NAYAGUA

REVISTA LITERARIA
CENTRO DE POESÍA JOSÉ HIERRO

¿DONDE GUARDAR LOS ENSERES?

Año III. Junio 2007 **7** Getafe - Madrid

EL POEMA
José Hierro
3

EDITORIAL
Fernando Delgado
7

PROPUESTA GRÁFICA
Fernando González Viñas
13

EL CIPRÉS DE SILOS
(RINCÓN DEL SONETO)
Francisco de Aldana
13

LA BOTICA
Carmen Camacho y Domingo Nicolás
19

PARQUE DEL RETIRO
(BESTIARIO-BOTANIA)
Manolo Romero
81

POÉTICA JOVEN
Selección de Gonzalo Escarpa
93

INÉDITOS
Selección de Gonzalo Escarpa
81

NUESTRO INVITADO
Luisa Castro
93

MADRID COMUNIDAD POÉTICA
Fernando Guzmán Simón y Alejandra Pacheco Costo
77

BARCOS DE PAPEL
Carlos de Santiago
93

TÁNTALO
Carlos Clementson, Ano Acuño Trabozo y Carlos Cid
101

LA SOLEDAD SONORA
Pablo Jiménez
131

RESEÑAS
137

DIRECCIÓN
Gonzalo Escarpa

DISEÑO
Ángel Aragonés

ILUSTRACIONES
Fernando González Viñas

CONSEJO EDITOR
Ángel Aragonés
Jorge de Arco
Carmen Camacho
Carlos Clementson
José Luis Garrosa Gude
Jesús Urceloy
Manolo Romero
Tacha Romero

EDITA
Centro de Poesía José Hierro
Avda. Arcas del Agua, s/n.
Sector III - 28905 Getafe - Madrid
Tel: 916 819 855
centro.poesia@ayto-getafe.org

PREIMPRESIÓN Y PRODUCCIÓN GRÁFICA
Reprofot, S.L.
C/ Celeste, 2 - 28043 Madrid

EL POEMA

El Héroe

Oí latir el corazón del mar
unido al de otras músicas —el vals, la polka, el tango,
el charleston, el pasodoble, la rumba, el twist, el mádison—,
lo eterno y lo que pasa, mano a mano.
La vida. El mar. Y las ciudades: hermosa Viena,
desasosegadora Nueva York,
pasando por París y por Madrid.
Músicas muertas en los tocadiscos
de los muchachos, como antaño en pianolas y organillos.
Música viva, como un mar que transcurre para los soñadores
—Bach, Schumann, Brahms o Debussy—;
señales de otras músicas futuras, de otras vidas,
de otros tiempos —Boulez, Berio, Stockhausen, Luis de Pablo—,
viejos probablemente cuando leáis estas palabras
viejas también, que ahora arrojo al olvido.

Entonces lo vi allí, al héroe, indiferente,
con su uniforme de guardarropía,
anacrónico. El pecho cubierto de medallas y de nobles cintajos,
maravillas de seda y cobre.
Vi al héroe, descansando sobre el banco de piedra.

Los jóvenes que pasan, navegan por la música.
Otros, ya con arrugas, oyen el canto de las olas.
Yo sólo, aquí, entre ellos, el más viejo de todos,
oigo música y mar al mismo tiempo. Es la armonía
de quien nació y ha muerto muchas veces.
No es frecuente que sea así, pero sucede, como ahora:
de súbito se encienden mar y música;
estallan tiempo, espacio, fuera y dentro;
giran deslumbradores vida de ayer y sangre fresca:
es como un huracán irresistible.

Es como un fuego. Yo iba andando
con la felicidad de adentro ▸

y la felicidad de afuera,
suma de aquella humanidad entre la que pasaba.
Y vi al hombre: «Qué harás aquí —le dije—,
descorazonadora criatura,
carcomiendo la plenitud. Qué se habrá muerto
dentro de ti».

Y yo, que oía
todos los sones, sólo oí el silencio, su silencio,
el silencio del héroe,
sordo al mar, a la música, a sus recuerdos y proyectos.

Nueve décimas partes de su vida
debieron de pasar sin acercarse al mar,
sin sospechar siquiera qué paciencia salada,
qué artesanía de olas y de días
son necesarias para producirse
el prodigio de un árbol de coral,
la fantasía helicoidal de un caracol.
Era un héroe deshabitado, sin corona de roble
que le ciña de días gloriosos.

Despojad un instante a esta palabra
—*héroe*— de tantas adherencias literarias. Borrad
las iconografías consabidas:
Grecia y piedra rosada, cara al mar,
héroes ecuestres del Renacimiento...
Era otra cosa el hombre que yo vi.
Nació en alguna aldea del interior de España.
La piel endurecida, impasibles los ojos
que nada vieron nunca si no fue la llanura
circundada de encinas, donde nació y vivió.

(Donde vivió esperando
su tren de muerte, como yo ahora espero,
mientras nerviosamente escribo estos recuerdos,
al tren que ha de llegar a Medina del Campo
casi al amanecer. Estos sucesos
ocurrieron lejos de aquí, y en mí vivían
solicitando forma, para no ser pura nostalgia.
Sólo esta noche pude hallarles la palabra.) ▸

Allí vivió veinte años. Un día, le hizo hombre
la guerra: le dio fe, lejanías y llamas.
Llegó hasta el mar; el mar le hizo sentirse libre;
mojó en el mar su cuerpo,
conquistó tierras, hizo prisioneros,
bebió vino de muerte, sintió tristeza y sintió ira;
tal vez fuera marcado por la metralla. Estuvo vivo
como nunca lo estuvo ni volvería a estarlo.
Dio razón y entusiasmo a su vida:
se la jugó con alegría a una carta tapada.
Luego, volvió a su pueblo a ensartar días y cosechas,
a dorar con melancolías
su estatua coronada de olas.

Y he aquí que al cabo de los años
llega otra vez junto al mar luminoso.
Donde dejó entusiasmo, vida y fe,
ha encontrado el silencio,
el mismo de las eras de su aldea,
mas ya sin esperanza.
Ha desfilado entre banderas, entre cánticos;
resucitaron las palabras en la garganta joven;
ha bebido el vino de antaño
y paseado su embriaguez gloriosa.
Desde las doce a la una y media
ha durado el desfile de estos supervivientes,
nostálgicos representantes
de un drama, escrito hace quién sabe cuántos años.
Después de la comida y los discursos
cayó el telón. Y oyó el silencio de los espectadores.
Y el silencio del mar. Y el de su vida.
Dijeron: «A las nueve al autobús;
hay que llegar temprano a casa.»
Oyó el silencio de su vida.
Desconocido entre desconocidos,
anduvo por las calles, sin rumbo. Se sentó
enfrente de las olas. Volvió el naipe
y no había figura pintada en él. Y oyó el silencio.

¿Comprendéis? El nordeste cesa al atardecer.
Ya ni siquiera hace temblar la ropa de este hombre. ▸

No le deja en la mano el aroma del arma
con que mató a la muerte hace ya tiempo.
Van los muchachos por su lado, destruyen
la muerte con la música, como ayer con la pólvora.
Destruyen con la música la vida.
Con la música crean un inmenso silencio.

De *Libro de las alucinaciones* (1964)

JOSÉ HIERRO EN EL MONO-GRÁFICO

FERNANDO DELGADO

Texto leído por su autor en la presentación de la revista valenciana El Mono-Gráfico

A José Hierro se le iluminaban los ojos cada vez que hablaba de Valencia. Esa luz le venía del buen recuerdo de esta ciudad en la que le tocó vivir sombríos días, días grises de España y tiempos difíciles para nuestro poeta. No obstante, y al borde del hambre, que como Ricardo Zamorano cuenta en este número de *El Mono-Gráfico* que hoy celebramos, nunca llegó a ser tal, entre otras cosas por la generosidad que Hierro agradeció siempre a la buena gente con la que compartió sus días de Valencia, el poeta vivió aquí días felices. No era Hierro partidario de hablar del pasado, y menos tomándolo por sus zonas más oscuras, pero al hablar de Valencia, más que de sí mismo hablaba de los otros, de los que estaban con él, de los que lo acogieron, de la pensión tan gratamente recordada o de la ciudad. Y en los últimos tiempos, este pudoroso Hierro que nunca hubiera escrito unas memorias, hablaba más de Valencia a mi parecer que antes. O al menos hablaba más de Valencia conmigo, quizá por mi gusto por esta tierra, por mi repartida vecindad entre Valencia y Madrid. Y entre los aciertos de esta monografía se halla que sea Ricardo Zamorano, un superviviente de aquellos días valencianos, cuñado además de Pepe, quien nos cuente en formato de entrevista de qué modo vivió el poeta aquí, de qué modo fue Valencia parte de su geografía íntima. Porque si ha de establecerse una geografía íntima del poeta, junto a Santander y Madrid ha de estar Valencia. Y ha sido otro logro de la revista que hoy nos reúne configurar esta monografía en torno a los paisajes de su vida y, por extensión, al de su poesía, que en el último libro abarca Nueva York. *Cuaderno de Nueva York*, de José Hierro, lleva esta dedicatoria: "A José Olivio Jiménez, porque en su casa fraterna —West Side, 90 Street—, cercana al Hudson, se me apareció mágicamente la ciudad de New York". Aquella fue nuestra casa, una casa española de la poesía, tan acogedora como el buen corazón, ahora apagado, de José Olivio Jiménez, a quien tanto quise, a quien tanto quiso José Hierro. Pero la poesía de Hierro se extiende a más paisajes, tan rica como es en ellos; no todos reales, algunos soñados. Y la vida también, porque sus alucinaciones son a veces pura autobiografía. La autobiografía de un hombre púdico.

"...Los cirujanos de la estilística, del formalismo, del estructuralismo, sajan, separan y analizan para demostrar lo que está claro: que el poeta es aquel que dice ▸

más de lo que dice (significantes y significados); que las palabras cautivan antes de que captemos su sentido". Esta reflexiónno es nía, es de Hierro, y se inserta en un proceso de intento de poema a Pablo Neruda que consigue ser un hermoso poema en prosa. Pero esta reflexión explica su poesía: un conjunto de poemas donde somos arrebatados antes por las palabras y por la emoción que el vuelo de las palabras origina que por su significación. Cuanto más imprecisa resulta la frontera establecida entre el sueño o la alucinación, por una parte, y la realidad, por otra, tanto más la emoción se apodera del lector. La sorpresa, que en la poesía de Hierro es un recurso frecuente, contribuye al disfrute del misterio. A veces, el poeta transmuta espacios, sucesos, emociones y confiesa su confusión, como si se hallara en un desordenado ámbito del que le costara salir, y es ahí, en esa "confusión" supuesta o aparente, donde el lector recibe más luz, donde la poesía se hace su agradecida huésped. "Qué será lo que quería decir", se pregunta. O manifiesta: "Uno palpa razones inexplicables". O dice en otra parte: "Y no sé lo que esto significa". El poeta aparece como un entomólogo, como un orfebre, recogiendo las palabras al vuelo para crear la partitura de su obra con deleite, con perplejidad, siempre al hilo de la vida. "Yo las iba sacando del silencio", dice refiriéndose a las palabras.

