/ Y no hay más rigor/ que la constatación de los límites/ imperecederos en los que los hombres/ pastan/ orgullosos de una bendita/impotencia/ de la que son herederas/ todas las civilizaciones/ sucesivamente refinadas(...)"

Un tono elegíaco de desesperanza y frustración hacia la propia especie humana va calando en las sinestias que se suceden como un aluvión inagotable en la construcción de los significados por parte del lector. Esa lectura elegíaca de la realidad repercute en la formalización del lenguaje y, así, reconocemos que el tono afectado de los diferentes versos oscila entre el marasmo y la contención, reflejo del inconformismo del poeta: " Tanto...tantísimo tiempo/ marcado/ por la indecisión patética del bulón/ obligado/ por el dilema acrobático del saltinbamqui/ estipulado/ por el titubeo inverosímil del histrión./ Tanto tiempo Dios...tanto/ sin llenar el recipiente de mi existencia/ esa puñetera sin la que nadie respira/ con los frutos del árbol de los árboles (...)" . Lo humano es ajeno a lo instintivo y es la corrupción de las costumbres lo que motiva la lucha atávica entre el bien y el mal, entre civilización y barbarie, entre moralidad y libertinaje. Por esta razón, la poesía de Siles no abandona los dualismos porque, tras el lenguaje de la

insatisfacción y la protesta sobre la necesidad, ha de asombrarnos todavía la esperanza de las utopías sociales: "Hoy mil años después/ mientras perpetuo la caminata/ritual/ las olas fluyen y refluyen/ componiendo una melodía/ repetitiva y melancólica/ y huyen tristes/ mar adentro/ escenificando una cantata al desconsuelo/ asustadas por el cerco agresivo/ de colosos de ladrillo y cemento (...)" .

MANUEL GARCÍA

CORTES PUBLICITARIOS JAVIER MORENO

Editorial Devenir. Madrid
2006



Después de haber leído *Cortes publicitarios* con el que Javier Moreno [Murcia, 1972] obtuvo el último Premio Nacional de Poesía Fundación Cultural Miguel Hernández, he podido leer tres o cuatro reseñas de las que han aparecido en diversos medios y la mayoría de ellas insisten en lo mismo: "El lenguaje poético en que toda esta construcción se vétebra es quizá menos importante que su sentido, pero la potencia semántica de *Cortes publicitarios* lo coloca en un lugar extraño e inaugural dentro de nuestra poesía" Vicente Luis Mora, en Quimera. "Para estar a la altura de una experiencia humana en

permanente cambio y expansión, el lenguaje poético debe abrir sus fronteras a las nuevos modos de nombrar la realidad" A. Sáenz de Zaitegui. Lo que se valora del poemario es la novedad, el abrir un nuevo camino en el panorama poético actual o por lo menos transitar por un camino no demasiado trillado. Vicente Gallego, miembro del jurado señaló "el valor, el riesgo de alguien que se atreve a escribir sobre el top manta y los píxeles de la fotografía de su amada".

Desde el propio título, *Cortes publicitarios* establece las coordenadas de su propuesta. Una propuesta donde se combinan con habilidad los restos del pasado -mitología, Afrodita, Dafne; filosofía, Aristóteles, W. Benjamin, Heidegger- y las novedades y símbolos del presente -Mercedes Benz; Christian Dior; Bayer; Construcciones y contratas (S.L)-. Una propuesta así corre el riesgo de darse de bruces con el ridículo o convertirse en un simple juego de espejos y referencias banal y complaciente, pero Javier Moreno sabe sujetar la fantasía, atarla corta, y construir a lo largo de diecinueve intensos poemas una cartesiana y paradójicamente caprichosa radiografía de la sociedad actual; del hombre inmerso en la vorágine de una sociedad donde una imagen vale más que mil palabras: "Todo empezó con Daguerre o quizás aún antes/ con Aristóteles metiendo su cabeza / en el interior de una cámara oscura y aquella polémica/ ocurrencia en su *Acerca del Alma*:/ No es posible pensar sin imagen..." [pag. 11]. Una sociedad dominada por la Coca cola; las zapatillas Nike y los gimna-

sios; el brillo de los Rolex y la velocidad de los Mercedes Benz; la pornografía; la contradicción entre el pasado y el presente de un grupo farmacéutico que lo mismo fabrica aspirinas que el famoso Zyklon-B con el que se gaseaba a los judíos en Auschwitz: "*Cipro, Zyklon-B/ el pharmakon es a un tiempo/ medicina y veneno/ Lo mismo ocurre/ al pensamiento y la palabra/ No hay diferencia*" [pag. 33]. Nada escapa a la acerada y vitriólica mirada de Javier Moreno. Y he escrito vitriólica porque lo que más llama la atención de este inteligente poemario es su sentido del humor. Un sentido del humor que no lo parece. Un sentido del humor que se parece al cinismo. Un sentido del humor frío; glacial y por eso mismo más impactante: "*Si quieres acabar con un símbolo/ haz de él un millón de copias/ si quieres acabar con una palabra/ repítela hasta convertirla en un eslogan*" [pag. 19]; "*No descansó Dios el séptimo día/ diseñó el domingo, una insistente/ cuña publicitaria/ para convencernos de que valía/ la pena el resto de la semana*" [pag. 20]; "*Hay bonitas vistas/ sobre el campo de Auschwitz/ Lo difícil es habituarse/ al olor penetrante del humo/ Los seres vivos tienen costumbre/ de arder a 120 grados*" [pag. 32]; "...*Tomen precauciones/ si realizan tareas peligrosas/ demasiada memoria/ produce a veces indeseables efectos secundarios...*" [pag. 41]. Y es ese humor frío y distante el mejor hallazgo de *Cortes publicitarios*; un poemario que no hace pensar en imágenes porque como se puede leer en uno de los poemas: "*Pensar sin imagen es/ renunciar al doble nuestro/ de cada día*" [pag.

50] y sin el espejo del doble no somos nadie. Menos mal que en los versos de este poemario podemos vernos reflejados/ radiografiados con humor e inteligencia.

RAMÓN BASCUÑANA

Y TODOS ESTÁBAMOS VIVOS

OLVIDO GARCÍA VALDÉS
Editorial Tusquets

Barcelona
2006



De Sólida y espaciada obra poética- *El tercer jardín* [1986]; *Exposición* [1990]; *Ella, los pájaros* [1994]; *Caza nocturna* [1997]; *Del ojo al hueso* [2001]- Olvido García Valdés se ha ido decantando cada vez más por una poesía donde se funden lo real y lo irreal; el sueño y la vigilia; la imagen y la representación de la imagen, creando un espacio poético hermético y peculiar donde la respiración del verso, su ritmo, adquiere tonalidades y timbres de una particularidad extrema.

"Y todos estábamos vivos" es la culminación de ese proceso de decantación poética. La división en tres partes del libro es poco relevante, pues Olvido García Valdés nos obliga desde el primer poema: "oye batir la sangre en el oído/ reloj de los rincones interiores/ topo

que trabaja galerías, gorrón/ que corre ramas/ desnudas del tubo del ciprés" [pag. 13] a prestar atención, suma atención, a lo que leemos; a estar alertos; a estar alerta con los cinco sentidos.

No. "Y todos estábamos vivos" no es un poemario cómodo y complaciente como tantos de los que abundan en el sobresaturado mercado editorial actual. No es un poemario con manual de instrucciones ni con guía de lectura. La poeta nos deja frente al hecho poético consumado y allá nos las apañemos. No da facilidades. Quien quiera seguirla que la siga. Y ¿qué nos ofrece? Poemas breves y otros algo más largos; unos con puntuación y otros sin ella; unos con mayúsculas y otros sin ellas; unos que parecen elaborados ejercicios de estilo y otros que dan la impresión de ser fragmentos inacabados, bocetos de poemas. Llama poderosamente la atención el contraste entre el título del libro, en pasado, y la mayor parte de los poemas que están escritos en presente: "Levanta la taza de/ café y se la lleva a los labios, piensa/ en la confusión al oír los mensajes, cómo/ su propia voz grabada por error desde el coche/ le pareció otra voz..." [pag. 29]; "como murciélagos entramos en noviembre/ desde la transparencia" [pag. 41]; "La intuición empírica del pájaro le lleva/ a elegir el farol que un saledizo ampara/ para ampararse él mismo del invierno." [pag. 65]; "Entre lo literal de lo que ve/ y escucha, y otro lugar no evidente/ abre su ojo la inquietud..." [pag. 117]; "La carretera siente/ querencia de la tierra.../ huesos del animal..." [pag. 197].

Las acciones que descri-

ben son cotidianas, pero las poemas son tajantes y la cadencia fría, sincopada; lograda esencialmente por la repetición de palabras y versos con ligeras variaciones: "juntas tomamos la barca de la noche, perdida/ sigues, perdida miro/ lo que me rodea..." [pag. 15]; "era mi padre el rabino, el campesino/ de pie rojo y mano/ y rostro rojo como el sol" [pag. 59]; "entre el corazón y la tela/ que envuelve el corazón" [pag. 63]; "...busca/ cualquier cosa, cualquier/ nada que alimento, aunque nada" [pag. 83] Este método crea un extrañamiento sensorial, un distanciamiento afectivo y provoca una sensación de inevitabilidad y un ritmo alucinatorio; como si nos encontrásemos a la vez dentro y fuera de un sueño.

Olvido García Valdés arriesga. Por sus versos cruzan animales, especialmente pájaros: "El traje de los gajos que van y vuelven" [pag. 25]; "mirlos, torcos y palomas chapotean" [pag. 151]; "el jagro, el cuervo, la urraca/ humanamente un paso y otro" [pag. 119]; "...abubilla que alza el vuelo/ entre olivos..." [pag. 183]; "...Abubilla,/ avefría, avutarda, viñas" [pag.197] Pero no sólo aves. Las aves son tal solo la punta de este iceberg animal. Hay también arañas, ratones, serpientes, vacas, hormigas, cucarachas...Y es que como asegura la poeta en unos versos: "...Miramos desde dentro de un animal que tiene sus litigios/ con otro poderoso animal" [pag. 79]. Somos la mirada de un animal asustado enfrentado a la vida. Y la mirada no es única y lineal. Por eso Olvido García Valdés ha escrito un poemario de estructura cubista. Un poe-

marío que es como un calidoscopio. Un poemario donde la realidad mirada desde distintos puntos de vista se descompone en planos diferentes, a la vez simultáneos y sucesivos y a veces, también, contrapuestos. Cada poema es un fragmento de realidad y se sitúa en un plano diferente de la mirada. Las imágenes, los poemas, buscan captar lo esencial, los rasgos definitorios, que al combinarse finalmente, componen un cuadro visualmente complejo tanto espacial como temporalmente de la realidad. Un cuadro donde como la propia autora advierte: "Alma es el ojo concentrado.../.../ el consuelo del ojo, lienzo verónica de lo casi/ invisible..." [pag. 167] Ojo concentrado, es este poemario; una visión del alma del mundo desde la intensidad del alma de un animal herido. No es poesía fácil. Es poesía ruda y dura, intensa, con escasos agarraderos emocionales. Una poesía que no reconforta, pero ayuda a seguir adelante.

RAMÓN BASCUÑANA

EL TIEMPO ES TODO MIO. ANTOLOGÍA.

MARÍA TERESA CERVANTES

Editorial Vitruvio. Madrid
2006

Confieso que no me gustan las antologías y los florilegios, sobre todo sin son de un solo autor; pero es cierto que, a veces, son necesarias; especialmente cuando este autor es poco conocido y su obra, dilatada en el tiempo, es poco accesible al público.

La obra de María Teresa Cervantes comienza en 1954 cuando publica "Ventana de amanecer", poemario del que la autora



del prólogo Natalia Carbajosa escribe que es: "un poemario de versos cortos y estrofas populares, deudor de lecturas juveniles, donde asoman ya las preocupaciones existenciales que le acompañaran en su trayectoria vital y poética posterior". A este primer poemario le siguen: "La estrella en el agua" [1962]; "Lluvia reciente" [1966]; "El viento" [1982]; "A orillas del Rhin" [1985]; "Edificio póstumo" [1988]; "El bostezo del león" [1988]; "Sin testigos" [1990]; "El desierto" [1999]. Todos ellos convenientemente representados en esta antología de cuya selección se ha ocupado con muy buen criterio Antonio Marín Albalade.

Y ¿qué se puede encontrar en "El tiempo es todo mío", además de la evolución desde los versos cortos y las estrofas populares a los poemas reposados y serenos, dolorosamente serenos, de las últimas entregas de M. Teresa Cervantes? Hay una depuración de la voz desde la contundencia de versos como: "Que se desnuden las cosas/ que quiero ver la pureza/ de la estrella y de la rosa" [pag. 35] hasta la fluidez sin aristas de "Quiero dormir, soñar/ que hay algo en mí que vive, que se queda/ bajo la luz tendida de mi propia quimera" [pag. 179]. Además

de depuración hay una lenta construcción de la identidad que se apoya en nimios detalles de la experiencia. De ese modo los libros leídos, los amores vividos, los lugares recorridos a solas o en compañía, pasan a ser tiempo fijado en la frágil memoria de la tinta de los versos: "Me sentí adulta una noche/ en la boca de un metro de París" [pag. 63]; "Y yo en París con lluvia y cinco francos./ con todo mi silencio" [pag. 71]; "Hoy llueve, llueve tanto sobre el Rhin y en mi vida/ que en los ojos el agua se me estanca/ y el corazón busca un escape urgente" [pag. 83]; "...El tiempo/ en el que unidos los ojos y las manos/ andábamos caminos, mares, libros./ poemas de Verlaine y de Rimbaud./...Releo todo cuanto leíamos juntos:/ Baudelaire en su hondura más honda de vivir./ la tragedia vital de Kierkegaard doliente./ la tristeza de Nietzsche en su locura./ la búsqueda de Proust de un tiempo que no vuelve" [pag. 101]. "Y recuerdo aquel llanto de Vallejo./ del maestro Vallejo, / y su muerte en París con agüero" [pag. 62]. "Cuando vienes, sentadas en mi cama./ hablábamos de Aragón, de Boris Vian, / de L'Épouir de Malraux..." [pag. 73]; "El cielo triste de Bonn./ El calor del recuerdo." [pag. 111]. Lugares, lecturas, amores; desarraigo y recuerdo; pérdida y anhelo. La vida sin remedio; el individuo frente a la eternidad y frente al tiempo: "El tiempo./ esa fuerza de abismo que todo lo devora/ fue cavando camino en mi camino" [pag. 115]; "La eternidad aquí, la estoy tocando: soy yo misma" [pag. 117]. "Ah, si yo pudiera dominar el tiempo" [pag. 148].

La poesía de María Teresa Cervantes tiene un fondo dolorido y existencialista; y desde ese fondo, sólo puede o sólo quiere conjugarse en primera persona del singular o del plural: "Nos pudimos librar de las estatuas/ de los viejos disfraces" [pag. 173]. Desde un yo sin apenas máscara interpuesta, la voz que habla no disimula que habla de sí misma en carne viva. Resulta significativa la cita de Borges de la página 116: "Como en los sueños, / detrás del rostro que nos mira no hay nadie". Es ésta, una poesía entre la espada y la pared; con Dios al fondo y la nada al frente, que puede gustar más o menos pero que transpira verdad; la verdad de la poesía escrita a partir de lo vivido o de lo que se ha dejado de vivir, de sus nostalgias, y que nos deja unas cuantas preguntas en el aire: "Por qué somos o estamos" [pag. 48]; "Pero ¿Qué es la eternidad? / ¿Qué será la eternidad?" [pag. 64]; "¿Es que no hay ruseñores en la selva?" [pag. 139]; "Llegaré por mis pies a la locura/ sin otro haber que mi delirio último" [pag. 146]; "¿Quién soy yo? me pregunté intranquila./ ¿Cuál es la esencia que de mí se yergue?" [pag. 174]. Preguntas que la poesía de María Teresa Cervantes no ayuda a responder, pero que se atreve a plantear con valentía. Ese planteamiento es su principal virtud; su principal activo poético.

RAMÓN BASCUÑANA

EL JARDÍN INVISIBLE

PILAR BLANCO

Ediciones Rialp. Madrid
2006

Comienza "El jardín invisible", premio San Juan de



la Cruz 2006, con una afirmación contundente: "La mujer que se esconde/ detrás de estas palabras como el fruto/ del almendro o la promesa tierna que eriza los castaños/ no tiene ya otra voz/ que este oficio insensato de decirse" [pag. 13]. Cuando alguien comienza un poemario así de rotundamente, afirmando la necesidad vital de este precario oficio sin beneficio que es la poesía, ese decirse sin desdecirse hasta sus últimas consecuencias como única forma y manera de explorar el mundo para explicarlo aunque sea confusamente: "¿Será entonces la trama, la caverna/ el último mensaje que depara la vida" [pag. 72], sabe que se encuentra frente a un poeta, en este caso una poeta, de preguntas: "¿Quién vive en mí? / ¿Quién escribe mi nombre con mi letra y me oprime? / ¿Quién respira en mis labios?" [pag. 19]; "¿Así es la rosa? / ¿Cómo? / ¿Tan previsible en su fugacidad?" [pag. 44]; pero, también, una poeta de búsquedas; de búsquedas interiores, se sobreentien- de.

Anda en "El jardín invisible" Pilar Blanco enredada entre la luz y la sombra, entre lo decible y lo indecible; entre la opacidad de un mundo que necesita la palabra primigenia para ser y la transparencia de un ser -el ser humano-, que sólo se necesita a sí

mismo ¿O no? Porque en este jardín invisible que es muchas cosas y puede ser el alma, cuya concreción visible es el hombre, todo tiene dos caras. Y todo el poemario gira y se retuerce en torno a la dialéctica de ser y no ser: "Cualquier forma es mi forma, cualquier rostro es el mío./ yo que soy y no soy, que alimento la nada" [pag. 33] "Y cada amanecer/ alguien que no soy yo se incorpora en la cama/ y sujeta la cuerda con la que arrastra el día" [pag. 32]; "Es el alma, repito, lo que importa; semilla/ de quienes fuimos antes de ser lo que ahora somos" [pag. 27]; "Somos seres de vidrio, atracciones de feria/ o anhelo de algún dios..." [pag. 57].

Hay una línea que divide el mundo en dos: "Hay/ una línea de sombra que divide en dos partes/ -jamás en equilibrio- la realidad". [pag.17] La poeta no se realiza en el mundo real sino que debe inventarse en el mundo del espejismo que es la poesía y en ese ir y venir del espejismo al abrazo de la carne se desarrolla la vida. La vida como camino: "Vivir es un camino/ que ha de andarse en secreto" [pag.17]; un camino difícil, doloroso: "No hay caricia bastante, camino en carne viva./ abrasada del fango y de la edad" [pag. 43]; Camino del cual únicamente la poesía -papel en blanco- nos salva: "Solo un papel en blanco es lenitivo/ para el fuego de luz vertiginosa/ que quemó mi retina desde el primer origen./ ayer que no es aún huella fosilizada" [pag. 43].

Todo nos conduce al origen. No al origen físico: "Nacer es soledad entre las voces./ uno que deja el uno para siempre/ y para siempre abraza su nos-

otros" [pag.46]; sino al origen del origen que no es otro que la palabra misma. Cuando la palabra se agota, llega la afasia, el silencio, el no ser. Pero mientras vivimos nos empeñamos, aunque sea inútilmente en explicarnos la realidad: "Tanto buscar en vano, tanto tiempo vertido.../para no comprender, no alcanzar la certeza/ de nuestra estéril pugna por explicar el mundo" [pag. 77]. Y, a pesar de saber que estamos abocados al fracaso, no cejamos en nuestro empeño; pues sin esa utopía de intentar explicar lo visible a través de lo invisible, lo real por medio de lo intuido; la vida sería exactamente lo que es: "No existe nuestra vida. Los ojos han creado una turbia ilusión.../Del error que vivimos./ del sueño que habitamos no despierta la muerte" [pag. 69]; "Ni nuestra vida es vida -fuera del torpe trazo/ que la respiración confiere a la existencia- ni lo que tras los ojos registra las medidas/ del mundo es nuestro ya..." [pag 64] Vivimos en un mundo de pérdidas irreparables, la poeta lo sabe y anota esas pérdidas con cautela, porque no somos el tiempo que nos queda, sino lo que perdemos. Por lo tanto: "... somos/ criaturas transparentes, desvalidas, fugaces" [pag. 94]; "estelas en el cielo, surcos leves de agua" [pag. 73]; "seres de espacio y humo, no existimos" [pag. 38]. Somos el alimento de la nada. Ése es el mensaje que Pilar Blanco con su poesía "intimista, reflexiva, sosegada, a veces casi mística o metafísica, pero fundamentalmente valiente" en palabras de Ana Vega, nos envía desde este jardín invisible donde a pesar de ser el centro de la nada, tenemos el consuelo de la poesía que nos

salva: "Ser el centro de la nada e irradiarse./ acumular partículas de nada/ y componer un siempre de alma desnuda/ -el verso, / sedal que nos rescata de la sombra-" [pag. 74].

Señalar por último que aunque Pilar Blanco comienza "El jardín invisible" con una cita de Guillermo Carnero: "Un hombre puede, a lo sumo unas cuantas veces/ arriesgar el silencio de su jardín cerrado"; debería haber acompañado esta cita con otra de su muy admirado y querido Antonio Gamoneda: "Amé todas las pérdidas./ /Aún retumba el ruseñor en el jardín invisible". Que la palabra y el canto de Pilar Blanco resuenen todavía en otros muchos jardines invisibles.

RAMÓN BASCUÑANA

DIARIO DE UN DESTELLO

RAQUEL LANSEROS

Ediciones Rialp, Madrid
2005



Con "Diario de un destello" Raquel Lanseros -Jerez de la Frontera, Cádiz, (1973) obtuvo en 2005 un accésit del premio Adonais. En la solapa del libro se nos indica que este poemario "es un viaje por la memoria dividido en tres apartados". Debo confesar de entrada que el libro en su conjunto me parece deslumbrante, aunque de

los tres apartados, mi favorito es el primero: "Luces en la rendija".

"Diario de un destello" es un poemario de ritmo impecable y cuajado de imágenes y metáforas que brillan poderosamente: "Las miradas son barcos que navegan ausentes/ de rostro en rostro, como de puerto en puerto" [pag. 11]; "Nuestro cuarto de baño es un enfermo crónico" [pag. 21]; "Es una noche oscura como un crimen" [pag. 35]; "El lobo de tu ausencia me da caza" [pag. 51]. Pero si el poemario sólo se compusiera de metáforas e imágenes brillantes, no merecería más que un breve comentario a pie de página; lo que no es el caso, pues "Diario de un destello" se sostiene sobre una voz intimista, preocupada por ahondar en los misterios del alma y especialmente por intentar comprender las razones del ser humano: "Volvamos al origen para entender las causas" [pag. 14]; la naturaleza conflictiva del amor: "El amor tiene formas caprichosas" [pag. 33]; "Será que en el amor/la nostalgia es un tanque/apuntando al futuro" [pag. 14]; o ese tema fundamental en poesía que es el paso del tiempo: "Las ruinas se parecen a un corazón humano/ en su modo cambiante de reflejar el tiempo" [pag. 13]; "En ese mismo instante/ yo odio los relojes que no avanzan en sentido contrario" [pag. 52].

Sobre este sólido armazón temático, con alguna fuga reivindicativa -los poemas de la parte central titulada "Tres antorchas"-, Raquel Lanseros despliega su asombrosa capacidad visual proporcionando instantes de sugerente lirismo, que en algunos momentos bordea lo irracional: "Veré gente afilada

que brinda con cianuro,/ gente triste que escucha baladas transparentes llenas de desamor y camas de cora!" [pag. 45]; "Llueve en mi corazón un negro espeso/ alquitrán venenoso que me anega" [pag. 50]; "Las anclas tienen alas como ángeles" [pag. 11]. Pero lo fundamental de "Diario de un destello" es la búsqueda del yo -del yo poético, se entiende-, de ese que somos, de ese que queremos ser, de ese que aparentamos ser. La poeta, nos da pistas más que sugerentes: "me dan ganas de ser todas esas personas que yo soy además de yo misma" [pag. 16]; "Yo nunca resistí las despedidas/porque en cada una de ellas se marcha la voz/de todas las personas que yo he sido/yo ya no puedo ser" [pag. 26]; "Cada versión distinta de sí misma/que otras manos le han ido regalando/ es una muestra de todas las vida/que a Juana le han cabido en una vida" [pag. 34]. Sin embargo, como bien escribe la autora, aunque el poeta cambie, sigue siendo poeta como en ese breve y sugerente poema que es "Limitaciones del mimetismo": "Aunque he cambiado mucho de color/ siglo siendo el camaleón/yo no la rama" [pag. 17]. Por mucho que no empueremos en aparentar ser diferentes en el fondo seguimos siempre siendo los mismos. El yo poético no cambia. Y desde ese "yo" Raquel Lanseros se dedica a escudriñar el infinito: "Será que el infinito/ es mucho más pequeño si se mira de cerca" [pag. 42] y a celebrar la vida desde el canto y no desde el escepticismo como nos dice en el poema "Invocación" que es al mismo tiempo declaración de principios y encubierta poética: "Que no crezca jamás en mis

entrañas/ es calma llamada escepticismo./...Crea yo siempre en la vida./...Engañenme los cantos de sirenas/tenga mi alma siempre un pellizco de ingenua./...Consérvense en mis labios las canciones, muchas y muy ruidosas y con muchos acordes./Por si vinieran tiempos de silencio." [pag. 27]. Desde luego, no son tiempos de silencio lo que este impecable poemario augura.

RAMÓN BASCUÑANA

BABILONIA, MON AMOUR

Luis Bagué Quilez;
Joaquín Juan Penalva
Universidad de Murcia
2005



Accésit del V Premio de poesía Dionisia García, "Babilonia, mon amour" escrito a dos manos por Luis Bagué y Joaquín Juan Penalva es una apasionada declaración de amor al cine y de paso una declaración de amor, igualmente ardiente, a la poesía; pues de buen cine y de buena poesía está repleto este poemario, cuyo título prefigura lo que serán los poemas que lo componen -una hábil mezcla de pasión y misterio-, fundiendo en el título aquella crónica negra escrita por Kenneth Anger, "Hollywood Babilonia" y aquella poética película

sobre el amor y los estragos del paso del tiempo que fue "Hiroshima, mon amour" de M. Duras. A partir de ahí todo es posible.

Las relaciones entre cine y poesía han sido largas y fructíferas. Ya en 1929 Rafael Alberti escribió un poemario al tema "Yo era un tanto y lo que he visto me ha hecho dos tantos". Hace unos años la revista Litoral dedicó un número especial al asunto, titulado "La poesía del cine" y José María Conget recopiló para Hiperión la antología: "Viento de cine. Cine en la poesía española de expresión castellana [1900-1999]". Abundantes son las referencias al cine en diferentes poetas, muy notable la dedicación de Luis Alberto de Cuenca que en "La vida en llamas", su último poemario, tiene una sección titulada: "Carteles de cine", pero que en libros anteriores suyos como "La caja de plata" tenía también una sección similar llamada "Serie negra". Pero el autor actual que más ha insistido, uniendo en su obra poesía y cine es Luis Felipe Comendador con títulos de poemarios como: "Sesión continua", Junta de Andalucía; "Travelling", editorial Melibea; "Banda Sonora"; "El amante discreto de Lauren Bacall" [2003] "Con la Muerte en los talones" [2004]; o "El gato sólo quería a Harry" [2006].

"Babilonia, mon amour" se incardina dentro de esta tradición poética.

Dividido en cuatro partes, la primera de ellas congrega nombres de sobra conocidos: un detective privado, Hércules Poirot; un aventurero, Corto Maltés; un director de cine de serie B al que le gustaba el travestimiento, Ed Wood -el peor director del cine del mundo,

aunque puede que uno de los más divertidos, a su pesar-; la encarnación del mal por excelencia, Christopher Lee; o el personaje que ejemplificó el alter ego del director F. Truffaut, en media docena de película, Antoine Doinel, interpretado por el actor Jean Pierre Leud. Lo interesante de esta primera parte es que los poemas adoptan la forma de monólogos dramáticos: "Yo ciudadano Ed Wood/ he sido condenado por soñar" [pag. 19]; "Soy el hombre de las Mil Caras/ la máscara que ríe y la que llora" [pag. 22]; "Soy un malvado de leyenda/ un villano de excepción/ vuestra última sonrisa/ y la promesa del terror" [pag. 26]. Se aprecia en estos poemas -especialmente en el dedicado a C. Lee-, lo que será la norma constructiva de gran parte de los poemas del libro: la acumulación. Un actor es la suma de todos los personajes que ha interpretado, parecen querer decirnos los autores. Un ser humano es la suma de todo lo que ha vivido.

La segunda de las cuatro partes del poemario podríamos denominarla *análisis y teoría de los géneros cinematográficos*. Hay un poema titulado "Film Noir". Y otro "Science-Fiction". "Scream if you know what I did last Halloween" está dedicado al cine de terror, "All That Music" no hace falta que diga a qué se genero alude. "Río rojo" recorre el cine del oeste y además hay espacio para homenajear a la Nouvelle Vague y al movimiento Dogma, auspiciado por Lars von Trier. Estos poemas funcionan, como escribi más arriba, por acumulación. Un genero cinematográfico es la suma de sus mejores películas o, por lo menos, de aquellas que

los autores del poemario recuerdan como significativas para ellos. Se intenta dar cabida la mayor número de referencias posibles en el mínimo espacio, lo cual ha veces funciona en su contra creando saturación. El mejor de la serie, para mi gusto, es "All That Music": "Bienvenidos a Xanadú,/ donde nos espera Gene Kelly/ para mostrarnos los modos/ de la felicidad/ ser americano en París./ cantar bajo la lluvia./ visitar alguna vez Brigadoon./ emocionarse con West Side Story./ acompañar a Judy Garland/ por un camino de baldosas amarillas./ vivir la era de Acuario./ ser habitual de cualquier cabaret./ estar presente en la corte de Camelot/ y, cómo no, en ocasiones./ tomarse un bellini en el Moulin Rouge" [pag. 39]; aunque "Italia, 1950" no se queda corto en cuanto a referencias. Por el poema cruzan "Ladrón de bicicletas" y "Milagro en Milán" de Vittorio de Sica; "Los inútiles" y "La dolce Vita" de Fellini; las caderas de Sofía Loren y los pechos de Gina; "El jardín de los finzi Continí"; "La muerte en Venecia" de Visconti e incluso "Vacaciones en Roma" de William Wyler. Y a pesar de tantas referencias, aún queda espacio libre para regalarnos versos como: "El amor se perverte por las calles./ pues el amor no abriga/ ni alienta otro destino que la desesperanza" [pag. 35].

La tercera parte, se refiere a películas directamente. Es la sección más caprichosa, aunque debo decir que tanto de "Gloria" de John Cassavetes, como "Corazón Salvaje" de D. Lynch y "Una habitación con vistas" de James Ivory, guardo buenos recuerdos como películas, pero sus

trasuntos poéticos me parecen más desvaídos. Destacar "Enter the matrix (revolutions)": "No existe el elegido./ La nueva religión es sólo/ la estética reducida a un simulacro" [pag. 54].

En la última parte hay un poco de todo. Me gustan "Roger Corman funda Corman & Cia", "El detective Auster consigue su primer caso", "Los hermanos Coen viajan por América" y especialmente ese homenaje a la música de jazz y a "El perseguidor" ese cuento que Julio Cortázar dedicó a Charlie Parker y que Bague Quilez y Joaquín Juan Penalva titulan: "Charlie Parker extraña su saxofón". Poema este que tiene evidentes conexiones con un cuento de Bague Quilez "A la mañana siguiente Johnny Carter no pidió el desayuno" donde homenajea tanto al mencionado cuento de Cortázar como al jazz, a París en invierno, a la Rive Gauche o al cine de Truffaut. Estos poemas me gustan por la manera cómo fusionan literatura, cine, música y pintura, entendiendo la cultura como un todo indisoluble. "Se han bañado en piscinas/ que pintó David Hockney./ y han dormido en moteles/ que ni Hopper ni Norman Bates imaginaron" [pag. 69]; "Si el mundo se resume en dos palabras/ no es preferible vivir a ser vivido" [pag. 67]; "El celuloide se tiñe del color de la sangre./ Hollywood se transfigura en Babilonia" [pag. 63]. Y uno no puede evitar amarla.

"Babilonia, mon amour" es un poemario para cinéfilos, pero también es un poemario para los amantes de la poesía -porque en poesía el fondo es la forma y la forma es el fondo-, y sobre todo, es un libro para todo aquel que, como indi-

can los autores, "no haya olvidado/ los sueños de la infancia".