Tiene Hierro fascinante capacidad para el modo narrativo en el poema, para convertir la prosa en música, para que los vestigios de su memoria pudorosa pasen por la historia universal del hombre y, sea cual sea nuestra historia personal, nos encontremos en él. El tema del tiempo es una constante en la obra de Hierro, aspecto que tan magistralmente analizó José Olivio Jiménez, y esa obsesión toca de un aliento nuevo lo mismo a su coche que al viejo San Juan de Puerto Rico o impulsa un poema con Palma de Mallorca como pretexto y la vida y su decurso como argumento esencial. Otras veces, el goce de la emoción estética se funde con el sufrimiento y su experiencia (la música y el hambre, por ejemplo). Su descripción de los horrores forma parte de nuestra propia memoria colectiva, pero la compasión que acompaña a su voz nos reconforta.

Hay de todo en Hierro: emoción y reflexión lúcida, historia y autobiografía, paisajes y homenajes. La música y el mar suenan con constancia en sus páginas, pero, sobre todo, hay en ellas poesía.

Todo esto lo repasa muy bien Pedro de la Peña en su trabajo de *El Mono-Gráfico* sobre el Nueva York de Hierro, que no sólo es experiencia poética, sino vital, en el número que presentamos como un tributo valenciano debido a este valenciano de natural adopción. Un hombre que en puridad de donde es hijo adoptivo es de la tierra que siempre tuvo por suya: Santander. Porque donde de verdad nació por casualidad fue donde murió: Madrid.

"Probablemente era ya viejo/ cuando nací, cerca de un río/Aunque no me acuerdo de ese río,/ sino del mar bajo el sol de septiembre." Una forma de ser madrileño es ser incluso santanderino, siempre de otro lado, tener los pies en Madrid y el corazón y los sueños en otra geografía. Pero si Joaquín Benito de Lucas, colaborador indispensable de este número, conoce bien el íntimo Madrid de Hierro, el que escapa de su acogedora casa de la calle ▸

Fuenterrabía, donde tantos fuimos acogidos con inolvidable generosidad, ese Madrid de los bares próximos donde escribía y veía pasar la vida, conoce también el Madrid literario, con sus tertulias del Ateneo, por ejemplo, al que Hierro aportó su entusiasmo por la poesía de los otros. Ese Madrid, al que siempre le vio nuestro poeta su mejor cara, resulta justamente retratado en esta geografía del poeta en la que tiene la peor parte Carlos Clementson. Y tiene la peor parte no por falta de material, sino por exceso de él, o mejor dicho, por la excelencia de material poético que ofrece el propio Hierro en su identificación con la tierra y el mar que les son propios, esos escenarios fundamentales de la vida, el amor y la amistad.

Pero los aciertos de Pedro de la Peña en este homenaje a José Hierro de *El Mono-Gráfico* no acaban aquí, porque Nayagua, la modesta finca de Titulcia, aunque situada en Madrid, fue una isla feliz en la vida de José Hierro, un territorio que merecía el capítulo aparte que se le ha dedicado. Y que quien haga memoria de ese capítulo, que tantas historias encierra, sea Manuel Romero era una garantía de éxito para esta monografía.

Muchas veces crucé con José Hierro el viejo puente de Titulcia sobre el Jarama en aquel seiscientos suyo, que era a veces un inexplicable coche de línea en el que cabíamos todos los invitados y otras veces furgoneta cargada de aperos de labranza o materiales de derribo, si se tiene por tales a los objetos que inundaban su casa de la ciudad y encontraban acomodo en su rústica mansión de Los Cohonares, el terreno yermo de ese nombre en el que le gustaba al poeta luchar con la tierra baldía para convertirla en huerto. Porque parte de los sueños de José Hierro transcurrieron en Titulcia, tratando de que el verdor de sus recuerdos de cántabro encontrara espacio en el erial, dándole al erial su aroma de romero o de cantueso y vida a las parras mimadas que traerían uva para la fiesta alucinada de la vendimia; un erial que las ausencias, la enfermedad y, ahora, la muerte de su dueño, han convertido en espacio de abandono, lleno de hojas secas, en aquella finca de pobre que bautizó con el expresivo y resignado nombre de Nayagua. Allí creció, porque le fueron saliendo alas con el tiempo que Angelines, su mujer, estimuló con su ilusión, esa casa en la que coincidían hispanistas despistados y profesoras doctas o pizpiretas con poetas y pintores ebrios que le hacían honores a un vino que Hierro se trabajaba y para el que no admitía reparos que hubiera permitido quizá para sus versos. Allí está la casa: *"Esta casa no es la que era./ En esta casa había antes/ lagartijas, jarras, erizos,/ pintores, nubes, madreselvas,/ olas plegadas, amapolas,/ humo de hogueras..."* Los poetas y estudiosos que allí iban tenían que trabajarse la compañía del poeta siguiéndole por aquellos barrancales en un sube y baja continuo, con sus manos de labriego empeñadas en el golpe de azadón. Solía bromear con la amenaza de que en el bolsillo de sus pantalones de faena guardaba un largo poema inédito y con las bromas sobre sí mismo y lo suyo se salvaba y nos salvaba de las curiosidades eruditas del estudioso de turno o del peligro de un poeta pelmazo embelesado en su gloria: *"No podíamos ser solemnes,/ pues qué hubieran pensado entonces/ el gato, con su traje verde,/ el galápago, el ratón blanco,/ el girasol acromegálico..."* ▸

Aquel territorio de felicidad lo describe muy bien Manuel Romero en este número de *El Mono-Gráfico*. Estaba Dios de buen humor el día que Margarita Hierro, la mayor de las hijas del poeta, trajo a un novio locuaz, afectuoso, generoso, entusiasta, con el mejor humor cordobés y con la pasión más exaltada por la poesía, amante de la tradición poética, dueño de métricas y rimas, que acabó mezclando allí los versos de Lope con su trabajo en las viñas; que disfrutaba de aquel vino, que dicen que fue bueno con el tiempo, y que cantaba canciones a dos voces de los tiempos del colegio. En aquellos días felices de Nayagua veíamos saltar las liebres —huidizas, juguetonas— a las que no metió Romero en su propio bestiario, que también hizo el suyo, y excelente, como ahora en su texto de *El Mono-Gráfico*, que aparece tocado de su tendencia al bestiario. Del bestiario de Nayagua he recordado siempre un gato siamés de la familia, extrañamente cariñoso, que un día desapareció inesperadamente con gran disgusto de todos. Volví a recordar ese gato el día en que Margarita se nos fue casi tan inesperadamente como él. Un gato igual que el gato de mi paisano Luis Feria, tan impertinente como gran poeta, que también anduviera por Nayagua en sus años de Madrid, y que aparece en el bestiario que Margarita le editó en la espléndida colección que creó y dirigía: "Nada importa lo que borre el agua;/ en el ojo del gato está presente". La mirada de Marga Hierro no era fría ni autoritaria, aunque a veces pusiera orden con los ojos: era una mirada acogedora y viva, como la de los ojos de los gatos que amaba, como la de aquel gato siamés. Y a pesar de que Hierro fuera un hombre pudoroso y algo reservado, fue fácil siempre percibir, para quienes vivimos junto a su familia en sus casas abiertas y asistimos a la milagrosa multiplicación de panes y peces de su esposa, que el entendimiento del poeta con su hija Margarita era algo más que una buena relación entre un padre y una hija: la relación de dos cómplices. Margarita nunca fue muy habladora, pero tuvo siempre la habilidad de entenderse muy bien con Hierro, cuya complejidad de carácter conocía como nadie, tan sólo con mirarlo; también con los demás. El único consuelo que tuve a la muerte de Margarita, con sólo 53 años, es que Hierro, que otorgaba a la vida y a sus necesidades perentorias y a sus gozos la prioridad de aquel al que la poesía encontraba siempre metido en las faenas del vivir, se hubiera ahorrado lo que para él hubiera sido la más dura prueba de su vida.

Pero cuando le dieron el Premio Cervantes ya me contaba José Hierro su propósito de cortar las viñas de su erial de Titulcia, y tuve entonces la impresión de que quería proceder a una liquidación por derribo. Pensé si andaría en trámites testamentarios aquel torrente de vida, un cuerpo al que la enfermedad sólo había sido capaz alguna vez de aplacar con toses impertinentes, nunca rendido, pero no parecía que su "Cuaderno de Nueva York" fuera el libro de una despedida, por más que las contuviera, sino la recuperación de un entusiasmo. Aunque era un hombre recatado, resignado cuando tocaba y dispuesto a aceptar la vida sin demasiadas exigencias, era fácil suponer, aunque no lo dijera, que la poesía era su gran pasión o que ninguna otra pasión suya había sido ajena a la poesía. Solía ▸

contar, aunque no era amigo de frases que no respondieran a una verdadera necesidad de explicación, que nunca había abandonado la poesía, que es la poesía la que te abandona. Y había pasado por periodos de abandono poético, años sin publicar, pero no me parecía a mí que fuera aquel uno de esos momentos. Y no por los premios, que correspondían a lo que ya había hecho —una obra llena de coherencia, de ascendente vigor expresivo, de desarrollo de una voz única en la poesía contemporánea— y que en todo caso son reconocimientos que dan gozos distintos al puro placer de la escritura. Pasaba por momentos creativos si mi indiscreta observación no me fallaba. En un viaje a La Habana, que había hecho con él, pude sorprenderlo más de una vez garabateando versos en la compañía del guarapo y los mojitos. A pesar del afán por cortar las vides, no creía yo versos testamentarios sino, quizá, traducción de emociones vividas en la contradictoria realidad cubana o fuera de ella. Pensé que aquel viejo Hierro, tan joven y tan fuerte, a pesar de la tos que combatía el chinchón, pertenecía a una familia de longevos y esperaba que la vida le diera mucha guerra y muchos versos.