RAMÓN BASCUÑANA

LA LÓGICA DEL SENTIDO GUILLES DELEUZE

Paidós. Barcelona
2005



Libreme el placer de la lectura de llevar a cabo ninguna peregrina exégesis del texto que con entusiasmo convoco en esta columna, porque si me atreviera a hacerlo, debería dar a luz una novela acerca del tiempo o desplegar una suerte de biblia profana de las interpretaciones tan prolja como el propio libro comentado. Y si es el placer de la lectura lo que me excusa de ejecutar tal cosa, es porque a la obra de Deleuze no me lleva tanto el deseo de comprobar definiciones normativas de realidad como el gusto por la ramificación creativa del discurso y el encantamiento de la palabra. Al parecer, Borges leía *El Mundo como Voluntad y Representación* de Schopenhauer como alta literatura. Lo mismo he hecho yo con este libro y con las obras de Deleuze a las que me he acercado desde que lo descubrí, es decir, desde que lo intuí y creí ver en él al tipo de filósofo sofisticado que luego ha resultado ser.

Leer una obra filosófica como si fuera una obra lite-

raría no quiere decir que no nos enteremos de lo que dice el libro, todo lo contrario: nos permite un acceso lúdico y fluyente a complejidades específicas sin tener, previamente, que memorizar la historia de la filosofía, puesto que para entender, antes que asumir listas de conceptos, hay que tener la permeabilidad mental que es en sí la imaginación. El propio Deleuze propicia este tipo de incursiones por el estilo literario que se filtra en sus textos: elocuencia verbal, énfasis en la argumentación, dinámica adjetivación, utilización de referentes plásticos o literarios como motivos generadores de razonamientos. En este sentido, puede decirse que Deleuze es un espléndido retórico, y esto quiere decir que piensa bien porque escribe bien, y a la inversa. Escritura y pensamiento, en autores como Deleuze, son indivisibles, cuestión que algunos interpretan como un problema en la formulación de la obra filosófica. Desde el área anglosajona, esta "pericia literaria" de los pensadores franceses siempre ha suscitado las reservas positivistas, no sé si por razones de rigor, o por envidia ante el atrevimiento especulativo de sus colegas. *La Lógica del sentido*, se articula gracias a una lectura filosófica de la obra literaria de Lewis Carroll, y el filósofo francés siempre manifestó que las obras de arte son las mayores creadoras de ideas. A Deleuze se le ha llamado "filósofo del instante" y "criptorracionalista". En efecto. Si algo caracteriza al pensamiento deleuziano es esa trepidante lectura de la multiplicidad interpretándola como expresión de individualidades irreducibles a un Todo. Deleuze lleva a cabo una actualización del concepto del devenir al que Nietzsche aludie-

ra con frecuencia en sus escritos póstumos. Los meandros de la reflexión sobre el tiempo dan lugar a pasajes brillantes en el libro. No hay mayor ni más nietzscheana reivindicación de la inmanencia (frente a la trascendencia) que la singularización absoluta del instante, del acontecimiento. Las pesquisas deleuzianas le dan al acontecimiento la primacía sobre el lenguaje, sobre la edificación de los significados. El acontecimiento produce lenguaje, y por lo tanto, realidad. El sentido no se busca ni se rescata: se produce. Y cuando hemos creído definirlo, abre vías nuevas en contacto con otras percepciones, escapa al amparo de nuevos acontecimientos. La eternidad es el Acontecimiento puro, y la autenticidad de nuestras experiencias sólo es a penas expresable por el fulgor del aforismo. La velocidad del pensamiento es infinita. Libramos del funcionamiento binario de los dualismos interiorizados, nos aproximaría a una concepción más dinámica de la realidad que comprendería la percepción no lineal del tiempo. Todo esto no deja de ser algo elemental y asumido, porque Deleuze va más allá en su radiante reconstrucción del sentido. Una batería de conceptos novedosos le sirve para llevar a cabo esa operación: "singularidades pre-individuales, acósmicas y nórmadas", "superficie metafísica", "línea rizomática", "línea de acontecimiento". Deleuze afirmaba que pensar es experimentar. Su pensamiento, este libro, son joyas de la experimentación, es decir, de la creación intelectual. Sólo una cosa le es, posiblemente, reprochable: emprender una reflexión exhaustiva de la inmanencia, ¿no puede resultar tan engorroso

como hacerlo sobre la trascendencia, de la que se pretende huir? Creo que no, si nos dejamos llevar por el placer del texto y por las virtudes creativas de la imaginación que nos dicen a qué ritmo se metamorfosea la realidad. Una cosa es inventarse palabras, y otra, crear conceptos. Estos últimos no se añaden meramente a la realidad, sino que la crean y la interpretan.

JOSE M^o PIÑEIRO

VIAJE POR ESPAÑA

HANS CRISTIAN ANDERSEN
Alianza Editorial
2005



La literatura de viajes puede sintetizarse en la fórmula: surcar espacios nuevos que por su novedad y belleza, producen la escritura de una ensoñación profusa y emocionante. La España del XIX suponía para los viajeros de la época un espacio absolutamente singular y específico en la región meridional de Occidente. País de leyendas y gestas, de imperios y decadencias, lugar casi salvaje y pintoresco, guardado de bandoleiros, surcado de épicas monumentos y de paisajes agrestes, la nación, por excelencia, de la caballerosidad y la poesía, famosa por la bizarría idiosincrasia de sus habitantes. Y por todo ello, objeto favorito y manipulable de escritores

y aventureros. Todos estos espléndidos tópicos llevaba en la cabeza Andersen cuando llega a España y comienza su peregrinaje región por región. El autor danés atraviesa España, llegando hasta el Norte de África, para volver a introducirse en el país y conocer las ciudades del centro y del norte.

Es precisamente en Orihuela donde, sus impresiones sobre la catedral y el Cuartel de Artillería, quedan veladas ante el descubrimiento de una "auténtica posada española", es decir, un sitio más o menos despendolado, con chiquillería y gallinas danzando a su aire, donde se servía buen vino y con una dueña de armas tomar a la que Andersen sí que no olvidó.

Si los burgueses del XIX elegían Italia como destino turístico por su legado histórico-artístico, España se convertía en el lugar de la aventura romántica y de la liberación sensual del cuerpo. Aquellas levitas y cuellos almidonados, aquellos rígidos corsés hacían sudar de lo lindo a los extranjeros que paseaban por las soleadas calles de las ciudades de España. Andersen se da un festín de aromas, de luz, de rostros, formas y paisajes nuevos. Alucina con la Alhambra, con el cementerio inglés de Granada, con los casinos, las plazas, las iglesias, los músicos callejeros y sobre todo, con las mujeres que pasan y se pasean, incitando con la mirada. Las mujeres en España se convirtieron en el secreto *viacrucis* del danés. Regresó a su país con la frustración de no haber podido catar aquellas prietas carnes de las ardientes españolas. En España, a Andersen se le escapa, le

explota la sensualidad que en su tierra parecía tener controlada. Ante un niño Jesús de Murillo confiesa, un tanto imprudentemente, que besaría "aquellos ojos y aquellos labios". Sorprendido e incrédulo, Andersen experimenta una interesante desmitificación de estereotipos: los cafés de Barcelona le parecen más suntuosos que los de París, el viento de la sierra de Madrid o el clima del País Vasco, son tan insólitamente fríos como los de su país en pleno invierno. A todos los sitios que va, inseparablemente de su admiración objetiva de las bellezas arquitectónicas o artísticas, el ávido Andersen experimenta todo un brote de sensualidad asociado a tales valoraciones. Y ahí radica, ahí ha radicado, tanto para Andersen como para todo viajero extranjero del momento, el grado de más, el *plus* de intensidad en las experiencias del "descubrimiento" de España: la no escisión entre percepción estética y placer sensual. Aunque la traductora nos avise de que el presente libro no es, precisamente, de lo mejor de Andersen, el texto va cobrando brío poco a poco y se va haciendo más interesante con la cada vez mayor cantidad de impresiones, recuperándose de este modo de la relativa dispersión del principio.

J. M. P.

RESISTENCIA DE MATERIALES JORGE RIECHMAN

Ensayos sobre el mundo, la poesía y el mundo.

Montesinos.
2006

Decía Bataille que la poesía se fortifica allí donde menos se le ayuda; pero, por otro lado, Octavio



Paz, exigía a los poetas defender lo escrito, que el poema no se quedara reposando inercialmente en el texto, que el poeta se comprometiera a luchar por la belleza consignada en los versos. La profusa labor de ensayista que Reichman lleva a cabo, en realidad no contradice la esperanza en las prodigalidades del azar y en la productiva libertad del sentimiento que pudiera sugerir Bataille, al contrario: trata de acercarnos a las múltiples floraciones de ambos aspectos, estimulando la sensibilidad, la crítica y el pensamiento. Las inquietudes acerca de que ser algo así como "poeta-filósofo" entrañe no se sabe qué peligros y que Reichman ha tenido que escuchar en más de una ocasión como reproche, nos parecen, francamente, temores supersticiosos afinados, todavía, en un sector considerable de la crítica literaria española poco acostumbrada al riesgo especulativo. A estas alturas, el grado de normalización de la metapoesía no ha supuesto tanto una nueva mimesis indiferente, como, en casos notables, una plataforma de pensamiento y de posibilidad creadora ante los titubeos y sorpresas de la experiencia: si este mundo hace imposible la poesía, acerquémonos, por lo menos, a lo poético. Ciertamente la

poesía no emerge porque sí de la Teoría, pero empeñarnos en enfrentarla resulta inútil, cuando lo que se produce es una función de vasos comunicantes. En un mundo tan golpeado moralmente como el actual, tan empobrecido y sitiado por el espectáculo y los medios, rendido a esa sacralizada abstracción llamada información, y sometido al cambio continuo, el interrogante sobre lo que es o no poeizable, sobre la misión de la poesía y de los poetas, si es que la tienen, requiere de una estrategia de contraataque. Es por ello que ante tan convulsa testitura, el poeta que quiere defender la poesía, responda con idéntico despliegue de medios. Reichman hilas sus textos, significativamente, con aforismos y citas prolijas. Significativamente porque las citas ponen de manifiesto las correspondencias del pensamiento en el ámbito generalizado de la intertextualidad, su pertenencia a una cultura tan densa como plural; y el aforismo por la vida fragmentaria que llevamos, porque en el bólide formal que es el aforismo, es donde podemos articular, precisamente, una vía lúcida de la unidad.

Reichman habla sobre los límites del compromiso del poeta, sobre la naturaleza del instante, sobre pinturas rupestres, sobre el destino de las vanguardias, sobre la obra de otros poetas y artistas plásticos, sobre el misterio, en definitiva, como le gustaría concluir a su maestro Char. Estos ensayos, pues, no son un mero complemento de su obra poética, sino extensión de la misma.

J.M.P.

H

EUGENIO CASTRO

Pepitas de calabaza edit.

Logroño
2006



La cartografía de nuestras experiencias está tejida de singularidades y repeticiones enmascaradas. El ritmo de esos trayectos, en los ámbitos más diversos, produce resonancias y propicia la lectura sorpresiva de correspondencias. Hasta qué punto la precisión y la frecuencia de esas correspondencias se ajustan a la realidad objetiva, es una observación que corre el riesgo de sustanciar estética y anónimamente la llamada realidad, ya que su definición depende de la relación circunstancial de quien la vive. Eugenio Castro, miembro del Grupo Surrealista de Madrid, ha escrito desde la vivencia concreta de esas circunstancias, y es por eso que "H" sea un libro tan heterogéneo como unitario. De lo que habla es de su experiencia personal relacionada con alguno de los temas clave del movimiento surrealista originario y que el grupo actual de Madrid, persiste, brillantemente, en defender: la no pérdida de un sentido de lo numinoso vinculado tanto a entornos urbanos como naturales, la potencia siempre creadora del lenguaje, la lectura onirista-misteriosa de la realidad cotidiana, las asociaciones

insólitas que ese visionamiento de la realidad nos proporciona, la experiencia de la deriva, es decir, el libre vagar, como forma de desarticular tanto la linealidad del tiempo como las servidumbres que sobre el cuerpo y la mente implica esa linealidad sobre nosotros, el registro de sincronicidades y correspondencias en la vida de todos los días que parecen marcar los eslabones de secretos rumbos... Leyendo el libro de Castro uno recuerda pasajes de obras de Breton como *Nadja*, *Arcana 17*. Jorge Reichman, en un volumen que comentamos en esta misma sección, desconfiaba hasta cierto punto de las "vueltas al origen", tanto de ideologías como de poéticas. Eugenio Castro, por su parte, escribe fluidamente sin hacer literatura ninguna de lo que le ha ocurrido, tal y como pretendían los surrealistas. *H* no es exactamente ni un diario ni un ensayo, es algo intermedio, surgido, sin más, del testimonio de unas vivencias y de unas observaciones. Alguien podría interpretar que las correspondencias y las sincronicidades nos remiten al orden de lo metafísico. Eugenio Castro rechaza tanto esta interpretación como todo tipo de reflexión ideológica sobre lo que le ha ocurrido, pensando que encorsetan y determinan lo que sólo las revelaciones fortuitas del azar han brindado al yo de su experiencia. Pienso que no es sólo una reacción higiénica sino la postura cabal de todo aquel poeta que todavía pretenda hablar, enfrentado a los acordonamientos omniscientes de la razón racionalista.

J.M.P.

SEMIÓTICA DE LA DESCRIPCIÓN EN PUBLICIDAD, CINE Y CÓMIC

MANUEL GARCÍA PÉREZ
Universidad de Murcia



Gadamer interpretaba como un retroceso para el humanismo el que las llamadas ciencias empíricas positivas se hubieran adueñado del concepto exclusivo de "ciencia", como si los demás conocimientos no tuvieran su poder de sanción propio, su justificación en programas igualmente rigurosos. Efectivamente. El antagonismo ciencias-humanidades aparece hoy no solo irritantemente simple y estereotipado sino obsoleto ante las complejidades nuevas que ofrece la investigación del universo físico y humano. El trabajo que nos presenta Manuel García Pérez se hace eco de este debate y resulta, precisamente por ello, doblemente interesante: por un lado se establecen unas equivalencias o paralelismos funcionales entre el decurso de las estructuras textuales y el modo en que determinadas configuraciones biofísicas y químicas se producen e interactúan, utilizando como modelo de aplicación en el análisis semiótico la teoría matemático-económica de los juegos cooperativos; y por otro lado, tal perspectiva se nos ofrece novedosamente en este campo, ya que es la primera vez que se emprende en el

ámbito de los estudios filológicos.

Podemos hablar de correspondencias teóricas si las utilizamos para ilustrar articulaciones afines en procesos cognoscitivos distintos. La semiótica puede aplicarse a fenómenos extralingüísticos, y a su vez, la configuración de estos, corroborar conceptos semióticos. Por ejemplo: parte de la dinámica de la logicidad de la expansión descriptiva puede venir confirmada por la teoría de juegos cooperativos, exponiendo cómo la movilidad de los componentes discursivos adquieran su equilibrio dentro del texto al experimentar pérdidas y ganancias de sus rasgos semánticos, tal y como se produce, comparativamente, con la ley de la oferta y de la demanda. Esa tensión es precisamente lo que crea el equilibrio del texto. Del mismo modo, conceptos provenientes de la matemática y de la física como la aleatoriedad, la fluctuación, o los fractales, pueden indicarnos tanto las posibilidades de interpretación de un texto, como la forma de auto-organización de las unidades lingüístico-discursivas. Sin embargo, es sólo a través de la verificación lógico-matemática de los intercambios sémicos como vamos detectando las pulsiones del sentido irrigando el discurso. El orden que integra y que podemos dilucidar en el texto es un espejo de nuestro proceso de percepción-creación de la realidad (las consecuencias modalizadoras del hilemorfismo aristotélico), pues si texto y mundo, finalmente, se ratifican, lo hacen desde una organización similar de funciones, derivadas y organización de relaciones, asumiendo la infini-

tización que es en sí la contingencia.

Manuel García Pérez emplea el enfoque semiótico-matemático en el estudio de los componentes de tres formatos lingüísticos distintos, aunque afines por su utilización de la imagen: el concepto de espacio dentro del cómic japonés, la hiperformalización de la descripción en la publicidad para cosméticos, y el análisis de las estructuras descriptivas del relato fílmico de la película de Lynch, "Mulholland drive".

Quede claro, pues, para el lector profano, que lo que expone Manuel García en su trabajo no son, precisamente, analogías difusas: la pertinencia de la analogía postula actividades similares, simetrías significativas entre disciplinas y fenómenos distintos. Lo cual viene a confirmar la necesidad de una solidaridad entre las diversas materias del Saber. En este sentido podemos decir que, mientras dilucidamos semejanzas operacionales entre el análisis semiótico y el funcionamiento de sistemas caóticos, la filosofía busca actualmente las consecuencias ontológicas de las epistemologías que intentan explicar la complejidad.

Creo que si nos fijáramos simplemente en el epígrafe del libro que presentamos, podría escapárenos la originalidad de su enfoque, el material y las teorías de vanguardia que emplea -el ensayo de García Pérez es una obra de vanguardia en su temática-, así como el importante horizonte que abre a futuras investigaciones.

Hace unos años Steiner se lamentaba del grado de rebuscamiento y compleji-

dad que los estudiantes de filología empleaban en sus tesis doctorales para justificar un estatus de las humanidades similar al ostentado por las ciencias positivas. Corroboramos el hecho, pero no compartimos el lamento. Si la entronización social de las ciencias positivas casi les asegura porque si cualquiera de sus veredictos (habría que recordar la audacia de Nietzsche cuando afirmaba que cualquier tipo de estudio físico o químico no deja de ser una interpretación, como lo es todo tipo de fórmula o teoría sobre la realidad), nos parece que las humanidades, la filología, la semiótica en este caso, se encuentra en su pleno derecho, valga la expresión, de manifestar los límites de su competencia y eficacia. Límites que se presentan, desde luego, no estáticos, sino largos y flucentes, revitalizados por el enjambre de informaciones que se renuevan cada día. Umberto Eco definía la semiótica como "la forma científica de la antropología cultural". La obra que comentamos demuestra esa validación científica de la semiótica a través de su reflejo estructural en las articulaciones de otros conocimientos teóricos y de fenómenos no lingüísticos, es decir, apuesta por una imagen del saber que suponga esa efectiva conexión interdisciplinar, que lejos de ser utópica, refleja la asunción que las humanidades son capaces de emprender, en consonancia con el resto de las evoluciones cognoscitivas y el tipo de realidad que vivimos y estamos creando.

J.M.P.

SEPTIEMBRE Y OTROS DIAS
ORTUÑO AGUILAR,
ANTONIO
 Universidad de Murcia,
 2007

Antonio Ortuño Aguilar



SEPTIEMBRE Y OTROS DIAS

La palabra es un don precario que nos sobrevive. El tono elegiaco que enhebra, palabra a palabra, el verso de Antonio Ortuño expresa esa contradictoria necesidad de comunicar lo incommunicable. Como un memorial último, la escritura de cada poema es adentrarse en los fingimientos del recuerdo y una imposible exclusión de los sentidos: "La tarde se ha llenado de vencesajos, y yo sigo buscándote en el limpio azul en que te diluiste".

La vejez de las cosas y los hombres bien poco importan cuando todo revierte en el sinsentido del tiempo y los espacios recónditos y sin su conciencia de caducidad. La nostalgia de los días dichosos que persisten en la memoria revela que es inútil el signo, aunque sutilmente evocador para quien escribe, para aquellos que lo interpretarán luego como una experiencia vivificante y renovada: "El humo del crepúsculo y este silencio amigo es todo lo que pida".

Alumbra así la devoción por un pasado extraviado entre el sueño y la extinción de las horas; una frus-

tración meditada para el poeta y una abnegada contemplación, por tanto, de su propia rendición ante un mundo que jamás naufraga: "Esas manos, que crecieron contigo, las cogían tus padres para apartarte, y han pasado tus páginas dejándose las huellas en el polvo, en el barro, en el cielo también".

Lentamente, el presente lo ha ido consumiendo con una instintiva condena a vivir y ser vivido en todo porque es inevitable el tránsito de las existencias. Sin embargo, la palabra nos sobrevive pese a todo, pese a que la percepción de la realidad es equívoca. Nadie espera otro milagro, solamente que las palabras recobren el rescoldo de esa dicha anterior al momento de la escritura y, en este poemario, zozobra esa creativa incertidumbre: "Como el mar los restos de un naufragio, / saca la memoria los recuerdos rotos".

Si las palabras son inútiles, también es cierto que serán la única voluntad de lo que fuimos. Los poemas de *Septiembre y otros días* antojan esa palabra, cuando la escritura y las cenizas nos otorgan las ofrendas del fuego y los caminos, porque, inevitablemente, regresamos a la vida.

MANUEL GARCÍA PÉREZ

LIBROS DE VIEJO

UNA NOCHE EN EL LUXEMBURGO
RÉMY DE GOURMONT

Alfaguara Nostromo.

Madrid
 1977



Decía Wittgenstein que todo hombre importante del XIX o era un humorista o un melancólico. Y que, en el caso de que fuera las dos cosas a la vez, podía rebasar tales temperamentos y convertirse en religioso. Creo que de esta última manera podríamos calificar a Gourmont (1858-1915), prototipo del hombre sabio, distanciado de la vida mundana parisina, rodeado de libros y soledad monástica. Erudito, bibliófilo y erotómano, frecuentador de los puestos de libros de viejo y casi condenado al celibato por las deformaciones que una enfermedad le dejó en el rostro, Gourmont se convierte a nuestros ojos, tanto en un interesante personaje de época, como de las letras. De su amplia y diversa producción, narrativa, ensayo, prosa poética, artículos periodísticos, no queda hoy sino el peso específico de la palabra y del estilo. El paso del tiempo ha diluido todo lo

que en sus obras de ficción pertenecía exclusivamente al gusto y a los estereotipos del momento, dejándonos lo que para nosotros resulta más interesante y sustancial: la conciencia del utilaje lingüístico y su entrega anímica al mismo. Gourmont hace de la palabra y del pensamiento su religión, y aquí es en donde se revela su amplia filiación simbolista. Gourmont es un escritor refinado y crítico, maestro del aforismo que busca en la voluptuosidad intelectual una sublimación del placer erótico. Basta consultar la notable semejanza que en su momento hizo de él Ramón Gómez de la Serna para confirmar estos datos y observar otros acerca del carácter de quien llamaba "el obispo espúreo". Tal referencia aparece recogida en esta edición de 1977 y se encuentra en su "Retratos contemporáneos". Todo lo dicho sobre la obra de Gourmont se confirma en este libro que presentamos y que viene a ser una mezcla de teatro, novela y ensayo. El personaje protagonista deja un manuscrito, antes de morir, en el que narra su encuentro con la mismísima divinidad, que se le aparece bajo el aspecto de un transeúnte cualquiera en el famoso parque de Luxemburgo. El tal paseante no es una encarnación de Cristo, ni de Javhé, sino de la suma de todas las deidades y de ninguna en particular. A través de la voz de este dios sin rostro, surgen los juicios de Gourmont sobre la sociedad de su época, la mentalidad moderna, la mujer y sobre cómo debiera ser la postura más adecuada de una persona con sensibilidad ante las hostilidades de la vida. Gourmont aconseja la recuperación de los

presocráticos y el descubrimiento de la excelencia propia. El pensamiento estetizado también se convierte en refugio de los hipersensibles, de los anacrónicos y de los neuróticos: "Ya que no sabes vivir, sueña y cree", aconseja con complicidad. De la obra se pueden extraer numerosos aforismos y observaciones para un catálogo de citas reflexivas. Lo que, personalmente, me ha llamado la atención de esta obra y que ha hecho que estableciera una similitud con *El Aleph* de Borges, salvando, claro está, las distancias estilísticas, argumentales, etc., ha sido esa tranquila irrupción de lo extraordinario en la vida cotidiana: en el caso de Borges es la presencia de un objeto maravilloso que focaliza la totalidad del Tiempo y del Cosmos; en el de Gourmont, la comparencia de una suerte de dios gnóstico y omnisciente, bajo la identidad anónima de un individuo cualquiera que pasea por un parque. Aunque supongo que la crítica literaria ya lo habrá hecho con abundancia, registrar este tipo de paralelismos en la historia de la literatura, sigue resultando fascinante.

J.M.P.

DIARIO DE MI VIDA MARÍA BASHKIRTSEF

Colección Austral, Madrid



1962

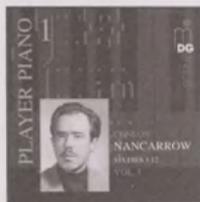
En octubre de 1884, muere en París, a los 24 años la pintora María Bashkirtsef, perteneciente a la nobleza rusa más cosmopolita. Deja como legado de su gran sensibilidad unas cuantas obras pictóricas, y este breve diario que la hará famosa entre los poetas y escritores, haciéndola ingresar en la élite angélica de las almas solitarias y sufrientes que han conocido el éxtasis de la belleza en dosis tan intensas como breves en el tiempo. Amante de la luz y de los aromas del Mediterráneo, fascinada con el baile español, con la pintura de Velázquez, con el Escorial, con las ciudades de Toledo o Nápoles, amante de la vida que rebosan estas geografías concretas del Sur, María también conocerá con lancinante lucidez la finitud de semejantes regalos, y la finitud de su propia vida, determinada fatalmente por una incurable enfermedad que acabará con ella. María hace melancólico recuento de las delicias que ya no percibirá cuando el avance de la enfermedad le vaya oscureciendo los sentidos y la suma en el letargo definitivo: el murmullo del viento en las ramas, el golpear de las gotas de lluvia en los cristales, el placer de pasear sola por calles y parques... Elogiada por el poeta colombiano José Asunción Silva, contemporáneo suyo, que en el ámbito de la lengua española supo pronto valorar la exquisita naturaleza de la artista, María tuvo la madurez y el humor suficiente de afrontar el diagnóstico de su temprana muerte y atemperar de este modo su carácter fatal: "Al fin y al cabo, poder hablar de mi muerte es interesante, y, lo

repite, me divierte. Es una lástima que no pueda, sin inconvenientes, tener otro público que mi confesor Julián". Hay que aclarar que este Julián no era sacerdote sino amigo de la familia. ¿Pero qué mayor confesión para todos nosotros que su escritura, que las precisas y sinceras páginas de su diario? Nos equivocáramos si pensáramos que María Bashkirtsef es sólo una figura más de las intimidadas literarias lacrimógenas del XIX. Es su ironía, su franqueza, su inteligencia, su falta de sentimentalismo, precisamente, lo que nos aproxima a su sensibilidad, frustrada sólo por la fragilidad física que en su tiempo, no lograron remediar. Tenía en proyecto escribir una historia de los Césares y otra sobre las mujeres ilustres de la historia. A nosotros, lectores de subjetividades ajenas, que se nos ofrece todo un pasado histórico para novelar o reconstruir, nos toca rescatar del olvido los virtuales tesoros de la memoria y de la literatura que autores y autoras, limitados por las circunstancias de su tiempo, apenas han podido hacer que perduraran hasta ahora, e incluso imaginar lo que tal autor o autora hubieran podido producir si su genio no hubiera sido tan fugaz.

J.M.P.

DISCOS

ESTUDIOS PARA PIANO MECÁNICO CONLON NANCARROW



Aquí está el volumen I de la magna obra que Conlon Nancarrow dedicó a la pianola. "La pianola bien temperada", podríamos decir. Y tan temperada que se ha necesitado del paciente trabajo de varios ingenieros y de la ayuda final de un ordenador tanto para adaptar la partitura de Nancarrow al rollo de la pianola como para coordinar el funcionamiento de esos rollos en la grabación. Un trabajo prometido para que el aluvión de notas pueda articularse a lo largo de 20 piezas. Con la música para pianola de Nancarrow uno puede experimentar algo así como el subidón de su vida: desarrollos vertiginosos, crescendos enloquecedores, auténticas espirales sonoras. Pero, genialmente, Nancarrow nunca peca de ininteligibilidad musical, a pesar del chaparrón inaudito de notas de su pianola loca. El blues, el jazz, la vanguardia musical, incluso el flamenco, son el magma del que emerge una obra absolutamente original y estratosférica.

PLAY STATION MOTION TRIO



Primer y brillante disco del trio de acordeonistas polaco. Elementos jazzísticos, ritmos balcánicos, incursiones tecno, experimentación y humor sazonan este compacto trabajo de 22 temas. El resultado es compacto, no hay una sola pieza desechable, y muy original, por esa interacción de electrónica, algo de percusión y el sonido potente y ácido de los acordeones acústicos. Una sola pega y de carácter extramusical. Por regla general, todos los discos de música alternativa con ribetes étnicos que intérpretes rumanos o polacos graban en Alemania, nunca llegan a los sesenta minutos: 54, 52, incluso 47, como he llegado a ver, son los minutos que la tacañería de las empresas alemanas se digna brindarnos. O sea, que nos escamotean 6, 8, incluso más de diez minutos de música a un precio fastidiosamente caro. El presente disco costó 19 euros y pico y tiene 51 minutos de música. Por lo visto, los alemanes pretenden que el disco del futuro inmediato sea de media hora.

OBRA COMPLETA PARA PIANO Y ÓRGANO

ALBERTO GINASTERA

Naxos.

Intérprete: Fernando Viani



Interesante novedad nos ofrece la firma Naxos en este doble compacto. Más de dos horas de música del impetuoso Alberto Ginastera nos arrebatan desde los microcircuitos del presente y esplendente disco. Si trepidante resulta siempre la música de Ginastera, agárrense al sillón o a la mecedora a la hora de dar paso a las atronadoras piezas para órgano. Virtuositica interpretación del pianista argentino Fernando Viani y loable la opción de la editora de apostar por los autores sudamericanos después de abarrotar los centros comerciales con grabaciones múltiples de músicos norteamericanos que no conoce nadie.

CUATRO ÓRGANOS

Piano phase.
Pendulum music.

Steve Reich
Wergo.



Debo confesar mi fascinación por el estilo particu-

lar de Reich, entre el de otros minimalistas, y del mismo modo avisar que "hay que saber entrar" en su música para poder disfrutarla en vez de soportarla, que es lo que puede ocurrir si nos quedamos "fuera", contemplando meramente, un monótono friso sonoro que se sucede a sí mismo. Este esfuerzo es el que el oyente no está siempre dispuesto a realizar, pero cuando se intenta y se logra, la música te lleva y te hace desaparecer embriagadoramente en la orgiástica repetición sin fin del sonido magnético. La pieza más encantadora (y amable para el profano) quizá sea la escrita para piano solo: rítmico juego de variaciones aparentemente simples, que se abre y se cierra sobre sí mismo a toda velocidad. Las obras para órgano eléctrico son más impactantes, pero igualmente hechizantes si logramos sumarnos al torbellino lineal que articular. La serie de piezas tituladas Pendulum music son una mera y escueta aplicación experimental del concepto estructural del sonido progresivamente acumulativo.

NADIE ESTÁ SOLO

TIZIANO FERRO

Editorial, Emi music
Italia
2006



Nadie está solo es el último CD que ha lanzado al mercado el cantante italiano Tiziano Ferro, el tercero de su carrera. El primero,

"Rojo relativo", trata de esos pequeños instantes cotidianos que no se olvidan, de la picardía y la pasión, y además incluye temas dolorosos de actualidad como la anorexia. El segundo, "Ciento once", está compuesto en su mayoría por canciones que indagan en el interior, buscando la propia identidad en la soledad y en la convivencia con los demás. Por último, "Nadie está solo" viene a ser un recopilatorio respecto de los CD's anteriores. Escuchamos a un cantante más maduro y depurado. Los temas que aborda: el miedo, el amor y el cinismo. Como dice el propio cantante, "el cinismo sólo puede merecer indiferencia, el dolor no justifica ninguna acción, sólo la posibilidad de escucharlo y todo encuentra un porqué en las cosas".

Tiziano Ferro nació en latina (Italia) en 1980. Desde niño tuvo pasión por el Gospel y por la música en general. En 1997 fue descubierto por productores muy prestigiosos. Tiziano se caracteriza por tener una voz muy peculiar. En sus canciones se escuchan ecos de sus admirados Stevie Wonder, Pino Daniele, Vasco, Missy Elliott y Der Sami.

Hace unos años Tiziano Ferro se trasladó a Méjico y allí ha tenido el privilegio de cantar con Pepe Aguilar, a quien considera un gran amigo. En este precioso país lo consideran un idolo.