Pero al recordarnos él que su casa madrileña de Titulcia no era ya la que era, nos describió anticipadamente la estampa de aquella casa hoy: *"...Y los ajos, qué pensarán/ el domingo los ajos, qué/ pensarán el barril de orujo,/ el tomillo, el cantueso, cuando/ se miren al espejo y vean/ su cara cubierta de arrugas./ Qué pensarán cuando se sepan/ olvidados de quienes fueron,/ la prueba de su juventud,/ el signo de su eternidad,/ el pararrayos de la muerte."*

Pero en una víspera de Navidad, aquí, en Valencia, conocí la noticia: ha muerto el abuelo, dijo Paula. Aquella nochebuena levanté por él un vaso de vino, como en las nochebuenas que pasé en su casa, y oí su voz con la broma que repetía cuando abundaba la copa: "Tome usted la tercera, que no lo vemos". Pero ya no podría gastarle la broma que él nos gastaba cuando nos retrasábamos y, al llegar a su casa, lo encontrábamos simulando que dormía y roncaba, harto de esperar. Aquella noche sería él el que no llegara. No volveríamos a oír su risa.

El poeta valenciano Francisco Brines, que fue quien me llevó a la amistad con Hierro hace ya más de 30 años, insistió entonces en la persona que fue, a la misma gran altura de su condición de creador. Y Paula Romero, su nieta mayor, rogaba que la figura del poeta no oscureciera la dimensión del hombre que fue su abuelo. No eran obsesiones sentimentales de un amigo y de una nieta, sino el reclamo de un caso de integridad insólita y de dignidad: Hierro no sólo era una de las voces más renovadoras y personales de la poesía española de este tiempo, sino una referencia moral y cívica; un compañero cómplice y alegre, lleno de generosidad y atención para todos. Por eso acertó Manuel Romero al elegir y leer el poema con que lo despedimos en el cementerio madrileño de la Almudena: "Historia para muchachos". La voz de Hierro nos recordó, junto a su féretro, los trabajos y los días de miserias, y hasta de cárcel, de aquel muchacho que fue y que él recordaba en el poema junto a su padre en el puerto de Santander. Y en medio de esa historia de dolor, la broma en verso para suscitar ▸

una sonrisa entre las lágrimas. Siempre Pepe. Quería que sus cenizas terminaran en el mar de su tierra, pero una parte de ellas están en el panteón de ilustres de Cantabria. Algunos de los ilustres no entenderán qué hace allí aquel antiguo rojo del puerto, y Pepe menos, pero como un pez libre se desquitará de la solemnidad del panteón jugando entre las olas.

Lo que no le gustará nada, sin embargo, es que lo recordemos como un muerto y la verdad es que a mí me cuesta hacerme la idea, aún hoy, de que no siga corriendo hacia alguna parte, de que no esté a punto de entrar por esa puerta y pedirnos un chinchón, un cigarrillo sin que nos vea Lines; de que esta noche, después de agradecer este homenaje de la revista *El Mono-Gráfico,* no cene con nosotros en Valencia.

Casa del Carmen
Faura, 6 de marzo de 2007

Geheime Kommandosache

101

Verteiler: AI, AIII, B Sch.

Geschlüsselter Funkspruch 2213 M vom 29. 11. 36.

An Wenzel.

Mit Braun (weisser Flottenchef Kpt. z.S. Moreno) vereinbaren ab 30.11. Seegebiet Cartagena Cap Palos Alicante im Umkreis von 52 Sm zu meiden wegen Tätigkeit Ursula Dampfer Durchführung bestätigen.

Unterschrift Blume.

GONZÁLEZ VIÑAS

La educación de las hadas I: Del dolor al rockanroll

PROPUESTA GRÁFICA

FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS

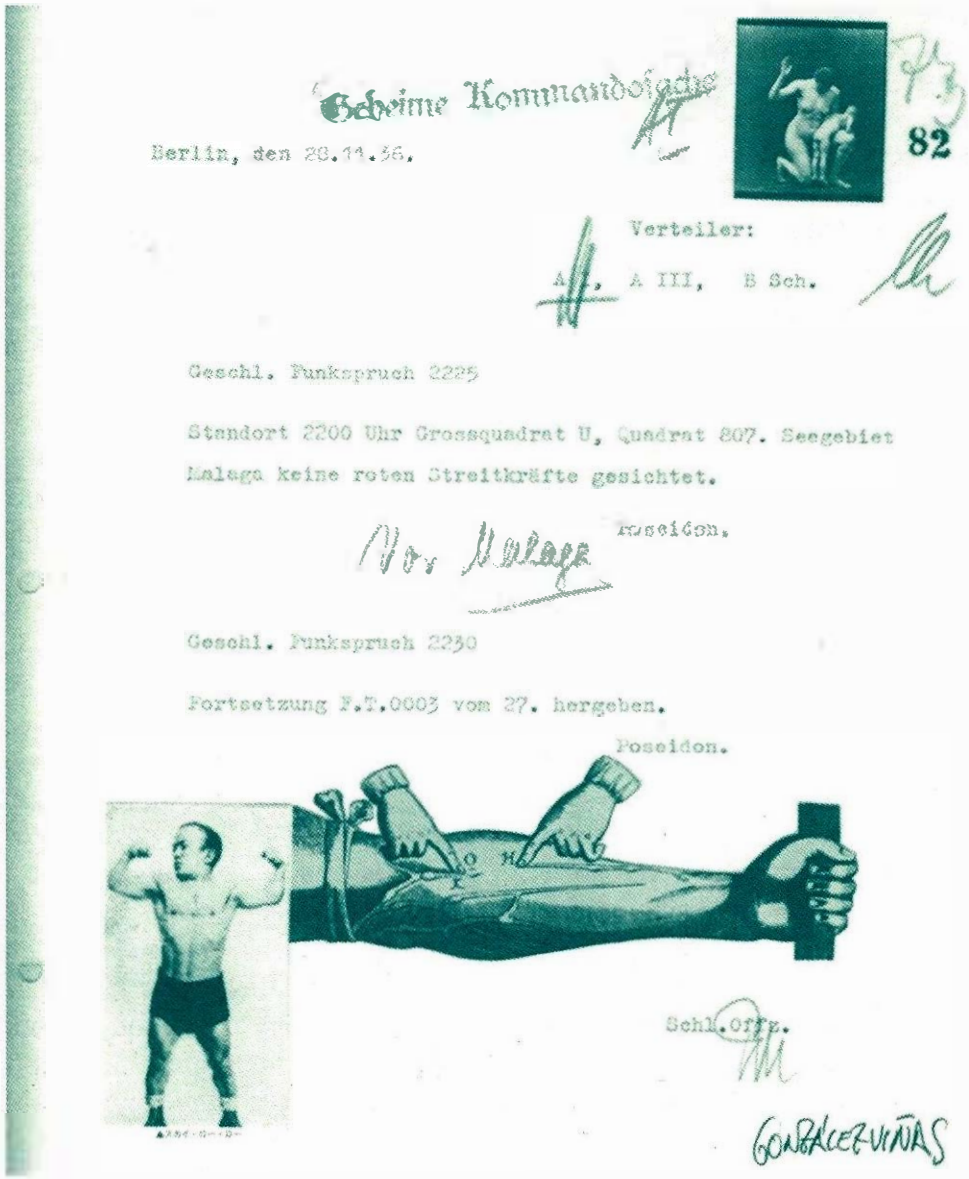
Dos submarinos nazis (U-Boote), el Tritón y el Poseidón, pasearon su herrumbre por las costas españolas en misión secreta a la caza de barcos republicanos y rusos. La llamada Operación Úrsula acabó con un submarino republicano hundido en 1936 frente a la costa de Málaga. Esta es la versión de los historiadores. La realidad es muy distinta. A mi mano llegaron las comunicaciones secretas entre los submarinos alemanes y su Estado Mayor. Los textos son en apariencia claros. Todos están encabezados por la palabra *Geheime Kommandosache* —*asunto secreto*, en alemán—. Le siguen diversas comunicaciones: estamos aquí, estamos allá, avistamos barco ruso, hundimos submarino republicano C-3...

Yo he descubierto que se trata de un señuelo. Todo es mentira. Los mensajes estaban incompletos. En una taberna un profesor de literatura española embriagado de tiempos perdidos y premios no concedidos se lamentaba amargamente, sollozaba, gritaba, bebía botellas de licores coloniales y se descosía los botones de la camisa a dentelladas. Él me puso tras la pista, con él llegué a la verdad. Sólo los poetas borrachos saben la verdad. Siempre la han sabido. La verdad está lejos. En este caso la verdad estaba en oriente. Él, el poeta borracho, todos los poetas borrachos de oriente occidente, arribas y abajos, derechas e izquierdas, saben la verdad. Y solamente ellos. El poeta borracho me entregó las claves de la falsa misión de los submarinos alemanes. Faltaban las imágenes de aquellos documentos. Yo se las robé al poeta en un descuido mientras besaba una foto de Manolete colgada detrás de la barra. Se las robé y estaban numeradas como los cromos de Mazinger-Z. Y las fui colocando en su lugar y acabé reconstruyendo y descubriendo y sospechando que el mundo no es como nos lo cuentan los historiadores. El mundo sólo lo saben contar los poetas zarrapastrosos, descompuestos, hambrientos, balbucientes, bebedores con el hígado achicharraíto que diría la madre de un poeta que quiso ser monjita.

Salí de la taberna con las imágenes —fotos, grabados— sabiendo que me la estaba jugando. Los poetas son malos perdedores, lo saben muy bien los políticos que entregan premios. Llegué a mi casa y recompuse aquel fabuloso collage. Las imágenes estaban ciertamente numeradas y con zumo de limón que froté sobre los documentos alemanes que ya poseía pude comprobar que también aquellas páginas nazis contenían números, números secretos que —los poetas ya lo van sospechando...— coincidían con los números de aquellos cromos orientales que robé al poeta tabernario. Lo demás fue coser y cantar, cortar y pegar. Luego lo llaman *collage*, que viene de col y la letra g, es decir, la g, en definitiva, *col la ge*. Que es otro señuelo, como cuando de niño decíamos, *tonta la pili*, o *pa lechuga tú*, o *tomate la i acentuada*.