ADA ZERÓN

EL TIEMPO NACI DE LAS CEREZAS BUNBURY & VEGAS

Después del éxito con Héroes del Silencio, Bunbury continúa con la cosecha musical. Con sus



discos en solitario: "Radical Sonora", (un rock electrónico) "Pequeño", (un disco de música mediterránea), "Flamingos"

(Disco de rock), "El Viaje a Ninguna Parte" (un disco de ambición musical americana y canciones muy bellas), "Bunbury Freak Show" (con ambiente circense, superando el estilo cabaret) y otras versiones de cds, dvs, música en vivo, numerosas colaboraciones con otros músicos y cd de éxitos.

En el "El Tiempo de las Cerezas" Bunbury &

Vegas; se han unido, un gran artista consagrado de culto; sin ser comercial, como es Bunbury, acompañado del canta autor de música independiente Nacho Vegas, ex componente del grupo Manta Ray.

Un doble cd de veinte canciones. Siendo diez canciones de cada cantante. En el cd de "El Tiempo de las Cerezas", han cola-

borado: Christina Rosenvinge, Raúl Fernández (Refree) y Gary Louris (Jayhawks). "El Tiempo de las Cerezas", no es un disco comercial, siendo un cd de rock suave y melódico, que sin duda ya está recogiendo su fruto en forma de éxito. Llegando al nº5 en la lista de ventas nada mas salir a la venta.

**FRANCISCO JOSÉ
BLAS SANCHEZ**

RE
SE
NAS

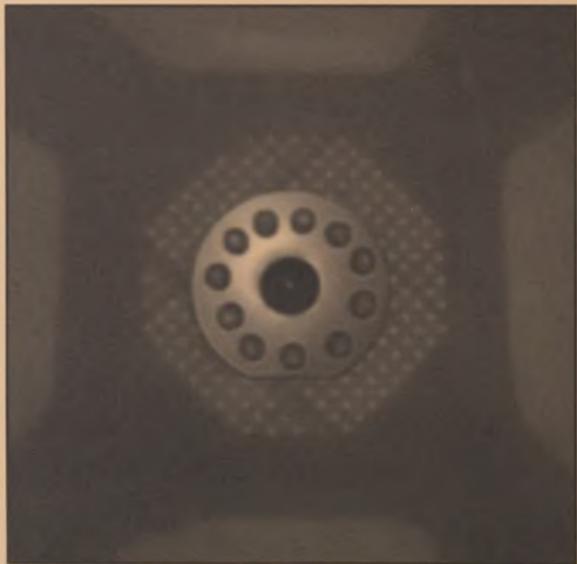


José M^a Pineiro

WILLI CORRIAS JUNIOR

EM ANIMA
 AQUA BLANCA

POEMAS INÉDITOS



MANUEL SORIANO LIDÓN**LÁGRIMA DE
AGUA BLANCA**

Miro el cielo y veo la estación de mi alma
 elevarse y el eco siento de las estrellas
 como voces ancestrales.

Intento ver más allá de la cremación
 donde mi pregunta se extravía rumbo a otro estado.

La transparencia yace en el ánimo de las cumbres
 y el tiempo, el tiempo de los hombres,
 es sólo un grito irreal.

Tu palabra se diluye, hombre que soñaste tu andadura.

Un niño arrodillado donde más temor que vida a tiros muere
 y el tiempo grita
 (¿adónde irá el dolor)
 tanto sinsentido.

Os digo que el desierto tiene más agua que el mar
 y que el viento atrae nuestro final.
 El amor decide (¡Qué absurda música!)
 donde irá el dolor.

Más vale ser etéreo en el rumbo de deseo
 que nos procura un tercero,
 aunque por desgracia siempre habrá un cuarto para maldecir.
 Morir, sólo nos queda esa verdad:
 ver con temor, ver más allá,
 ver el río del cosmos
 alimentar de energía nuestro espíritu,
 aferrarnos al cauce de la vida,
 sostenernos en el difícil equilibrio de un orden en curso.

Hombre, guíate en el flujo de la creación,
 educa los ojos de Dios,
 inunda sus oídos de palabras.
 Sólo los que hablan sienten el niño
 que oyen los que saben oír.

MANUEL SORIANO LIDÓN

25-12-1973

Orihuela

 P
 PO
 E
 MAS
 J
 NE
 DI
 TOS

FRANCISCO JOSÉ BLAS*A la memoria de Walt Whitman***Desamor**

Si no encuentras el amor al principio,
no te canses.
Si no está en un sitio, busca en otro:
en algún lugar estará esperándote.
Aunque sea sólo en tu corazón
o en tu mente.

*A la memoria de la Madre Teresa de Calcuta***Cada día**

La vida es una duda,
la vida son tus pasos.
La desventura arróstrala,
el dolor doméñalo.
Creyente, acepta tu cruz.
Ateo, supera la asignatura del amor.
Mundo homicida
de corazones acicalados y enamorados,
pobres e inocentes condenados,
concatenados.
La mirada del hombre hacia otro lado.
Amanece la esperanza cada día.

Único Reino

Caminaba el Amor
por el universo y el mundo
acompañado de los Doce.
Yo quiero ser uno de los Doce.
Yo quiero ser:
el último y el servidor.
Acompañado el Amor,
con María la Magdalena
Juana y Susana.
Escuchaban palabras,
palabras de vida y eternidad.
Y otras muchas
ayudaban con sus beneficios
al Amor.

(Dedicado a J. L. Zerón, Ada Soriano,
J. M. Piñero, José Aledo, Antonio Gracia,
José Cantabella J. M. Antolinos, M. G. Pérez)

Error

Error, ¡qué dolor!
Aprendo de los errores
y cómo me duele el alma!
Aunque sé
que los volveré a cometer.
Quizá la vida sea un error.

Crepúsculo

Caminando voy yendo,
sobreviviendo voy yendo.

Yendo voy llegando:
llegando hasta terminar.

Y con una nueva luz
todo como si volviera a empezar.
Pero sin duda nada será lo mismo.

No quiero guerras
ni maltratos.
No quiero una guerra contra terroristas
ni venganza,
ni una guerra legalizada.
Bastante tengo con mi alma atormentada.

No quiero ir a la guerra:
no quiero ser un héroe.
Dejadme con los niños, ancianos y mujeres.
Bastante tengo con las imágenes
de los heridos y los muertos.
Impuesta tara a la carne y al alma.

No quiero violencia ni con la palabra,
ni hermanos asesinados
de cualquier raza.
Guerra, ingente inutilidad
que nunca acaba.
Me queda la duda
como la esperanza.

FRANCISCO JOSÉ BLAS

1974

Orihuela

Desde muy joven desempeña una intensa labor en el ámbito musical como cantante y letrista. Ha participado en numerosas actividades socio-culturales. Como articulista ha colaborado en la revista La Lucerna, y aunque su obra poética permanece inédita, algunas de sus canciones se han publicado.

RAQUEL LANSEROS

EL VÍNCULO

Es cierto, nos dijeron muchas veces
que la vida es un juego peligroso.
No la vida de pétalos y estambres
que acunó nuestra infancia. Esta otra vida,
la de las colas y los formularios,
la auténtica existencia, nos dijeron.

En aquel tiempo teníamos nosotros
los ojos rebosantes de futuro
y una impresión confusa del amor.

Qué poco sospechábamos entonces
la lección desasida para la libertad
como un pacto sagrado: la invención de uno mismo.
Y no es casualidad que la raíz
etimológica del término invención
signifique el encuentro. El mismo encuentro
mantenido en la eterna inmensidad del tiempo
contra todo pronóstico. Como hiciera Penélope.

Hoy hemos aprendido que ser libres
significa luchar, imponerse al destino,
intercambiar sin miedo las identidades.
Y quizá comprender
que los dioses desoyeron a Ulises,
los mismos que tampoco nos oirán a nosotros
el día que decidamos olvidarnos.

RAQUEL LANSEROS

1973

Jerez de la Frontera

Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de León, actualmente realiza los cursos de doctorado en Literatura Anglonorteamericana en la Universidad de Murcia. Ganadora del Accésit del Premio Adonáis 2005 por *Diario de un destello* (Ed. Rialp, Madrid, 2006). Ha publicado también *Leyendas del promontorio* (Ayto. Villanueva de la Cañada, Madrid, 2005), finalista del XII Premio Internacional de Poesía Encina de la Cañada. Miembro de la redacción de la revista literaria *Ágora*, ha publicado asimismo poemas en las revistas literarias *Piedra del Molino*, *Barcarola*, *Cuadernos del Matemático*, *El coloquio de los perros*, *La Papelera*, *La pájara pinta* y *Antaría*. Habla siete idiomas.

ANA MARÍA FAGUNDO GUERRA

Del libro en preparación "Materia en olvido"

**QUIZÁS
LA ETERNIDAD...**

Quizás la eternidad
estaba
en el decir de ahora,
en la materia que configura
nuestro gesto, paso y sazón.

Quizás la eternidad
estaba
en el pie alegre
y dolorido
por la senda extraña
pero infinita
del presente.
Presente que olemos,
gustamos,
tocamos,
vemos
y oímos.

Esa eternidad de ahora,
no la de después,
era en la que, gloriosa
o doloridamente,
zambullíamos nuestra vigilia
y nuestra conciencia.

Quizás la eternidad
estaba
en el hueso,
la sangre,
la carne
y este hábito
fugaz
del querer siempre serse.

Quizás no había otra
posible
eternidad,
otra conciencia sin materia.
Quizás...

CICLOS

Materia en ciernes.
Materia en ascenso.
Materia en plenitud.
Materia en descenso.
Materia en olvido.
Eran los ciclos,
había que vivirlos,
que ser en ellos
todo lo que se pudiera ser
y estar dispuesto
al paso acompasado
de los siglos.

No había más.
No tenía porqué haber más
porque había habido
el ímpetu del pincel y el cincel,
el trazo de la armonía
y la plenitud pletórica de la palabra.

Fuiste,
eras
y habías sido.

**ANA MARÍA
FAGUNDO GUERRA**

1938

Santa Cruz de Tenerife

Canarias (España)

Nació en Santa Cruz de Tenerife, Canarias (España) el 13 de marzo de 1938. En la Universidad Washington (Seattle, EEUU) obtuvo en 1967 el Doctorado en Literatura Comparada con especialidades en Literatura Inglesa, Norteamericana y Española. De 1967 a 2001 fue catedrática de Literatura Española del Siglo XX en la Universidad de California (campus de Riverside).

Ha publicado once poemarios recogidos en *Obra poética: 1965-2000*, (dos tomos). Madrid, Fundamentos, 2002 (Edición e introducción de Myriam Álvarez). En 1969 fundó y dirigió hasta 2001 en la Universidad de California la revista de poesía, narración y ensayo ALALUZ.

Sus poemas han sido traducidos al inglés, francés, portugués, italiano, alemán, polaco, lituano y chino. Su obra poética ha sido objeto de numerosos estudios publicados en libros y revistas de investigación de EEUU, España e Hispanoamérica.

JORGE GALÁN

Canción y Perorata

Que nadie venga a pedir explicaciones
que nadie venga a decirme

que soy culpable de esto o de aquello.

Es cierto, el cielo sobre mis hombros no carece de montañas...
pero tampoco de aves.

El ruido de las rodillas al caer en la tierra ha embellecido un alma,

el ruido de la gota de llanto en la hierba ennegrecida

ha allanado el camino que siempre es un regreso,

por eso que nadie venga con su ramo
de disecadas flores a dejarlo en la tumba
donde debía haber un muerto

y no hay un muerto sino solo unos ojos
en los cuales la noche guarda todo su frío:

la tormenta en sus irises ha hallado todo aquello
que la hace ser terrible,

así que no venga nadie ahora a querer mencionar
todo lo que fue dicho antes y no oído

no venga nadie a querer levantar los muros alrededor de la casa

de aquel que antes de ser un hombre ha sido ya un anciano,

no traiga nadie hasta aquí la palabra nefasta

cuyo centro es abismo,

cuyo borde es tormenta,

no venga nadie a recordar al olvidado

intentando cerrar la llaga que no puede cerrarse

ni venga ningún violín maligno a endulzar la malsana melodía

que el pecho agónico conoce: esa asma donde cría

el invierno sus pájaros oscuros y sus campos de niebla,

y que nadie pretenda venir y cerrar unos ojos que a la noche y al día

ya no deben cerrarse

ya no pueden ni esperan ni quisieran cerrarse,

no salgas de tu reino, no salgas de tu reino rodeado por murallas

como el mar rodeado por islas donde crece la piedra y la tiniebla

que carcome la piedra,

permanece en el frío, no salgas de la cueva

donde reptan el silencio y anida la serpiente,

que tu aroma se hunda nada más en tus poros,

que el siglo donde habitas no se acerque a mi instante,

que no se atreva nadie a mirarme los ojos,

y tú menos que nadie

y tú menos que nadie...

Que no se atreva lo visto o lo no visto a reclamarme

por cosas que solo yo conozco,

que nadie se atreva a venir a reclamarme

por su tristeza interminable.

JORGE GALÁN

La Interminable Noche

para Roxana Elena

Acudí sin saberlo. Una mano pequeña,
solo eso eras entonces, y una blusa pegada
y una falda tan corta como un día de invierno,
y ese corazón mínimo, más breve que un latido
recién inaugurado con un dolor terrible,
y ahí estabas, sentada, sola, bajo la noche,
los ojos menos bellos, menos tibias las manos,
los labios menos ávidos, menos extenso el pelo.

Catorce labios fríos te besaban el pecho.

No tenía tu boca la forma de mi boca,
sí decías mi nombre había algo extrañísimo
que me hacía un secreto, pero ahí estaba yo,
a punto de nacer -no podía saberlo-
la brisa de esa noche es también esta brisa
que convierte palomas en puñados de frío.

Aunque no eras el miedo, entonces fuiste el miedo.
Aunque no eras mi cuerpo, también fuiste mi cuerpo.

Sin saberlo llegué como marea oscura
a esa isla desierta, abandonada entonces,
paraíso de pinos, mundo de abrevaderos,
y te tomé la mano para tomar mi mano:
ya caminaba entonces, ya en mi boca se abría
el sabor delicado, ya la gracia llenaba
mis hombros de rocíos: no podía saberlo.
Para mí eras la niña detenida en la noche,
la más austral caricia que tocaban mis manos
y el más íntimo beso, pero solo una niña,
no un faro en plena lluvia ni el muelle donde se une
la extinguida tibieza al implacable invierno.

Lo Imposible

Es como darle de comer al tornado con puñados de trigo,
a la primera inclinación de cabeza nos destruiría las manos,
así es pretender ir hacia el pasado y borrar el presente desde ahí.

Nada se puede hacer con los besos negados
como nada se puede hacer tampoco con aquellos instantes
donde fuimos mezquinos.

Es inútil proveer de nombres a los hijos que jamás engendramos
y abrazar ese cuerpo que un día no quisimos tener junto a nosotros
y lo vimos marcharse bajo el atardecer, lo vimos encenderse,
allá lejos, hasta volverse espléndido como otra lejanía,
como el paisaje de un bosque sometido por fuego,
intentando la huida en columnas de humo que a la nada llegasen.
Sus pasos no resuenan, no resuena su voz, pero deseamos,
alguna vez deseamos, verlo venir de pronto como una vez lo vimos,
y tenderse en la sombra que sale de nosotros y disiparla y luego
rodearnos por entero hasta volver tibieza
la humedad silenciosa que en el frío su nutre,
ese frío que adentro y afuera de nosotros se recrea y se afana.

No podemos volver ni pretender volver a tocar esas manos
cuyas líneas borraron nuestros hermosos nombres para siempre y por siempre.
No podemos mirarnos otra vez en los iris de unos ojos cerrados
por la muerte. La muerte, cualquiera que esta sea, la total o la mísera:
No podemos con ella si ella dice ese nombre donde estamos explícitos.
Nos pronuncia y cesamos como el mínimo astro
que en la insondable noche se extingue con un soplo.
¿Quién sopla en ese instante que se apagan de pronto?
¿De quién es ese aliento que por crearlo todo puede destruirlo todo?

No podemos asirnos al camino dejado, pues a lo venidero pertenecemos siempre.
No restituye el alba las mutiladas flores,
ni puede deleitarlos, otra vez, como un día, la extinguida belleza.