Finalmente una pescadera manca, en un momento en el que fue poseída por el espíritu de un *fugu*, que para los poetas iletrados es el pez globo japonés, declamó ante mi asombro baldíos latinajos que mi sutil perspicacia, mi efímera levedad, mis trescientos kilos de añoranza supieron ▸

discernir y apuntar en papel de estraza con un lápiz de carboncillo 14. Fue así como descubrí la verdad. Descubrí que el malagueño intravenoso fue educado por las hadas; que el dolor de Banane fue sufrido por Gurken sin decodificar; que el equilibrio magnético no puede ser decodificado por el rockanroll; que el ventilópodo Poseidón es en realidad un trompo metafísico; que la elegancia de las ninfas no es nada sin el baile de las hadas. Todo lo descubrí, todo lo supe. Porque el blanco es negro, Japón está aquí, las letras se juntan y desjuntan. Y sin tijeras y pegamento no existen nuevos mundos.



Geheime Kommandosache

Berlin, den 28.11.36.

82

Verteiler:

A I, A III, B Sch.

Geschl. Funkspruch 2225

Standort 2200 Uhr Grossquadrat U, Quadrat 807. Seegebiet Malaga keine roten Streitkräfte gesichtet.

Poseidon.

Geschl. Funkspruch 2230

Fortsetzung F.T.0003 vom 27. hergeben.

Poseidon.

Schl. Offz.

GONZALEZ-VIÑAS

La educación de las hadas II: El malagueño intravenoso

RINCÓN DEL SONETO

LUZ PICHEL

Francisco de Aldana

Nápoles, 1537- Alcazarquivir (Marruecos), 4 de Agosto de 1578

¿CUÁL ES LA CAUSA, MI DAMÓN, QUE ESTANDO...

¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando
en la lucha de amor juntos, trabados,
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando,

y que el vital aliento ambos tomando
en nuestros labios, de chupar cansados,
en medio a tanto bien somos forzados
llorar y sospirar de cuando en cuando?

Amor, mi Filis bella, que allá dentro
nuestras almas juntó, quiere en su fragua
los cuerpos ajuntar también, tan fuerte,

que no pudiendo, como esponja el agua,
pasar del alma al dulce amado centro,
llora el velo mortal su avara suerte.

EL ÍMPETU CRUEL DE MI DESTINO

El ímpetu cruel de mi destino
¡cómo me arroja miserablemente
de tierra en tierra, de una en otra gente,
cerrando a mi quietud siempre el camino!

¡Oh, si tras tanto mal grave y contino,
roto su velo mísero y doliente,
el alma, con un vuelo diligente,
volviese a la región de donde vino!

Iríame por el cielo en compañía
del alma de algún caro y dulce amigo,
con quien hice común acá mi suerte.

¡Oh qué montón de cosas le diría,
cuáles y cuántas, sin temer castigo
de fortuna, de amor, de tiempo y muerte!

MIL VECES CALLO QUE ROMPER DESEO

Mil veces callo que romper deseo
el cielo a gritos, y otras tantas tiento
dar a mi lengua voz y movimiento,
que en silencio mortal yacer la veo.

Anda cual velocísimo correo,
por dentro el alma, el suelto pensamiento,
con alto y de dolor lloroso acento,
casi en sombra de muerte un nuevo Orfeo.

No halla la memoria o la esperanza
rastro de imagen dulce o deleitable
con que la voluntad viva segura.

Cuanto en mí hallo es maldición que alcanza,
muerte que tarda, llanto inconsolable,
desdén del cielo, error de la ventura.

RECONOCIMIENTO DE LA VANIDAD DEL MUNDO

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto varïar vida y destino,
tras tanto, de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
cual sin aliento inútil peregrino,
¡oh, Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se asconde,
pues es la paga dél muerte y olvido,

y en un rincón vivir con la vitoria
de sí, puesto el querer tan sólo adonde
es premio el mismo Dios de lo servido.

BIBLIOGRAFÍA

A la soledad de nuestra Señora la Madre de Dios. Ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 2058, fol. 138r-141v.

Canción a la Soledad de la Madre de Dios y Soneto al Sepulcro de Nuestro Señor. Edic. de B. J. Gallardo. En: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.* Madrid: s.n., 1863, Vol. I, cols. 129-131.

Epistolario poético completo. Noticia preliminar por A. Rodríguez Moñino. Edic. de 500 ejemplares numerados. Badajoz: Diputación Provincial. Instituto de Servicios Culturales (Madrid, Graf. Ugina), 1946, 126 p.

Hombre adentro, Epístola de ... El Divino y Epístola moral a Fabio. Edic. de J. M. de Cossío. México: Séneca, 1941, 58 p.

Obras completas. Edic. de Manuel Moragón Maestre. Madrid: C.S.I.C., 1953, 2 v.

Octava de muerte del Serenísimo Príncipe don Carlos, del único Aldana. En: Rey de Artieda, A. *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro.* Zaragoza: s.n., 1605, fols. 29v-30r.

Poesías. Ms. Madrid, Biblioteca Nacional, n. 17719.

Poesías. Ms. Madrid, Biblioteca Nacional, n. 18140.

Poesías. Prólogo, edición y notas de E. L. Rivers. Madrid: Espasa-Calpe, 1957, 151 p.

Primera parte de las obras que hasta agora se han podido hallar del capitán... Agora nuevamente puestas en luz por su hermano Cosme de Aldana. Milán: Pablo Gotardo Panda, 1589.

Primera parte de las obras. S.l.: s.n., s.a., 158 fols.

Retrato a Gabriel Lasso de la Vega. En: Lasso de la Vega, Gabriel. *Cortés valeroso...* Madrid: s.n., 1588, Preliminares.

Segunda parte de las obras que se han podido hallar del capitán... Sacadas a luz nuevamente por Cosme Aldana. S.l.: s.n., s.a, 160 hs.

Segunda parte de las obras, que se han podido hallar. Madrid: Pedro Madrigal, 1591, 111 fols.

Soneto al sepulcro de Nuestro Señor. Ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 2058, fol. 141v-142r.

Soneto. Florencia: Torrentino, 1563.

Todas las obras que hasta agora se han podido hallar... Agora nuevamente puestas en luz por Cosme de Aldana su hermano... Madrid: Luys Sánchez, 1593, 109 fols.

SE PLATICA AL FONDO DE UNA BOTICA

FE EN LAS ERRATAS

CARMEN CAMACHO

SI MUOVE

Llegan los días con ganas de caerse del calendario. Hemos quedado. En las verbenas del libro, en tenedurías con vistas a la calle, al mar, al valle. En pitotes varios. No se trata de un circuito cerrado: quedamos todos. Con todos. Ante todo. Lo que pase está por ver. Ya hablaremos después del maridaje.

Porque es poesía se mueve, ya lo advirtió Galileo Nicanor Parra Galilei. El movimiento poético, valga la redundancia, gira —con cierto encono en primavera— en forma de distintos encuentros, congresos, ferias, recitales, reuniones. En ellos, el gesto al poner los labios y la boca para dar y recibir, la manera de festejar y de renegar, y sobre todo, de responder a la pregunta salvaje sobre la poesía, resultará definitiva.

ARQUITECTURAS PARA LA POESÍA

Sin hallarnos en un territorio poético paradisiaco —y ni siquiera paradisiacante— los que crean por crear, los que hacen poesía como compromiso, para empezar, con la propia poesía, tienen en la actualidad sitios donde ir a agitar las palabras, y a ver qué sale. Estas son las arquitecturas para la poesía.

Existen desde siempre sitios para el encuentro y el tráfico libre y espontáneo de versos, de referencias, de miradas sobre la poesía o cualquier porción del mundo. Talleres de poesía para jóvenes en centros cívicos, colectivos de agitación y transformación social a través del acto poético, festivales, fundaciones, ayudas por parte de organismos públicos y privados a la creación poética, premios pensados desde instituciones públicas, desde universidades, desde pueblos, librerías con poetas echados a la calle, recitales a pie de barra, revistas, portales literarios, nuevas editoriales independientes, congresos o encuentros, tantos y tan distintos.

Sin duda estas arquitecturas sirven si son, ante todo, arquitecturas para el vínculo, para el vis a vis, entre quienes comparten visión parecida del arte y de la vida, o no, pero sí sostienen que la poesía en un acto abierto y generoso, una fiesta y un emperro. Y a eso van.

Las construcciones que no tienen estos cimientos son tendentes al derrumbe. O se convierten en otro algo, se reciclan en algo pesado, o en algo rentable, lamentable, en algo quedo, interesado en otras cosas, en algo de alguien. Ciegan su estructura, echan las lonas, se empolvan.

En España, qué alegría, existen en la actualidad múltiples estructuras resistentes ▸

—y algunas necesariamente nómadas o efímeras—, heterogéneas, por donde habita, transita y se sale la poesía. Y si no existen, los que creen en la poesía —mecenas, editores, amantes— se las inventan. Cuando la palabra se estanca en albercas sin ranas y pasa a ser otra cosa, la poesía variada va y se va y sus encantados tras ella, tan contentos, a su compás. Para qué expulsar a mercaderes de los templos en ruinas.

POETAS ESTRESADOS

Sólo del ruido no salen los poemas. También con el ruido, pero sólo con el ruido, nunca. Antes y después del verbo estuvo el silencio, poniendo a caldo las palabras.

Advierto en la poesía joven (valga otra vez la redundancia) de hoy cierta prisa, un ritmo impropio, anda a la velocidad del resto de las cosas. No es rara, por ejemplo, la prisa por publicar, o encontrarse a las musas en los huesos o, como señala Jorge Riechmann, caer en "la tentación de construir una carrera literaria en lugar de escribir".

Alabado lo frenético en los versos si así los quieres, el goce del tiempo real en las palabras que quedan a medio anotar, la música de esto que vivimos. Alabado el zigzag en la poesía y su música acelerada, alabada. Todo mientras al poeta un sistema que no le es propio imponga el ritmo. Que lo dé el.

Y no está de más, al menos desde el preparatorio del poeta que se dispone a recibir —si le viene— la poesía, eso de Bresson: "A las tácticas de velocidad, de ruido, oponerles tácticas de lentitud, de silencio".

FOTOS MOVIDAS

Imaginen que acabo de tomar una foto. En ella aparecen retratados varios poetas, como diez. Sentados, en torno a una mesa, acaban de comer. Mujeres y hombres, la mayoría de ellos, que por su afán creador, su conciencia, su forma de vida y de farra, su libertad y su compromiso con el arte de magia, me dan, sin pretenderlo, lecciones sobrecogedoras de temperamento para la poesía y para la vida. Podría dar, uno a una, los nombres de los comensales que posan ante mí y las cáscaras de naranja.