JORGE GALÁN**Lo Invisible**

No hay postigo que pueda conversar con la furia
de un invierno acosado por tornados gigantes
así como no hay ojos que ante la aparición
de un espectro en la sombra no quisieran cerrarse,
ni total lejanía que no que no se hunda completa
debajo de unos párpados que lentamente caen...
Lo que ha sido no es, lo que no es ya ha sido,
el presente no existe pues cesa a cada instante.
El tiempo es otra nada sumergida en la nada,
una noche invisible sumergida en la tarde.
No hay frío que camine con sus terribles pies
sobre la decadencia de unos leños que arden,
por eso en la ciudad, llena de multitudes,
cuando todos son todos es que no queda nadie:
lo finito no puede vencer a lo infinito,
en la pluralidad los rostros son iguales,
es mar es lo visible no la mínima gota
¿es invisible aquello que es insignificante?
Las calles nacen duras debajo de los pies.
El aroma del mundo ¿es el mismo de antes?
¿Huele a piedra la piedra? ¿Y la ruina posee
el olor de la muerte? ¿Huele a sed lo que cae?
Es noviembre, la noche baja de los aleros,
la brisa es otro pájaro resguardado en los árboles.

Madrugada

Dolorosa, es muy temprano en la mañana, aún duermen los árboles,
el verano moja sus pies en la playa pero el agua está fría y retrocede,
carretas de otro tiempo van por las calles abandonadas,
un fila interminable de carretas que une a la madrugada y a la noche:
suenan los viejos cuernos en la primera y en la última, es ese su lenguaje,
los espectros despiertan, los fieles se persignan y los perros aúllan.
En la montaña una luciérnaga, un faro en la marisma, un rocío en la hoja:
todo tiembla e inicia, tú te mojas el pelo, el agua cae fría pero se vuelve tibia.
Sobre el vago poniente la luna se resbala como lo hace una perla en la mano sin vida.
Se ha encendido una lámpara, se apaga una fogata, unos ojos se cierran.
El alba te mira y retrocede: son las mismas facciones.
Es el mismo destino. El mismo territorio bajo unos pies iguales.
Entras. El café hierva. El pan sobre la mesa. Un florero vacío. Pero atrás, en el patio
la luz delgada baja por las piernas del día y cae en los tobillos como un bello vestido.
Y tu vestido es blanco como el silencio que separa las montañas de la ciudad.
Sales, en la calle caminan los perros y los fieles, la luz y los espectros.
Dolorosa, en una esquina un muchacho te toma de la mano y te besa la frente.
Caminan, y a sus pies, como una hierba nueva,
se tiende a cada instante la inmensidad que baja como una débil lluvia
demasiado invisible.

La Ciudad

Ciudad solo en la niebla: tus hijos no te amamos,
 hacia fuera del valle que te cerca creciste
 y entonces engulliste la luz con tu poniente:
 cuatro muros terribles que detienen el alba.
 Te tendiste en los cerros como un cuerpo maligno.
 Sin existir existes, regresas en los sueños,
 un rumor de carruajes es el viento en las frondas,
 joven, diáfana, breve, ataviada con pálidos
 faroles como teas, en tu espalda el invierno
 como un cabello oscuro, y en tus sienes plateadas
 dos lentísimos ríos que te cuentan historias.
 Iglesias derrumbadas son tus ojos cerrados.
 Líneas de antiguos trenes se hacen mueca en tu boca.
 Ciudad emancipada por columnas de humo
 que hacia la noche avanzan como agujas de sombra,
 por ellas van tus muertos escalando lentísimos:
 tú te has quedado ciega, no puedes observarlos
 pero sientes el frío como un presentimiento
 cuando una mano trémula, sin quererlo, te toca.
 Una lágrima sube: tu catedral sin alma
 ni siquiera sospecha que alguna vez fue hermosa,
 no comprende su aspecto, ese su cuerpo solemne
 saturado de ropas, ni esa estación terrible
 que la hizo un espejismo rodeado de palomas.
 No comprende las voces que en sus salones lanzan,
 en lenguajes extraños, sus letanías sórdidas.
 Sus columnas no saben sostener la mañana.
 Sus campanas no entienden por qué razones doblan.
 Ciudad toda de esquinas, ámbito de esos cuerpos
 que en prematuras muertes ven transcurrir los días
 como lentos tranvías que ahora nadie aborda,
 gran salón adornado con niños tan extraños
 cuyos pálidos cuerpos ya no producen sombra,
 tus trenes no regresan ni tus ríos podrían
 reflejar algún rostro, si un rostro se asomara.
 Tus carretas cruzaron la frontera nocturna:
 sus siluetas se alejan, se dilatan, se borran.
 Tu antiguo señorío se quedó en las postales
 que nadie enviará nunca. Los sueños no retornan.
 Ciudad solo en la niebla, gélido hogar que avanzas
 por un valle sin vida desgranando esos panes
 cuyas migajas ácidas se anudan en alfombras,
 como un manto sombrío caes sobre los rostros
 de tus hijos dormidos, y en sus sueños te nombran,
 quizás te llaman madre, pero la noche pasa
 y la luz te disipa: no existes en la aurora.
 La aurora es esa túnica que olvidaste vestirte.
 Desnuda como el frío, caminas y te encorvas:
 ayer eras la niña, ciudad solo en la niebla,
 pero hoy eres la anciana que el tiempo mismo ignora.
 Tu nombre no posee más verdad que mi nombre:
 un chasquido de lengua paladeando un idioma.
 Realidades siniestras se abren ante nosotros,
 que andamos sin ir juntos, triste ciudad insólita.

JORGE GALÁN

El Salvador, América Central.

Ha obtenido los siguientes premios:
 Adonáis de Poesía. Ediciones Rialp.
 Madrid, España. Año 2006. Premio
 Nacional de Novela Corta. Certamen
 organizado por la Comisión Nacional
 para la Cultura y el Arte de El Salvador,
 CONCULTURA. Año 2006. Premio
 Charles Perrault de Cuento Infantil.
 Organizado por la Alianza Francesa de
 El Salvador. Año 2005. Premio
 Nacional de Novela Corta. CONCULTU-
 RA. Año 2004.

Gran Maestro de Poesía de El Salvador.
 Dado por CONCULTURA en el año
 2000, luego de haber obtenido tres
 premios nacionales de poesía. Años
 1996, 1998, 1999.

Libros Publicados: "Breve Historia del
 Alba". Colección Adonáis. Ediciones
 Rialp. Madrid, España. "Una Primavera
 Muy Larga". Edición Bilingüe Francés -
 Español. Colección Premio Charles
 Perrault de cuento infantil. Alianza
 Francesa de El Salvador. "El Día
 Interminable". Poesía. Dirección de
 Publicaciones e Impresos de El
 Salvador. "Tarde de Martes". Colección
 de los Juegos Florales
 Hispanoamericanos de
 Quetzaltenango, Guatemala, América
 Central.

MANUEL CONESA SÁNCHEZ**Ilusión**

Senderé sendas y caminos.
 Puse a la roja luna por mochila.
 Enhebré atardeceres color lila
 y tomé de las parras los racimos.
 Hilé las sombras -negras sobras-.
 Atajé los atajos. Subí las cumbres.
 Me lavé con la nieve y las lumbres
 de las estrellas tejieron alfombras.
 Dormí bajo los árboles enanos
 arropado en la niebla y espesura.
 Soñé que todos éramos hermanos.
 Soñé que el negror era blancura.

Si ruge el viento

Si ruge en viento por el valle:
 no rompas éxtasis ni rasgues besos.
 Las casas altas de sus risas -pesos
 efímeros- alzan, quiébranle el talle.
 Si nieve azul te roba silbos halle
 arquero rápido y la flecha de esos
 tus ojos garzos hieran, dejen presos
 en red de amor junto al mar, al ventalle.
 Sembrar de rosas. Águilas caudales.
 Marítimos océanos de florestas
 desplomen cirros, cárdenos volcanes,
 desiertos blancos, leves aires, crestas
 de azúcar; vino, miel, morenos panes.

A una ánfora griega

Tu policroma piel, ánfora griega,
 con sus alados dedos alfarero
 de la diosa Afrodita, mensajero
 de Júpiter pintó la rubia siega.
 Femenina figura y grácil cuello
 de torre marfilínea; de faro
 allende el tenebroso mar. De raro
 fulgor de ópalo -frágil destello-.
 Tu redondez. Tu vientre embodegó
 vinos, verdes aceites. Ambrosía
 del nevado Olimpo. Transportó
 del rizado mar su blanca pedrería
 para bañar la tez que ennegreció
 fiero Siroco y sol de Alejandría.

Mar menor

Lentejuela azul
 del azul Mediterráneo.
 Fragua de yodo y sal.
 Recoleta monje
 de isla y estacio.
 Lágrima esmeraldina,
 polluelo, recental,
 esqueje desgajado
 del otro mar.
 En tu aprisco
 pastoreas islas:
 la Plana, el Barón,
 la Perdiguera
 y la del Ciervo.
 La luz de la mañana
 siembra en tus aguas:
 azules ténues,
 verdes claros,
 azules intensos.

**MANUEL CONESA
SÁNCHEZ**

1934

Cartagena

Profesor jubilado, especializado en
 Filosofía. Ha sido también profesor de
 Literatura.

MANUEL GARCÍA PÉREZ

I

Muere la palabra lejos de la noche
y el alma en sombra, y la ira o el viento de los llanos
en el asfixiante polvo y después
sobre la escama de los cuerpos. La cruz en la piedra,
piedra a piedra y, bajo las hojas desconocidas,
los cuerpos y, lejos de la noche,
el himno de los juncos y, al cabo, los caballos sin diestra,
y el rugido, entraña a entraña, piedra a piedra.
Arde el sarmiento lejos de algún lugar.
Poco importa quién murió como el mártir
o la mala hierba alguna vez, sólo la cruz en la piedra,
como la brasa en la piedra o en los escollos acaso.
Pero en la piedra la cruz y bajo la cruz de piedra
los cuerpos sin las honras de nadie.
No. Nadie contará las horas
ni el paso de los carros insomnes. El viento arrastra
las monedas y el veneno de las higueras,
el silencio de los escombros, piedra a piedra.

II

Otro cuerpo sin flaqueza y ciego
rasga en la nada de una página devastada.
El viento que agita la cebada
gime entre polvorientas ramas de olivo.
Sombrios espíritus devoran la tierra con sus azadas
Como la herida inescrutable de la carne.
Al alba coagulan las ciénagas y mueren los elegidos.
Alguien escribe abriéndose en tierra de nadie.



Roberto Ferrández

P
PD
E
MAS
I
NE
DI
TOS

MANUEL GARCÍA PÉREZ

1976

Orihuela

Manuel García Pérez nació en Orihuela en 1976. Es Doctor en Filosofía y Letras. Premio Nacional Fin de Carrera 2000. Premio Creación Joven de poesía 1995. Ha publicado trabajos sobre semiótica en diferentes revistas nacionales e internacionales. Ha publicado recientemente una obra de investigación lingüística por la Universidad de Murcia, *Semiótica de la Descripción: Publicidad, Cine y Cómic*.

ADA SORIANO

LA GRAN MADRE

A la memoria de Concepción Muñoz Samper, mi abuela materna

Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
Al primer muerto nunca lo olvidamos,
aunque muera de rayo, tan aprisa
que no alcance la cama ni los óleos.
Octavio Paz

Me acerqué a la casa donde antaño vivías
y no hallé puerta ni ventanas.
Ni un solo resquicio por donde asomarme.
Sólo quería contemplar la escalinata
por donde subías y bajabas.
No estos muros de cemento
como la losa que te cubre.
No el lugar donde descansas
sin poder cruzar contigo una palabra.
No este paraje desolado
donde los saucos enfilados anochecen
el angosto camino,
donde las flores, sedientas de piedad,
agonizan a la caída del sol.
Han pasado tantos, tantos años.
De tu hogar, antes cálido y alegre,
sólo queda un recinto donde se aúnan
la frialdad y la tristeza.
Sé que pronto caerá tu casa
con el ruido cruel
de la máquina del hombre.
Edificarán, edificarán
por encima de nuestros recuerdos.
Han de temblar los cimientos
con una agitación incontenible
como temblaron en su día
los corazones de los que te aman.
Pero ni la densidad del muro
ni el poder del hierro afilado
podrán ahuyentar de mi memoria
la armonía de tu semblante:
tu imagen contradictoria
de mujer que reía conteniendo a la vez
un gesto de amargura.
Se ha instalado en mí una huella
de la cual no puedo evadirme
porque la humanidad y la fortaleza
que de ti emanaban
lograron que la soledad
no fuese un comienzo azaroso
sino un final, una victoria
en la lucha por la vida.

ADA SORIANO

30 de diciembre de 1963

Orihuela

Alicante

Ha colaborado en varias revistas literarias: *Mantxa, El Cardo de Bronce, Canora, Norte, La Lucerna, Batarro*, etc. Ha sido incluida en tres antologías: "Narradoras españolas de hoy" (revista Ventanal, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Perpiñán, 1988); "Los nuevos poetas" (Editorial Seuba, Barcelona, 1994); "La mar" (II ciclo de poesía y prosa temáticas, Benferri 2002). En 1987 salió a la luz "Anúteba", en edición de autor, escrita al alimón con José Luis Zerón. En 1993 publicó en Ediciones empireuma su poemario "Luna esplendente o sol que no se oculta", y en 2000 "Como abrir una puerta que da al mar" (Biblioteca Pública de Orihuela, Generalitat Valenciana). Ese mismo año, compartió con Miguel Ruiz el cuaderno N° 3 de "Alimentando lluvias", segunda serie de los pliegos literarios editados por el Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert". En 1995 le fue otorgado el Premio Nacional de Poesía Montesinos 2000. Algunos poemas suyos han sido traducidos al inglés, rumano y valenciano.

JUAN PABLO ROA DELGADO**Serenata diurna**

Que canten las mujeres su canción desconsolada al borde de los ríos
mientras dios aprende la nobleza que hay en el galope del caballo

Que la sombra del verano nos enseñe el sol sin muerte del poema
mientras la noche en los balcones inventa la larga migración de los amantes

Que hable el sol sobre un claro de musgo a las tres de la tarde
mientras aprendemos que nuestros viajes no son en vano

Que aprendamos a escribir con la voz diletante del presentimiento
mientras obtenemos la imagen oblicua y vertiginosa del almél y creemos que alguien nos
espera al fondo del pasillo

Que las voces de la lluvia oculten el misterio de los días
mientras la esperanza se oculta en el vuelo de los pájaros y el clamor de las palomas que
recorren ciudades y parques de cada día

Que canten siempre las mujeres su canción al borde de los ríos
mientras los hombres seguimos creyendo inútilmente que alguien nos espera al fondo del
pasillo.

Paisaje con mujer

Io moro in mare sentendo l'onde movere
FRANCESCO PETRARCA

Recorrido por animales lentos vuelvo del sueño:
a orillas de la vigilia el aleteo lento, parsimonioso de las olas frente al farol sobre la
arena.

Desde arriba la lluvia persiste en su ritmo que desprende los vapores del pavimento al
mediodía.

Los pescadores con su erudición de provincia a la hora de la siesta
rechazan el ritmo que cae y suda el respiro del pavimento caliente
humedecidos por la lluvia y por la sal.

Vengo lento sobre tu cuerpo a buscar el orgasmo.

Al volver del sueño, animales lentos han recorrido mi tiempo nocturno;
apenas el recuerdo, el hedor del pavimento mojado a mediodía:

la isla que visitamos juntos en medio de la noche, ha cesado en su ritmo lluvioso de farol
mojado y sucio de arena.

Queda el animal lento que aletea frente a la ensenada, viejo y persistente.

JUAN PABLO ROA DELGADO

Del abrazo y sus fatigas

A Germán Jaramillo y a Paola Mejía

Hablo del último tranvía que cierra la noche.
Hablo tan sólo de la lluvia que saluda las calles con su agua.

Hablo también de los trabajos nocturnos
del silencio de la mujer cuando amanece y él la cuida del desvelo;
hablo aún de la casa que espera atenta a quien vuelve del día
con su maleta de malicia y de fatiga.

Hablo de la sombra que dejan los cuerpos en la memoria nocturna de las ciudades.

Hablo también de las largas noches de verano con su misterio de estrellas al atardecer;
hablo incluso de la certeza del desvelado,
ese que observa, que custodia aquella sombra que aún duerme al lado suyo.
Él lo sabe y no lo confiesa:
el mundo entero termina allí en la madrugada,
como ese tranvía de medianoche que se lleva el último ruido de la casa
y del tormento cotidiano sólo deja una breve promesa de silencio.

Historia bíblica

No hay placer que no tenga por límite el dolor;
que con ser el día la cosa más hermosa y
agradable, tiene por fin la noche
LOPE DE VEGA

Lejos de ti, soy un naufrago de la juventud, esa barca tan lenta que no sabe medir el tiempo.

Ejercito mi sexo al vacío, recuperando con la memoria partes de tu cuerpo.
Ya lo sé, es una pérdida, una inútil gimnasia de rencor contra la distancia.

Pero me hundo. Llega el falso orgasmo y la tristeza sobreviene con más fuerza que de costumbre. Se instala.

He de volver pronto hacia ti, alegrar mi sexo lascivo sobre tu figura, e ignorar esa vieja barca aferrándome al mástil de tus manos.

Es cierto, soy un animal de tristezas. Pero soy incurable: sobre ti, soy ese viajero sin memoria que pretende regresar.

La inevitable puerta de mi casa

Porque mi madre tiene algo de mujer bajo la lluvia, de mujer inmóvil bajo la lluvia como un barco que se hunde en una película muda y sin actores; en la pantalla solamente el suntuoso mobiliario abigarrado en contra del *Horror vacui*;

La película de mi madre no imagina aún la restauración de las naves agotadas de tanto viaje atiborrado de mercancías que se hundien; mi madre bajo la lluvia es un mercader de oriente que se burla de la redondez de la tierra porque sueña con las mercancías que se pierden y quedan a buen recaudo en la memoria; mi madre bajo la lluvia es un barco que se hunde y avanza entre la niebla porque sabe que naufraga y con ella declina un mundo de ausencias y personajes desechados por reales;

Mi madre bajo la lluvia tiene brazos de arboladura que naufraga para siempre entre las paredes del despacho; mi madre bajo la lluvia sabe que en el mar no existe intimidad porque los peces hacen todo en público y no sufren cuando devoran a sus crías;

Mi madre bajo la lluvia no imagina las dársenas sacramentales donde las naves se restauran, las naves que aborrecen de los viajes pletóricos de tanta materia astillada; mi madre bajo la lluvia es la única actriz que persiste sin sombrilla en el diluvio;

Mi madre bajo la lluvia espera a que yo recoja su adiós entre pañuelos mucho antes de que ella misma se sumerja en dársenas luctuosas, mucho antes de que el diluvio le quite siglos de maquillaje, a la espera de que alguien escriba, bajo la lluvia, «mi madre tiene algo de mujer desnuda bajo la lluvia»; los fotogramas en blanco y negro, bajo la lluvia y el maquillaje que se oscurece.

JUAN PABLO ROA DELGADO

1967

Bogotá, Colombia

Estudió Letras en Bogotá (1992), su ciudad natal y se especializó en lengua y literatura portuguesas en la Universidad de Lisboa, Portugal (1993-1994). Ha publicado dos libros de poesía: *Icaro* (1989) y *Canción para la espera* (1993); varios de sus poemas han sido editados en las revistas *Realidad Aparte* (New York, E.E.U.U., 1994), *Ulrika* (Bogotá, Colombia, 1999), *Mississippi Review* (Hattiesburg, E.E.U.U., 2000), *Barcelona D80* (Barcelona, España, 2001), *Armas y Letras* (Monterrey, México, 2001), *Turia* (Teruel, España, 2001), *Alforja* (Ciudad de México, México, 2002) y *La Poesía Señor Hidalgo* (Barcelona, España, 2001). Además de editor (revista de poesía *Ulrika*), se ha desempeñado como traductor del italiano y del portugués. Ha colaborado con reseñas críticas en revistas como *El malpensante* (Bogotá) y *Quimera* (Barcelona). Desde el año 2000 reside en Barcelona, donde se desempeña como editor. Es cofundador y codirector (junto con Roberta Raffetto) de la revista de poesía *Animal Sospechoso*, editada en Barcelona. En 2004 quedó como finalista del XII Premio de Poesía Gabriel Celaya 2004, por su poemario inédito *El basilisco*.

GREGORIO MORALES

De Sagradas palabras obscenas (inédito)

DÁNAE

Si hermosa es la lluvia
sobre las pardas hojas del otoño,
más hermoso es el licor
que destilan tus piernas
sobre las blancas praderas
de esta taza de mármol.

Meada,
oro licuado que cae como ambrosía
en los sedientos poros de la tierra.

Qué hermoso este arco iris
de tonos amarillos
que crece bajo la bóveda
naranja de tus muslos.
Qué milagro que una y otra vez
nazca de ti el dorado polvo de estrellas
con que Zeus amó a Dánae.

¡Llueve sobre mí, amada!
Libera el tesoro
que hierve en tus entrañas.
Que cuando tus divinas columnas se abran
brote de su seno
el láser caliente
del que está hecha la belleza
del sol a medio día.

Mujer de luz,
persiste en tu acto creador
y sé sirena de los mares ocreos
para que yo navegue por el oro
que Thor forja con su potente yunque.

Tu belleza
convierte lo execrable en santo,
las tinieblas en luz,
en joyas la basura.

Oro, amada mía,
como un fiel frente a tu Castalia
de la eterna juventud
mientras el agua milagrosa
de tus entrañas fluye ante mí
como un incandescente meteorito
que surca voluptuoso el firmamento.

Meas, amada,
y tus orines son mocárabes
de la más bella de las Alhambras,
encajes de una procaz lencería,
túrgidas notas
de una danza remota y perdida.

¡Estilizada fuente
que regalas la vida,
confieres el placer
y transmutas en diamantes
el agua humilde de los ríos!

PAN

Cetro sobre el que se asienta el mundo,
altiva tiara,
polla,
con el bálano desnudo como un sol recién nacido,
polla,
flecha trenzada entre el arco de los gemelos,
polla,
como un pájaro que vuela
hacia los húmedos confines del inconsciente,
brújula del deseo,
géiser de caliente óleo,
espada del hombre,
pájaro de fuego en la oscura noche de los gemidos.

Qué sorpresa descubrirte entre las piernas de mi niñez,
cañón apuntando a lo infinito,
atómica catapulta,
caballo rebelde, desbocado, pifante,
oh polla,
implorante ya desde el amanecer,
impertérrita a las estaciones,
al paso de los años,
polla rebelde,
polla que bebió en la fuente de la eterna juventud,
amazona cruel,
sanguinaria coronela de mis entrañas.

Polla,
cuánto tiempo transcurrido hasta que supe de tu dulzura,
hasta el día en que amanecí uncido de tus óleos
y supe que había un mar de ternura en tu interior.

Polla,
alma mía, mujer mía, sangre mía.
Polla, mi padre, mi hijo, mi espíritu santo,
polla.

PUTIFAR

Hombre uncido,
amarrado,
apresado
al viscoso cáliz de las delicias.
Hombre que ama ser conducido
hacia los lodazales.
Que anhela en secreto
que otros hiendan los velos de su sagrario
y lo liberen de la fatídica acción
de trasponer
las profundas, inquietantes tinieblas.

Cabrón, ¡qué sucio y afrodisíaco es todo en tu mente!
Fabulas que te hundes en el ungido centro
donde otros acaban de gozar
y tu arco tensa una insaciable flecha.
¡Cómo te gustaría ver a tu mujer
recibiendo en su lengua la cálida nieve
de otro,
dando a beber de sus pechos
a otro,
suscitando, tentadora y lasciva
con los movimientos de sus muslos,
el hambriento deseo
de otro!

¡Y tú amas a esa mujer
que pronuncia desconocidos nombres
con músicas que nunca escuchaste!

Ella es la guerrera
que sale codiciosa
a recoger la semilla de la humanidad.
Y así, cuando te hundes en ella,
no te hundes en una mujer,
sino en la humanidad misma.

¡Ay cabrón,
que vives en olor de multitud,
que follas con el género humano
y tienes por mujer a una mensajera del placer,
a una oficiante de Venus,
a una sacerdotisa que utiliza
hinchadas virilidades
para regalarte un báculo!

Qué cabrón fui, amada,
cuando otros peregrinos entraban
y salían
de tu oscuro templo
hasta el día que la luz se hizo en mí
y el mundo se rasgó
hacia el gemido y las tinieblas.
Convulsa e hirviente lava
brotó de mis poros.
Gemía y me masturbaba
hasta la derrota.
Me masturbaba y gemía
hasta la grandeza.
¡Cuántas turbias lágrimas de sangre!
¡Cuántas turbias lágrimas de esperma!

GREGORIO MORALES

1952

Granada

Ha publicado relatos y numerosas novelas, entre ellas *La cuarta locura* (1989), *La individuación* (2003), *Puerta del Sol* (2003) y *Nómadas del tiempo* (2005), y ha plasmado sus ideas estéticas en *El cadáver de Balzac* (1998), *Principio de incertidumbre* (2003) y *La isla del loco* (2005). Es autor del poemario *Canto cuántico* (2003). En el 2000, fundó junto a otros escritores y artistas el *Grupo de Estética Cuántica*. Ha cultivado el erotismo en *Erótica Sagrada* (1989), siendo autor de la magna *Antología de la literatura erótica. El juego del viento y la luna* (1998). Su última obra es *Por amor al deseo. Historia del erotismo* (2006). Una selección de sus mejores artículos ha sido publicada con el título *El gigante de cristal* (2005). Gregorio Morales es columnista del diario *Ideal* y miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada. Miembro destacado de lo que se ha venido en llamar "literatura de la movida", ha formado parte de la exposición conmemorativa que, en 2006/2007, ha promovido la Comunidad de Madrid, recogiendo uno de sus artículos en el catálogo editado para la ocasión.

SANTIAGO MONTOBBIO

PRÓLOGO

Autoridad moral desde pequeño
 es lo que quise y a sabiendas
 no sólo de que autoridad viene de autor
 sino también que la verdadera
 autoridad generalmente implica
 el más unánime descrédito
 (construirse sería así soltero
 patrimonio del silencio).

Pero aunque tampoco se me ocurrió
 tener la pretensión de imaginar
 que a los silenciosos la vida fuera a darnos
 algo mínimamente justo quizá sí
 que aunque para mañana y entre muerte alcancen
 el corazón de alguien, allí
 un dolor alivien o le ayuden
 a resignarse con paciencia a su destino
 y el tiempo pueda así
 tener la final ironía de juzgar
 que en el fondo fue por ello
 el vivir más leve -o mi
 sufrir por algo.

SANTIAGO MONTOBBIO

1966

Barcelona, España

Licenciado en Derecho y en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Profesor de Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Publicó por primera vez como poeta en la *Revista de Occidente* en mayo de 1988. Su libro *Hospital de Inocentes* (Madrid, 1989) mereció el reconocimiento espontáneo de ilustres autores: Juan Carlos Onetti, Ernest Sabato, Miguel Delibes, Camilo José Cela, José Ángel Valente, Carmen Martín Gaité. Ha publicado también *Ética confirmada* (Madrid, 1990), *Tierras* (Francia, 1996), *Los versos del fantasma* (México, 2003), y *El anarquista de las bengalas* (Barcelona, 2005) finalista del premio Quijote, que concede la Asociación Colegial de Escritores de España al mejor libro publicado en el año mediante votación de sus socios. Sus textos en prosa se han editado en *El Norte de Castilla* por decisión de Miguel Delibes. Ha colaborado en las primeras revistas de España y América, como *El Extramundi* y los *Papeles de Iria Flavia*, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* o *Casa de las Américas*, y ha sido traducido al inglés, francés, italiano, alemán, rumano, danés y portugués. Se han publicado versiones de sus poemas en París (*La voix du regard, passage d'encre*), Bruselas (*Le journal des postes*), Roma (*Pagine*), Londres (*The Review, International Pen*), Nueva York (*Terra incognita*). Ocupa la vicepresidencia de España de la "Association pour le Rayonnement des Langues Etfropéennes" (ARLE), de Nenilly-sur-Seine, y es corresponsal en Barcelona de su revista *Europe Piaffingue*, que publican las Éditions Université Paris 8.

VICENTE LUIS MORA

La historia terminó

y sólo es un despojo la memoria
 pero me invade el resplandor a veces
 y en ciegas noches puebla el escenario
 vacío e inabarcable de mi cielo
 imagen ya sin fondo proyector
 como la luz sin luz de las estrellas
 muertas
 acecha la tiniebla en mis palabras
 por eso permanecen los poetas
 cuando guerras de amor han terminado
 por eso no se acaban las canciones
 se encargan de contar a los heridos
 de declarar estado de emergencia
 de llamar a los ángeles del miedo
 a que calmen al mundo con sus alas
 calla el poeta y queda la canción
 como el miedo del ángel cuando acaba
 en el sedal del alba diluido
 de abanicar la noche con sus plumas

que tanto amor no sirva para nada

tan absolutamente para nada

DISTRIBUCIÓN GRATUITA

000J0RN

 P
 PO
 E
 MAS
 I
 NÉ
 DI
 TOS
VICENTE LUIS MORA

1970

Córdoba

Ha publicado el libro de relatos *Subterráneos* (DVD, 2006), la novela *Circular* (Plurabelle, 2003; Berenice 2007, en prensa), los ensayos *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual* (Bartleby, 2006) y *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (Fundación Lara, 2006) y los poemarios *Texto refundido de la ley del sueño* (1999), *Mester de cibervía* (Pre-Textos, 2000), *Nova* (Pre-Textos, 2003), *Autobiografía. Novela de terror* (Universidad de Sevilla, 2003) y *Construcción* (Pre-Textos, 2005). Ejerce la crítica en su blog *Diario de Lecturas* (<http://vicenteluis mora.bitacoras.com>), y es crítico de revistas como *Quimera*, *Archipiélago*, *Clarín* o *Mercurio*.

JOSÉ ANTONIO PAMIES FRANCO

VERDAD DEL AMOR

"Cuando me han preguntado la causa de mi amor yo nunca he respondido: ya conocéis su gran belleza."

FRANCISCO BRINES

La verdad del amor
yo no la sé (ni intento descubrirla)
no hay caricias que igualen el mar
o el frío constante de una retirada.
Porque la edad transcurre,
y los cuerpos desconocen a menudo
la misteriosa llave que insinúa
umbrales de un silencio necesario.

Donde aquella razón se advierte
los parajes inmóviles declinan,
campos arrasados sobre la luz
que un día quiso olvidar las superficies;
gotea despacio la soledad sobre esta hora
(no escucho cánticos desgarradores)
la lluvia desvela el color
de una sombra perfumada que muere.

La causa, en fin, de todo eso
jamás podría comprenderla.
Respuestas no tengo a lo que no cae
como una contenida aceptación
de la palabra que lenta supura
sobre los ojos de otra piel.

Heridas que suavemente derraman
susurros que el tiempo
dejará morir bajo la nieve.

ASCESIS PARTICULAR

no hay nada que decir
(basta con la existencia)
el camino andado,
caminos por andar

basta con quedarse quieto

permanecer
sin desear los frutos,
porque no importan las acciones

no hay movimiento, todo lo es

nada está en orden
y es semilla

MÁS ALLÁ TE RECUERDO, QUIZÁ EN EL OLVIDO

Hay algo por encima de las cosas
que no podemos pronunciar,
hay un misterio en cada voz
y un firmamento oculto
en cada filamento de la música.
Te recuerdo sin excusas
en la imagen de un mar enfurecido,
te recuerdo extenuado
mientras contemplo la firmeza
de un horizonte lineal.
No sé si estas gaviotas
querrán compartir en mi piel
la tranquilidad de una isla,
quiero permanecer en el olvido,
sobrevolar las trabas de aquí abajo.
Hay algo más allá de lo que fuimos.
Te recuerdo como el niño que agoniza
divisando el final de una queja,
desapareciendo junto a la lluvia
que traerá la calma, y quizá el olvido
de todo lo que pudo ser.

JOSÉ ANTONIO PAMIES FRANCO

Nació una mañana de 1981, el 18 de Febrero (tengo 26 años). Desde entonces vivo con mis padres en Cox, un pueblo de la Vega Baja situado al sur de la provincia de Alicante, muy cerca ya de la Región de Murcia.

En la actualidad continúo almacenando versos -cada vez más-, participo en foros y revistas digitales, hace ya tiempo publiqué en soporte digital "*Focos de ciudad y olvido*" aunque en realidad más que de un libro se trataba de una amplísima selección de poemas a los que intenté dotar por primera vez de una cierta estructura de conjunto, nunca sabré hasta qué punto lo conseguí.