Aquí está, en jotapegé. Retrato generacional que ni es retrato ni es generacional, reunión de amigos del primor, como los de antaño, también. Grandes. Aquí está, en jotapegé, esa foto.

Sin afanes de posteridad y ni mucho menos de proselitismo, ¿llegará la obra de estos poetas a las mesillas de noche? No creo que a ninguno de ellos les angustie pensar si, más allá de los círculos y el estudio poético, alguien hablará de ellos. No creo, sinceramente, que les angustie el prestigio que ya tienen. Eso sí, supongo que apena llegar con dificultad a una persona de la misma ciudad, al convecino, a la gente de la calle a la que, sé, que si las cosas fueran de otra manera, esos versos le llegarían.

Y pasa hasta con maestros. Son bastantes los grandes dejados más allá de los escaparates, los insuficientemente vindicados. Pienso nombres de poetas nacidos en los años 30 o incluso en los 50. Yo quisiera que, en este estado de ensimismamiento y tumulto, no fueran tantos los olvidados. Pero esta foto sale movida, es movida, es así. Y sirve, ya veremos para qué. Mientras tanto, jueguen, poetas, jueguen. Dense.

EL HAIKU

Lo inequívoco triste

REFLEXIONES Y NOTAS ACERCA DEL HAIKU

Este breve preliminar se produce en especial compromiso con la composición poética denominada haiku (o haikú), y se practica a partir de infructíferas consultas al DTL, al DRAE e incluso a considerable porción de material escolar y universitario, supuestamente de obligada relación con los programas educativos de los órganos afines al Ministerio de competencia. En consecuencia, difiérase cualquier atisbo —mínimo siquiera— de posible gratitud informativa a otros medios de mayor eficacia en esta puntual preocupación docente que, como se anuncia, carecen de vinculación alguna con los anteriores referidos.

¿A qué podría deberse tal 'desaire', omisión o laguna 'venial' en los mismos? ¿A la excesiva paridad entre composiciones de modalidad breve? ¿Al consenso nominal al término en consideración a su variación evolutiva? ¿A la lejanía geográfica, la exquisitez precisa, la despreocupación, la excesiva prudencia académica...? Lo inequívoco y triste, acaso, sea que el venerable Haiku, japonés ya universalmente nacionalizado, transite todavía entre nosotros a hurtadillas, ¡pobre!, como un intrusillo *sin papeles,* dejación no razonable ni de recibo ni —que, académicamente, se diga— muy profesional.

El reconocimiento universal al que se alude en su referencia es una realidad actual y compartida por ilustres plumas de la lengua hispánica, tal el caso por voz de J. R. Jiménez, J. L. Borges, M. Benedetti, Octavio Paz... debiendo destacarse, por su singular iniciativa, al mejicano José Juan Tablada, "precursor del haiku en la poesía hispánica[1]", a primeros del siglo XX. También cuentan para la lírica occidental, entre otros magos de la época, los trabajos de los angloamericanos B. H. Chamberlain, Ezra Pound, James Joyce, Jack Kerouac... del mismo modo que ocurre en Francia con Couchoud o en Portugal con Camilo Pessanha; y así, lejos... Aparte queda, por obviedad, el tratamiento, aunque somero, del ingenio iniciático correspondiente al magisterio de algunos de los ilustres poetas orientales.

Al hablar del haiku, convendrá referirnos por orden inverso a su antecedente (la renga) y a su consecuente (el koan). De la estrechez física del haiku (5-7-5), de tan reducido cielo escénico se presenta a veces la comprometida y consecuente tentación, el aguijón de la dicotomía entre quebranto o renuncia, ésta, por lo general, costosamente aceptada en el trance creativo por el autor. Así pues, en el suceso del koan probablemente se asista, por último, a la deliberada trasgresión del conciso haiku en precisión ocasional de cierto aire nuevo, de libertad amplificadora, con ▸

1 *El árbol de los haikus,* pág. 9. A. Liebermann, Editorial Océano, Barcelona, 2005.

la venia del tiempo; es posible que en paridad con aquel pacto entre el soneto y su estrambote. Digamos que el "trasgresor" koan es un hijo que nace a primeros del s. XX en rebeldía frente al rigor del haiku, tal vez como muy anteriormente lo hiciera el/la renga (encadenación de breves estrofas de diferentes autorías, aunque con idéntica finalidad temática, hasta el máximo, aproximado, de unos cien versos). El koan —se podría pensar— aspira a ser un haiku con cierta tolerancia, un haiku con respiro... Entonces, ¿qué es el haiku?: "*Haiku* —afirma Basho Matsuo[2]— *es lo que está sucediendo en este lugar y en este momento*". De tal modo, con la definición poética de Basho, entramos en la cuenta de que en el haiku ya se trata de algo (mucho) más de lo implícito en la sencilla definición estructural, y de que con tales referencias no sería aventurado considerar que podríamos hallarnos ante un recurso-joya de la literatura japonesa y con ello, hablando, en efecto, de "una delicada forma poética compuesta de tres versos breves no rimados que encierran un mundo" y de que "además de retratar el instante como una pintura inspiradora, estos versos son una invitación a disfrutar de los pequeños grandes momentos de la vida con atención y serenidad".

Al considerar aquí la poesía, en términos generales, como un ejercicio de catarsis, de liberación, no podremos evitar nuestra celosa referencia al milagro explícito de la estrofa breve en el *Cántico Espiritual,* a la mágica ligereza de sus 39 concisas liras de irrepetible corazón lírico-místico (195 versos – 1677 sílabas)... Así como tampoco habría sido justo ni aceptable haberlo hecho —siquiera en las sucintas notas— con la composición, llamada renga, situada algo mas acá de los auténticos orígenes del haiku, al que particularmente nos referimos concebido, debe así concebirse, como una especie de sagrario diligente o custodia de la palabra que concierne al desvelo por el alma (en el culto oriental "terapia zen"), razón por la que, en su cuna autóctona, se trata de una estructura atávica y habitualmente la más considerada. Tal y como se ha referido, esta forma breve que —desde sus orígenes, con traza libertaria desdeña la rima— se compone de tres versos "menores"; de diecisiete sílabas, en suma, y nada más. Y, sencillamente, nada menos. Además, advierte de la importancia de ambientar el tema en la estación que nace y se desarrolla; alienta a situarlo en armonía con la naturaleza y, sobre todo, según Chuang Tse, maestro del primer gran maestro Basho Matsuo, a evitar su contacto con lo artificial y utilitario; es decir: lo "inútil" igual a lo válido... ¿De ahí la reacción lúdica de Basho ante las formas más académicas? Sin lugar a dudas, según Liebermann. La sencillez puede (tiene que) ser —es, sin duda— otra virtud esencialmente recomendable en la creatividad del haiku. Y también (de ahí) las pequeñas bromas y juegos de palabras, no sólo las del ya citado Basho; también las de Issa Kobayasshi[3], así como "el refinamiento sin igual" del poeta-pintor Buson Yosa[4]. La sencillez: campo abonado tanto para el ánimo lúdico, como para el refinamiento.

2 Íb. Basho Matsuo, Edo -hoy Tokio- (1644-1694).
3 Íb., pág. 12, Issa Kobayasshi, Edo (1762-1826).
4 Íb. Buson Yosa (1716-1783).

Por obviedad, acaso resulte preceptivo referirnos en este breve preliminar especial e inductoramente al haiku y sus adláteres. Obviamente digo, porque en el conjunto precedido, se trata de una agrupación de composiciones poéticas, cuya mayoría se instaura estrictamente en la modalidad de esta elegida estrofa, si bien, en la agrupación (*Mariposas de Otoño,* aquí incluida[5]), se podría estar concertando con una modalidad temática de *breve renga* y parte de ello, con la oportuna y ocasional renuncia al verso blanco, es decir, con la inclusión de algún haiku disculpablemente rimado. ¿Qué pretendía el venerado maestro, Don Antonio, cuando sus *Alboradas, Iris, Canciones...*? (*"En San Millán/ a misa de alba/ tocando están"* o bien *"Blanca hospedería,/ celda de viajero,/ con la sombra mía"...).* Machado, acaso, únicamente fructificaba, racimaba, recolectaba en estas celestes y muy disculpables claridades rimadas.

Formas breves: aforismo, epigrama, adagio, seguidilla, haiku, koan, lira, proverbios... La verdad del latido y en su esencia la música y el ritmo interior, es a cuanto (y en cuanto a magnitud y dimensión concierne) debe anhelar la voz poética, sin desaliento, frente a la infalible limitación de la palabra.

DOMINGO NICOLÁS

Haikus. Breve Antología

(MARIPOSAS DE OTOÑO)

I

Luce diciembre
de blancas mariposas
sus leves galas.

II

...Aire a través,
del tibio otoño cruzan
pétalos blancos.

III

feraz plumbago:
¿corimbo o mariposa
de alas azules?

IV

Corcel del aire
en lid de tenues alas:
azar arcano.

5 *III parte del poemario inédito, D. N., "Del cántico y el vuelo".*

V

Leve, amarilla
revolotea confiada
sobre el romero.

VI

Y, leve, liba
la miel insospechada
de malva aroma.

VII

Palmeral errabundo
del mediodía
luce: ¡...silencio...!

VIII

Furtivas, alan,
atesoran su tiempo:
¡aún permanecen...!

IX

La mariposa
del sol va declinando.
¡Cuán leve día!

X

Oculta en el ciprés
la frágil mariposa
su alma, al atardecer.

DOMINGO NICOLÁS

serpiente viva,
más corre el pensamiento;
te lo adivino.

tiene tu nombre
tristeza del otoño;
todo fue ayer.

noche de lunas
sin principio ni fin;
el alba rota.

nunca es la nada,
cada tiempo ha nacido
buscando instantes.

PABLO DEL BARCO

VUELOS

Para Mayka García Santos

Paloma santa,
que nació del silencio
muda y políglota.

Paloma blanca,
ondas de luz batida,
vuelo de anís.

Paloma verde,
fuiste al norte por él...,
perdiste el norte.

Paloma roja,
herida por el trigo...
y era metralla.

Paloma negra,
siendo la noche clara
¿por qué saliste?

Paloma azul,
al cielo en un infarto
de miocardio.

Paloma tránsfuga,
ayer de mi regazo...
y hoy de altas torres.

Paloma ausente,
no vengas a volar
por los recuerdos.