A finales de 2005 quedé finalista del premio de poesía Andrés Salom de Murcia que convoca la revista *Agora* con el libro "*Las ruinas de la aurora*", dicha revista publicó alguno de estos poemas; al igual que la revista *Perito* que rinde homenaje a un poeta de esta tierra, Miguel Hernández, en la que colaboré recientemente y que me dio la oportunidad de organizar mis propios recitales... he escrito pequeños poemarios como el oscuro y difícil "*Opiarid*" o "*Cuaderno de sombras*", luego vinieron primeros libros (aparte de la osadía con "*Focos de Ciudad*") como el mencionado "*Las ruinas de la aurora*" o "*Campos de Hielo*", mantengo mi propio blog www.creacionenmarcha.blogspot.com y otro proyecto en activo con viejos amigos www.suicidiodigital.com, siempre me he interesado en conocer las obras de otros poetas, compartir y crecer a través de un libro, de igual a igual, humildemente.

PASCUAL GARCÍA

(Los alimentos de la tierra)

DOS EXTRAÑOS

En un hotel nos vemos cada noche,
 A escondidas, como son estas cosas
 De la piel, sin testigos, con los labios
 Como única herramienta de la magia,
 Con las manos para elevar el plato
 De la carne y el cáliz de la sangre,
 Con el sexo para entablar la lucha
 De los cuerpos y ganar la batalla
 En las sábanas húmedas y ajenas
 De una habitación sin nombre, inocente,
 Un secreto paraíso del tiempo.
 Somos tú y yo casi dos extraños,
 Sin pasado y sin liturgia, recientes,
 Y el aroma de tu pelo es enigma
 Y es campo sin medida y son los árboles
 Impregnando la estancia donde gimes
 Desnuda como el primer día, dulce
 Como las palabras, y deseable.
 Podrías haber sido otra, cualquiera,
 Una mujer hermosa y diferente,
 Desnuda en un cuarto extraño, esperando
 A que llegue el turno de mis manos
 Y ejerzan su honda labor de caricias,
 Inéditos el vientre y los dos pechos,
 E inmarcesibles los muslos, el rostro
 Del principio, la sorpresa de entonces,
 Todo como el primer día y siempre.
 Pero no, nada era distinto, nada
 Había cambiado del todo, y tú
 Estabas en el lecho de aquel cuarto,
 En nuestra propia casa, y los hijos
 Dormían en una habitación próxima,
 Y, sin embargo, olía el enigma de tu pelo
 Y tocaba los pechos de una mujer hermosa
 Que gemía con tu voz de batalla,
 Como el primer día, tan deseable,
 En ese hotel donde nos vemos siempre,
 A escondidas, como son estas cosas.

MUJER COSIENDO JUNTO AL FUEGO

Frente al televisor cose en silencio
 Los pantalones nuevos de la niña
 Que ya duerme en su cuarto con un libro
 Abierto sobre la colcha y sonrío
 Seguramente en sueños.
 Está el fuego encendido en una esquina
 Y es diciembre en la ventana cerrada
 De la noche. Respiramos el aire
 Cálido del hogar mientras mi esposa
 Cose inmersa en el prodigio del tiempo
 Que ha parado sus caballos de furia
 Y reposta a nuestro lado, silente.
 Miro a mi esposa y le sonrío leve,
 Está sola, en algún lugar remoto,
 Abandonada al espíritu espeso
 Del sueño que le llega irremediable.
 La veo en la casa. La casa es ella,
 Como lo fue antes mi madre y ha de serlo mi hija
 En algún futuro no muy lejano.
 Una mujer hermosa cosiendo junto al fuego,
 Un regalo tal vez innerecido,
 La casa sosegada
 Y los hijos durmiendo
 En la paz de la noche de diciembre.
 Han pasado los años sin ventura,
 Viajamos, padecemos y llegamos.
 Es esta la victoria,
 Éste el botín que alguna vez nos fue prometido.

PASCUAL GARCÍA

1962

Moratalla

Murcia

Es doctor en Filosofía y Letras y profesor de Lengua y Literatura españolas. Ha publicado los siguientes libros: *El intruso* (Barcelona, 1955), beca-premio del Ministerio de Cultura. *Todos los días amor* (Madrid, 1999). *El secreto de las noches*, en narrativa, Mejor Libro Murciano del Año. *Fábula del tiempo*, poemario (Murcia, 1999). *El invierno en sus brazos*, poemario (Murcia, 2001). *Luz para comer el pan* (Madrid, 2002) Mejor Libro Murciano del Año. *Nunca olvidaré tu nombre*, novela (Barcelona, 2003). *El lugar de la escritura. Lectura personal de autores contemporáneos*, ensayo (Murcia, 2004). *El Paraíso en viaje a la penumbra. La obra literaria de Pedro García Montalvo*, ensayo (Murcia, 2005).

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET

VISITA AL CEMENTERIO JUDÍO DE SUCEAVA

A mis amigos Joaquín Garrigós, José María Piñeiro y Constantin Severin

PO
E
MAS
I
NE
DI
TOS

Nos detenemos junto a la verja
y un niño nos invita a entrar.
Caminamos indecisos entre tanta certeza.
El resplandor de la tarde hurga en la hierba espesa:
olor de mayo y unas alas que duelen de tanto clarear.
El niño nos guía:
él vive entre los muertos
y los cuida amorosamente porque no los teme.
En los recodos más negros madura la piedad
y reconocemos las huellas de luz en el mármol del tiempo.
Sentimos un temblor de inocencia cuando vamos y venimos
entre tanta pérdida,
como asistiendo a una revelación.
Es la germinación bien soleada de un réquiem,
fecundidad de no sabemos qué llama en el mantillo
gélido de lo ya ardido.
Se derraman vuelos en la quietud de la tarde
y oímos el rumor de un mundo irremediable
que evidencia nuestro ser y estar.
Sentimos la paz que el niño aprendió en los espantos
de muerte y en el dolor de vida.

SALMO

Errantes entre sombras y epitafios,
sin evidencias pero orgullosos de nuestra terrestre imperfección,
te ideamos contra la desventura.
Te creamos infinito, según nuestros sueños y frustraciones,
para ser eternos en tu eterna expansión.
Te pedimos un consuelo que tú no pudiste darnos
por carecer de forma para el abrazo,
y tampoco pudiste desvelarnos los arcanos
porque la sabiduría es intransmisible.
Queríamos la llama y nos diste la ceniza.
Te rogamos que calmaras nuestro dolor,
el de aquí, el de allá, el de todos,
y conocimos la universalidad del grito.
Nos regalaste una noche para nuestra claridad atormentada
y te adueñaste de nuestros sueños.
Oh Dios, te creamos para oírte hablar
y nos hiciste naufragar en tu oceánico silencio.

EL DESCONSUELO DE ORFEO

Me volví para mirarla
y el perverso deseo
traicionó mi promesa de retorno.
En el momento en que la perdía
oí latir su corazón durante unos segundos
y sólo vi un mundo borroso de soles nocturnos
y blandas penumbras que trastornaron mis ojos.
Pero a ella no la ví.
No pude soportar tanta devastación
y busqué el rastro de luz de sus ojos;
buceando en el fuego oscuro la busqué,
allí donde sólo se puede encontrar lo que ya no es,
y supe que ella ya no estaba porque ya no era.
En aquel territorio de ceniza eterna
no había nada salvo mi búsqueda de nada.
Allí acabó mi esperanza
y empezó mi ausencia.
La amé y la destruí.
Sin embargo, cuando volví a ver la luz del mundo
sentí la confusa emoción de quien
regresa del exilio
y cerré los ojos para retener la plenitud
que se imponía al fragor de la culpa.
Aunque ella ya no esté
puedo darle ser en el ser de la palabra.
Eurídice habita para siempre
en mi culpa, que resume tantos años inútiles
y placeres heridos.
Soy feliz y desdichado
y no sé si estoy vivo o muerto.

EL LAMENTO DE LA SIBILA

Si los dioses me eximieran
de este don que me condena
a la desolación de la certeza,
si al menos el rigor de la videncia
me concediera una tregua,
amanecería después de un sueño
dulce menos severa, algo alegre,
dispuesta a mirar por vez primera
con asombro las cosas elementales
bendecidas por el sol de la mañana.
Todo lo miraría como quien
no conoce la muerte.
Mirar y sentir estupor, oh vida en ruinas,
y no ver incendios en cada lumbre,
ni gusanos en los rostros
de quienes me interrogan.
Deseo acariciar la rosa
sin que se marchite en mis manos
y amar a un hombre sin sentirlo muerto.
Busco aposento
en esta porción de mundo que aún vive.
No quiero negros crepúsculos.
Aborrezco ese fulgor de inminencia
que antecede a lo que va a ser.
Soy joven, no quiero la evidencia.
Si los dioses dejaran
de revelarme el porvenir
yo podría vivir feliz entre los míos
y esperar un incierto futuro, sólo eso.
Oh certidumbre, duerme por un tiempo.
Oh boca mía, no respondas todas
las preguntas.
Acógeme, olvido, y concédeme
la pureza del sueño.



HV Ingenieros, S.L.

Polígono Ind. Apatel - C/ de la Industria, 3
03380 - Bigastro (Alicante)
Tlf.: 96 677 21 20 - Fax: 96 677 20 67
hvingenieros@hvingenieros.com
www.hvingenieros.com



Damos forma a tus ideas creando espacios singulares adaptados a tus necesidades. HV Ingenieros dispone de una sólida infraestructura que garantiza la respuesta y los resultados con medios técnicos-humanos propios.

Creatividad Creatividad



Calidad Calidad



Compromiso Compromiso

*"Solo se que una persona pueda
imaginar, otros pueden
hacerse realidad"*

Julio Verne.



Resultados Resultados



Polígono Ind. Apatel - C/ de la Industria, 3
03380 - Bigastro (Alicante)

Tel.: 96 677 21 20 - Fax: 96 677 20 67

C/ Santa Gema, 22 - 1º B

30840 - Alhama de Murcia (Murcia)

Teléfono: 968639140

hvingenieros@hvingenieros.com

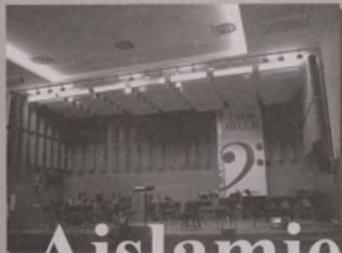
www.hvingenieros.com



HV Ingenieros, S.L. está acreditada con las normas de calidad ISO 9001 e ISO 14001 en el campo de mediciones y aislamientos acústicos. HV realiza verificaciones in situ del aislamiento acústico en la edificación, de acuerdo a las exigencias del nuevo código técnico de la edificación CTE. Además, somos entidad colaboradora de la Comunidad Autónoma de Murcia en materia de calidad ambiental, con nº de registro 894/01.



Mediciones Mediciones

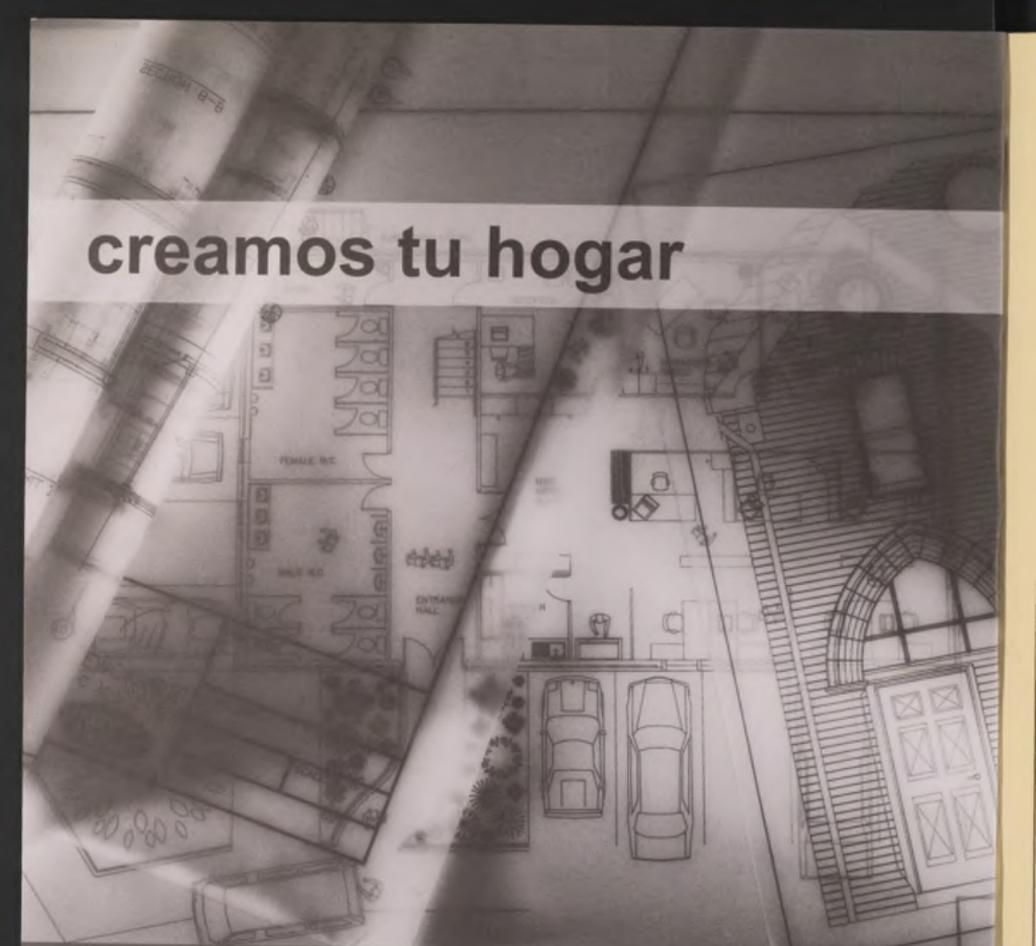


Aislamientos Acústicos Aislamientos Acústicos



Mapas de Ruido Mapas de Ruido

*El Silencio es la respuesta
que nadie espera, pero que
muchos necesitan*



SECTION B-B

creamos tu hogar

viviendas

áticos

chalets

bungalows

garajes

locales comerciales

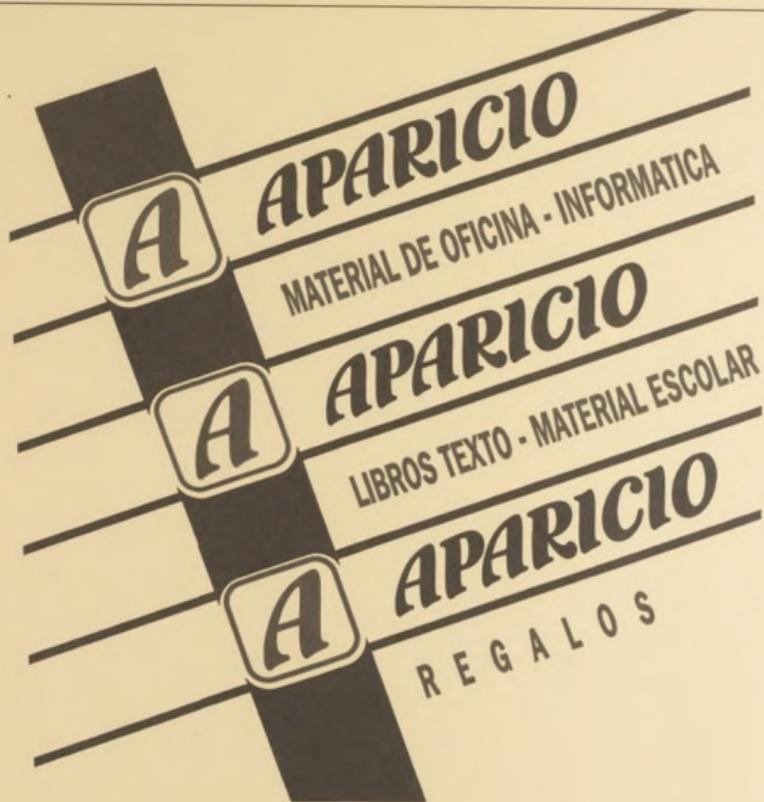
...

www.casegar.com info@casegar.com

**comprueba nuestro
compromiso
con la calidad**

CASEGAR Grupo

PROMOCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE VIVIENDAS



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 Rural Central



Excmo. Ayuntamiento
de Orihuela

CONCEJALÍA DE CULTURA