No te me poses,
vuelve a la lejanía
que voy de olvido.

MANOLO ROMERO

HAIKU TITULADO "EL VICIO SOLITARIO O EL DERECHO DE TODO SER HUMANO (HOMBRE O MUJER) A CONTEMPLAR LA NOCHE A SUS ANCHAS AL BORDE DEL MAR SIN QUE INTERFIERAN EN ESA CONTEMPLACIÓN VANAS PROPUESTAS DE MATRIMONIO"

La luna sola.
Llueve sobre mojado
ola tras ola.

PEDRO J. DE LA PEÑA

NO HAY MÁS TIERRA QUE LA QUE ARDE

Largas las cuerdas,
anda por esos montes
un ángel cabra.

En rojo, el gallo.
Los tractores, en sepia.
Filtros de humo.

Ver lo que escucho
cuando todo lo pájaro,
todo lo agosto.

Nidos en nada,
caballos que se anudan
en sus cenizas.

En esas botas,
—lágrimas de payaso—
los grillos muertos.

Ojo de perro
herido me reoja,
cuenco en la sangre.

Esos tejados,
esas vigas al aire
¡cuánta lechuza!

Árbol ardiendo.
Una mujer se mira,
dentro, en la brasa.

Hunde la mano,
acaricia los huesos,
suelta las flores.

Se duerme el ángel
dentro de la tinaja
de bañar niños.

LUZ PICHEL

RESINA FÓSIL

Cómo brillaba
el ámbar con el fuego
de tu sonrisa.

PERCEVAL

Sangre en la nieve.
Y el grial escondido
bajo la túnica.

ULISES

Atado al mástil.
Las garras afiladas
de las Sirenas.

LA PLANTA MUERTA

La planta muerta
vive y crece en el viento
de la memoria.

BALMORAL

Se nos salía
el amor por el borde
de nuestras copas.

PSALLE ET SILE

En el silencio
de esa flor amarilla
perdura el canto.

RUMOR DE MIEL

Rumor de abejas
en la miel de tus ojos
cuando me miras.

ONDINA

De plata pura
la mitad de tu cuerpo.
La otra, de nácar.

EL HÉROE

Vivió. Murió.
Supo ser nada y todos
al mismo tiempo.

EXTRAÑO TRAJE

Con un collar
de perlas australianas
como vestido.

ASTRO NOCTURNO

La noche vuelve
a inundarme de luz.
Tú eres la noche.

AMANECER

Por las brumosas
avenidas del alba
viaja la muerte.

NADIE

Abro la puerta.
Descubro que no hay nadie
fuera ni dentro.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

心にも
夏の太陽
照らしたい
Kokoro ni mo
Natsu no taiyou
Terashi tai

también el corazón
con el sol del verano
se ilumina

蝉が鳴く
儚き命
知りながら
Semi ga naku
Hakanaki inochi
Shirinagara

La cigarra canta
Vida fugaz
y lo sabe

青空に
輝く真珠
夏の雲
Aozora ni
Kagayaku shinjyu
Natsuno kumo

Cielo despejado
una nube de verano
es perla que brilla

春ふわり
ちょうちょ舞う
日曜日
Haru fuwari
choucho mau
nichiyoubi

domingo de primavera
la mariposa bate las alas
suavemente

春告げる
蛙ぴょこぴょこ
顔を出す
Haru tsugeru
Kaeru pyoko pyoko
Kao wo dasu

anuncia la primavera
el vuelo de una rana
que muestra su cara

庭先の
梅を眺め
時を知る
Niwa saki no
Ume wo nagame
Toki wo siru

En el jardín
Mirando el ciruelo
Olvidando el tiempo

澄んだ空
沈む夕日に
とんぼ飛ぶ
Sunda sora
Shizumu yuuhi ni
Tombo tobu

Cielo raso
Vuela la libélula
al atardecer

夏の雨
ダイアモンドな
神の水
Natsu no ame
Daiamondo na
Kami no mizu

lluvia de verano
como el diamante
agua divina

KEIKO TAGA

HAIKUS DE LA JUDERÍA

Miro mi mano
Derretido el helado
Ya es otoño

En las ermitas
aún canta la cigarra
nubes lejanas

Ronda la siesta
y cerrados los ojos
el alma fría

Cerré los ojos
para dormir la siesta
y oí la mosca

Es mi nevera
playa de judería
sin bañadores

Ya el corazón
golpeado por el sol
sin descabello

Van las hormigas
juntas en procesión
Semana santa

Calor de agosto
la sombra lo rehúye
por los tejados

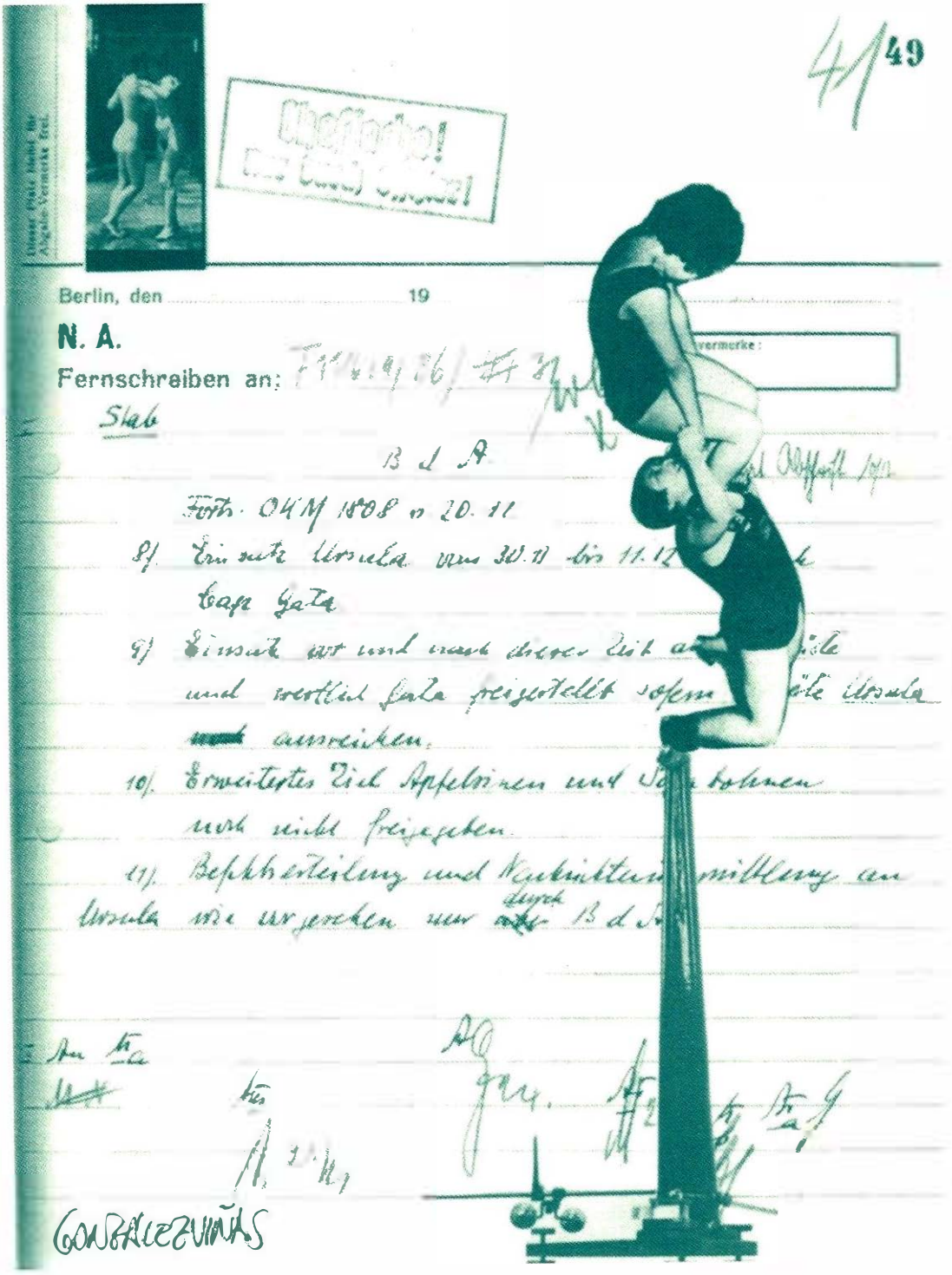
En la bodega
el sabor de mi copa
nada me turba

Como las páginas
de un libro ya leído
cae el otoño

HAIKU DEL RESUCITADO

Ya el puto mar
Cansado de mi nadar
Quiso beberme

FERNANDO GONZÁLEZ VIÑAS



El baile de las hadas I: Equilibrio magnético de Úrsula y Gata

BESTIARIO

EL BUITRE

El hermoso buitre fecundado
por el viento
sobrevuela la cebada incandescente.
Lleva el pico sediento de recién nacidos.
En sus ojos lloran madres implorantes.
Con las garras ara el tiempo
y mece el espanto.

Sus alas abanican
la tersa vejez de la roca
mientras la mirada bracea
entre lágrimas.

Un grito perforando.

Un silbido que penetra
la tierra y jalea
la batalla primordial
de la luz y las especies.

CARLOS BOVES

LA URRACA

¡Mira! este pajarraco blanquinegro
tiene papada de presbítero,
y los graznidos que suelta
en nada se asemejan
al trino dulce del inquieto jilguero.
Pero infla su buche con sabio gesto,
y se pavonea entre su clase
con indudable grandeza.

Guarda en su pico la sabiduría del cerrajero
y atesora en el nido todas las frustraciones
de las hambrientas alimañas.

Te tienen por ladrona, ave rastrera y codiciosa
pero quienes así piensan
no conocen tu picotazo liberador
ni el vuelo libre de tu ansia.

CARLOS BOVES

EL PAPAGALLO

El cielo creó el papagayo
ese pájaro extraño de peculiar colorido.
De países lejanos llegó como presente
al lecho nupcial.
Su figura es perfecta, con los siete colores
hábilmente combinados
y nada vulgar.
También él, como nosotros
es capaz de un discurso de grato sonido.
Cuando vuela a placer, su vestido de plumas ▸

tiñe de fiesta las esquivas nubes.
Vuela, ya veis, contento
por unos pocos granos de trigo.
Su pecho claro, sus pies de púrpura
son realmente asombrosos.
Por eso le compongo este pequeño verso
y le canto, gozoso, al ritmo de sus pasos.

CARLOS BOVES

LOS GRAJOS

Levanto la cabeza sin haber oído
nada, y están ahí; empiezan a graznar
cuando miro —un peso del aire
incluso a este lado de la ventana.
Sus maniobras toman la confusión
por mecanismo de orden: revoloteos
aislados, salidas falsas en grupo, alas
suspendidas, pináculos; varias veces
la bandada se junta en vuelo y sólo uno
o dos individuos resisten, esperan,
retornan finalmente los demás. La vista
no sabe distinguir el impulso inútil
del rito cumplido: la retirada
diaria de los grajos, que se reúnen
en las piedras góticas antes de alejarse
hacia la ribera. La música
de la retirada: gritos agudos dispersos,
última salva coral. Después,
apenas queda luz.

MIGUEL CASADO

GALLO

¡Ah gloria de la herrumbre, flor
de pararrayos, gallo
de veleta al que acechan
desde el arquillo ciego
mil diablos!

¿Dónde
tu picaporte, el ojo
de cerradura, espuela
que te regaló don Diego
de Jerez?

Ya sube
por el tejadillo don
Casimiro el deán, por ver si ahuyenta
de una vez con su hisopo esos diablos
chatarreros.

JOSÉ ANTONIO RAMÍREZ LOZANO

ALONDRA

Alondra, peregrino
de la mañana erguida,
pájaro del sol,
llovizna
en el lomo erizado del trigo,
en la música china
de los eucaliptos.
Alondra, caramillo
del sol en flores ▸

de la mañana. Mira
el caracol que sube
por la cortina
de la nube de oro.
  Chilla
la garrucha del pozo
en la oquedad de la mañana,
y encima
del sol, encaramada
en su disco despierto,
tú, alondra, puntualizas
las íes de las puntas de los trigos,
y cada espiga
es una alondra
que a la mañana multiplica.

ROGELIO BUENDÍA MANZANO

MUERTE DE LA ALONDRA

La alondra murió en la madrugada.
Cantaba y ha muerto.
Su breve pecho y su garganta sin aire ya,
humedecidos por el rocío rojo.
La alta rama no pudo retenerla.
Todas las ramas no pudieron.
Cantaba y ha muerto.
Su pico irá entre el polvo y el estiercol.
Cantaba y ha muerto.
Su canto lo ha matado.
Porque cantaba ha muerto.

JULIO YCAZA TIGERINO

LA ALONDRA

Está cantando en la rama
la alondra de la mañana.

En la rama de la acacia,
repleta de flores blancas.

En tanto la alondra canta,
se escucha el rumor del agua;

el agua que llega y pasa,
el agua celeste y mansa.

Está cantando en la acacia
la lumbre viva del alba.

CARLOS MURCIANO

LECHUZA

La lechuza tiene mucha
ganita de estornudar.

Y se está quieta en la rama
del olivo, como un hito,
hasta que la le
hasta que la le
hasta que la le
¡chu!
za estornuda
y pone blanca de luna
la noche del olivar.

JOSÉ ANTONIO RAMÍREZ LOZANO

LA CALANDRIA

Calandria de los campos que tienes la querencia
sobre la cumbrera de un rancho caído;
cada vez que cantas vuela de tu pico
una onda hecha música del alma de América.
En el monte hay muchas iguales a ti;
ellas me despiertan al venir el día;
pero en la cumbrera siempre estás tú sola:
ya no sé si eres otra
o eres la misma...
Tu canto es salvaje porque está impregnado
de selva nativa;
tu voz es salvaje pero es femenina;
cada vez que te oigo cantar
me parece que pena una india.
Calandria de vincha charrúa
que has hecho querencia sobre la cumbrera;
¡Yo no sé por qué causa siempre eres la única;
yo no sé por qué causa siempre eres la hembra!
Como las campesinas
en los ranchos clásicos
se peinan cantando
muy de mañanita:
—calandria nativa—,
peinándote un ala cantas todo el día.

FERNÁN SILVA VALDÉS

GOLONDRINAS

Llevan varios años
anidando en el techo de mi casa
bajo una viga, en el zaguán sin puerta
que se abría desvalido a todo el vecindario.
Conocí a los abuelos y a los padres
que en años sucesivos
se realquilaban la vivienda
porque cambiar de casa era entonces muy caro.

De lo que estoy hablando es de cuando los nietos,
de tersas plumas negras y pechuga caliente,
heredaron el nido de barro de la viga.
Llegaron jubilosos,
entraban y salían piando por el patio,
bebían de la pila agua fresca de abril
e hicieron las reformas necesarias al nido.
Y, tras unas semanas,
se les pobló de voces nuevas, tres golondrinas
que llenaron de música la casa y sus cimientos.
Yo quise que uno de ellos
fuera mi amigo y le puse en torno
del diminuto cuello un lazo rojo. Pero
como ya había aprendido a volar se fue al aire.
Lo busqué por calles, lo llamé por plazas,
en la orilla del río, por los puentes... ¡Tan niño!
Y su madre piando
me preguntaba airadamente
volando bajo sobre mi cabeza:
¿Pero qué has hecho? ¿Dónde está mi hijo?

Fue una época mala
en la que muchas madres lloraban sin consuelo
a sus hijos perdidos en el aire
de la tormenta del odio
que levantó la guerra.

JOAQUÍN BENITO DE LUCAS

LAS GOLONDRINAS

Abril, con cuánta alegría
van y vienen por tu cielo
las golondrinas.

Vienen y van, van y vienen,
mas lo que en el cielo escriben
nadie lo entiende.

Quién entendiera
semejante misterio:
la primavera.

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO

GOLONDRINAS

¿Y dónde es la fiesta, que también quiero ir yo,
la casaca morita, el catite calado,
a qué hora será, que sonó la alborada
y se hizo trajín el aire lacio,
un daos prisa, pronto, mayo es nuestro?
¿Y qué celebrarán
que cuartean mi honra, birlan mi corazón
ciñéndome al compás de su rebozo negro?
Tanto me da, yo lo que quiero es ir
con ellas de jarana,
y tiempo habrá, si el día se empeñase,
de buscar un cotarro mientras vierte la lluvia,
de adosarse a la hoguera y corcusir las nubes,
y otra vez de festejo, nunca acabe,
con tanta morabita sarracena.

LUIS FERIA

BOTANIA

JARDÍN BOTÁNICO

Me costará sin duda
velar toda la noche y de seguro
maldecirme mañana cuando sienta
pimentón en los ojos y fotofobia, pero
tengo que hallar un nombre
para ti, yo no quiero
llamarte así, sin más, *laurel cerezo*,
o, lo que es aún peor,
prunus laurocerasus.
Cobija de gorriones
—esos amables golfos para quienes
no fue pensada la quietud—, no puedo
llamarte como dicen que te llamas,
no conforma tu nombre lo que mis ojos miran,
esa fronda rotunda traspasada
de innumerables vanos desde donde
ojos puros innúmeros atisban.
No quiero pronunciarte consabido
viendo como estoy viendo
tu enhiesta floración de fálicas espigas,
verticales y blancas contra el cielo:
¿de qué lubricidad serán urdimbre,
de qué penetración antonomasia,
desmesura de qué enamoramiento?
He de buscarte un nombre que sepamos
sólo tú y yo, materna
penumbra verdinegra. ¿Cómo voy,
prunus laurocerasus, a llamarte
de semejante modo
viendo como estoy viendo la tersura
de tus hojas que dan cobijo al pío?

En torno a ti levanta
sus retablos la vida y nos conquista
sin lucha ni quebranto —no precisa
rendirse el entregado pues qué es sino
rendición el amor—. El mirlo viene ▸

y va como quien sabe y se demora
un punto en un modesto
tomillar y me mira y qué me dice.
Y tú callas y excedes
a cuanto te acompaña.
Miro ahora
la pródiga grandura del acanto
derramándose en tierra
—capa de leves olas descendiendo y quedándose—
a la paterna umbría del viejo tejo
que desprecia la huida y está siempre.

¡Cómo emerges,
singular, del entorno que acrecientas,
cómo haces referencia de lo anejo!
¿Y para ti qué guardas,
árbol del paraíso?

Mi mirada
cautiva tuya es hoy, no reconozco
otra excelencia en el jardín que tú.
¿Sabes? He sido amado
al límite y dolía tanto que me ausentaba
a respirar. No pude
devolver otro tanto, así que un día
averiguado fui de amor y hallado
del todo incompetente. Nada quise,
nada supe argüir —¿de qué valdría
argumentar sobre el amor?—. No hubo
piedad para conmigo. Al punto
silencio y sombra fuéronle añadidos
a mi nombre de pila. Desahuciado
por eso así me ves y ando en la calle
conmigo a cuestas.
Estar solo va siendo
tan rutinario ya que ni me duele
y no sentir dolor debe ser algo
así como estar muerto.
Todo es intimidad hoy en mi vida,
es decir: impudor. Y no me sirve
tu nombre ni mi nombre, tengo que
llamarte como nadie, me va en ello
la ilusión de estar vivo. ▸

Tengo que hallar un nombre para ti
antes de que amanezca y se me lleven
los pies a cualquier parte y no regrese,
o sí regrese y no te reconozca
—lo que es más que probable
en alguien como yo que no es objeto
ni sujeto de amor—.

PABLO JIMÉNEZ

OLIVO

El reto que maldijo del tirano
el cruel fusilamiento,
en la pólvora queda.
El mártir muerde el olivar.
¿Le véis?
En la alba camisa
la roja flor de sangre se enarbola
y cuaja allí el venero.

Quedó como si nunca verdeciera
para nadie.
Mas no.
Llegó rama sabiéndose de savia
y le cubrió los ojos;
adentrósele el pétalo en la boca
y brotó por la oreja el tallo virgen.
Que anciano el tronco,
un día fuera cueva
de la oruga;
hasta que sobre el muerto nació al fin
la oliva.

El ramo portan,
qué pavor.
El hijo invicto nace de su aceite
pues siempre la paz fuera cruel fermento
del ramo aquel de olivo,
que el héroe mordiera.

MIGUEL FERNÁNDEZ

CUERPO DE OLIVO

He alcanzado la luz
mientras el agua
palpitaba en mis ojos
como un fruto.

Crecido en soledad, turbio de olvido,
pulpa de caracolas y caricias,
mi cuerpo vegetal es en tu cuerpo
oblea, linfa, pez y pan lignarios.

He vagado en la lluvia
enamorando
mi corazón
a sorbos de silencio.

¡Que búsqueda de sal y de rocío
por el cerrado tiempo de mi infancia
donde un desnudo cuerpo desalado
se alzaba en la maleza de la noche!

Llevo impreso en la piel
el oro oscuro
de tu sangre en verdor
y de tu aroma
impregnado en mis labios y en mi carne

Soy aceite, aceituna, miel, madera,
triturada materia en tus raíces
que después de anegarse y triturarse,
eclosión de la luz,
nace a tu sombra
fiero dios inmortal, árbol y olivo.

MANUEL GAHETE

A UN OLIVO

... como la crisolinfa paladiana
en su apretada carne de aceituna.

Eugenio D´Ors

¿D´Ors llamó crisolinfa paladiana
al oro vegetal que en ti se acuna?
Metáfora es sutil como ninguna,
erudita dicción que te engalana.

Y pues que de una diosa, en la mañana
del Olimpo, tu don, grata fortuna,
nos fue dado en estuche de aceituna,
celebremos tu estirpe parnasiana.

Así, cuando de verde plata cubres
el pudor de tu tronco centenario
—oval derroche de perennes hojas—

yo canto tu belleza, relicario
de leyendas y dones, pues que alojas
óleo de sol, como en maternas ubres.

JOSÉ DE MIGUEL

OLIVAR DEL SUR

La luz del olivar
por las ramas concisas de los días;
cumpliendo el rito antiguo
de llenar los costales de los sueños.
Acuden las palabras
a conciliar el sitio de los dones,
los humanos deseos
que apalabran la fe de la mañana.
Es de cadmio la tarde,
propicia varear en las razones;
tanto fluir del tiempo
para esta inmolación de la cosecha.
Al declinar la tarde
por alcores del gozo y su codicia,
se ha logrado la plena
identidad del hombre con los años.

FRANCISCO CARRASCO

LA ADELFA BLANCA

Cerca del camposanto, tu alegría,
tu noticia lustral año tras año
abriéndole las puertas al verano;
tu nívea flor jovial bajo los rayos
fulgurantes de junio, y aún más blanca
a la luz de la luna y sus conjuros;
casi auroral, radiante, recordándote
sobre la blanca tapia de la noche
que la luna bautiza con su música
infinita y callada, mientras vela
el sueño de los muertos y esa vida
que también late en ti, en el camposanto
próximo a la ciudad; donde tú, adelfa,
no cesas de ofrendar cara al verano
en tu rito anual tu don gozoso,
tu blanca flor total como homenaje
a la vida, a la muerte, a la perpetua
rueda del existir y su misterio.

Tú y yo —¿lo sabes?— somos inmortales.

CARLOS CLEMENTSON

PALMERAS

Nacemos de la sed. Somos palmeras
que van creciendo a fuerza de perder
sus ramas.Y sus troncos son heridas,
cicatrices que el viento y la luz cierran,
cuando el tiempo, el que hace y el que pasa,
ocupa el corazón y lo hace nido
de pérdidas, erige
en él su templo, su áspera columna.

Por eso las palmeras son alegres
como los que han sabido sufrir en soledad
y se mecen al aire, barren nubes
y entregan en sus copas
salomas a la luz, frentes de fuego,
abanicos a dios, adiós a todo.
Tiemblan como testigos de un milagro
que sólo ellas conocen.

Somos como la sed de las palmeras,
y cada herida abierta hacia la luz
nos va haciendo más altos, más alegres.
Nuestros troncos son pérdidas. Es trono
nuestro dolor. Es malo
sufrir pero es preciso haber sufrido
para sentir, como un nido en la sangre,
el asombro de los supervivientes
al aire agradecidos y estallar
de alta alegría en medio del desierto.

JUAN VICENTE PIQUERAS

AMAPOLAS

A Francisco Fernández Ramírez
su pintor

¿Qué sabes de las rojas amapolas
cuyo fulgor emula vanamente
todo humano rubor? De los propicios
suelos y de los climas favorables
y del ciclo que cumple desde prieta
semilla hasta sonaja
de las hijas menores de la brisa,
¿qué libro te informó? ¿Con qué experiencia
te enriqueciste, por azar u oficio?
¿Lo ignoras todo, hasta su mismo nombre?

Yo escuché una leyenda, incierto día:
"En el principio fueron cazadores;
un día descubrieron los cultivos:
ambicionaron poseer la tierra.
Pusieron lindes a la tierra, pocos
hicieron suyo lo de todos: Mía
era el único grito dominante.
Hubieron de luchar por el dominio,
armas las herramientas; caza el hombre;
no la lluvia, la sangre: cada gota
tornábase una flor. Ved: amapolas.
Por eso las arrancan, pero vuelven.
Algunos sus sonoros
cascabillos cocieron y aquel zumo
les da sueños dulcísimos; pudieron
mentirse: *Un don del dios, no hermana sangre.*
Cuando las veo florecer, tan bellas,
yo las quisiera indemnes,
no de un pecado original nacidas.

ANTONIO CARVAJAL

LAPIDARIO

A UNA PIEDRA ARRUGADA

Una piedra arrugada
y alisada
por el mar, por el aire,
por el tiempo.
Una piedra gigante, estremecida
por un ciclón, por un volcán,
por una
noche de espumas y guitarras
negras.

Sólo una
piedra
soberana
en medio
del tiempo y de la tierra,
victoria
de la inmovilidad, de la dureza,
seria como los astros
frente
a todo
lo que se mueve,
sola,
profunda, espesa y pura.

Oh estatua solitaria
levantada
en la arena!
Oh volumen desnudo
donde trepan
lagartos cenicientos
que beben
una copa
de rocío
en el alba,
piedra
contra la espuma,
contra el cambiante cielo,
contra la primavera.

Piedra infinita levantada por
las manos puras de la soledad
en medio de la arena!

PABLO NERUDA

CON TU PIEDRA

El cielo pesa lo mismo
que una cantera de piedra.
Sobre la piedra del mundo
son de piedra las estrellas.

¡Esta enorme cargazón
de piedra encendida y yerta!
Piedras las estrellas todas,
piedras, piedra, piedras, piedra.

Entre dos piedras camino,
me echo entre piedra y piedra;
piedras debajo del pecho
y encima de la cabeza.

Y si quiero levantarlas,
me hiere la piedra eterna;
si piso desesperado,
sangro en la piedra terrena.

¡Qué dolor de alma, piedra;
carne, qué dolor de piedra;
qué cárcel la noche, piedra
cercada y cerca de piedra!

Con tu piedra me amenazas,
destino de piedra y piedra.
Con tu piedra te daré
en tu corona de piedra.

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

ARENA

La arena, tan desnuda y tan desamparada,
tan acosada,
nunca embustera, ágil,
con sumisa libertad sin luto,
me está lavando ahora.

La vanagloria oscura de la piedra
héla aquí: entre la yema
de mis dedos,
con el susurrro de su despedida
y con su olor a ala tempranera.

Vuela tú, vuela,
pequeña arena mía,
canta en mi cuerpo, en cada poro, entra
en mi vida, por favor, ahora que necesito
tu cadencia, ya muy latiendo en luz,
con el misterio de la melodía
de tu serenidad,
de tu honda ternura.

CLAUDIO RODRÍGUEZ

TOCO LA PIEDRA...

Toco la piedra, la columna, el sueño.
La galería sigo hasta el crepúsculo:
lento acaricio el capitel mordido
por los soles y el musgo.

Se evaporaron ya todas las ondas
que alimentaban flores y deseo.
La miel punza heridora, pero aún quedan
la abeja y el ensueño.

RICARDO MOLINA

ÓPALO

Imperfecto. Deforme.
Cuerpo amorfo que sólo encontró espejos
en los que guarecerse.
No quiso acristalarse.
No quiso abrirse a la estrellada luz
de lugares celestes
y se quedó encerrado
en la corteza opaca de un cuerpo informe.
No quiso crecer, divergente y delgado,
ni le llegó la suerte de ser cubierto un día
por vidriosas escamas
como las bellas drusas de cristales de roca
en esa variedad transparente del cuarzo.

ELSA LÓPEZ

Debajo de la hiedra está la hiedra.
Es más sencillo de lo que parece.
Toda piedra remite a alguna piedra.
En tu jardín hay un jardín que duerme.

GONZALO ESCARPA

6: 00 pm:

me voy manchando, cualquiera diría esta noche no floreceré, toda calentura ingresa por un halo de luz desvanecida, tal música oscura y genética, mi situación presente no permite que me conmueva, iré sin freno hasta el fondo, cómo no voy a desear este desahogo si me enredo en la dislalia, quiero un habla, esta tensión es la única cosa que se suaviza en la medida del viaje, ay, lejanía, no vas a encauzar mi nervadura extraña, ciertos clavos dilúyense apenas, se sustancia el canje o nomadismo de cuerpos, ya no huyo de este pueblo sino de su momento, de siglos escarpados al crimen, incluyamos tartufos y niños comeniños, cuánto alcohol ha de acompañar este empozamiento, cuánta gracia perdida por escaramuzas consanguíneas, llegará el día en que nos volaremos la cabeza como fósforos malditos, fuego dándose a consumir toda súplica evanescente que no sea burla para el poderoso que entristece, ay, nuestro asunto va a ninguna parte, cientos de cuerpos alfombran la calle con marcas dentales entre las piernas, los patrones bañan en semen a las hijastras de sus criados, les suturan un caminito brillante de la vulva al ano, ay, hace unos días fue encontrado un feto caldeando larvas en la basura y están los que aseguran que aquél era el Redentor, que las moscas nacientes nuestro Espíritu Santo, sí, la página es blanca, negro el deseo, incendiemos este sillón, a darse una pira de libros, sí, qué tierra baldía ni qué ocho cuartos, cuál tu pequeña sinfonía del nuevo mundo, a la mierda los pastores que la pascua ya pasó, aquí se respira lubricidad con hambre, apenas veremos chispas mortecinas, quién hará algo estimable, algo para alivianar a los homicidas sobre las costas, ay, esto no sirve, ando viviendo de prestado y veo luces que antes encandilaron mi ensueño, sigo sin reconocer la voz adversa pues la recibo desde sus dislocaciones íntimas, llegados a este punto se podría resolver todo con un duelo magnífico, como antaño, y matarnos muy suavemente, a) con tus palabras

voy aquí, en las nubadas, y no veo ningún abajo capaz de representarme, ni hacerme la horma, no imagino mis pies en la tierra, sigo en vuelo y apenas diviso esos puntos como hormigas moviéndose, señalando mi fuselaje, este esqueleto mío, tan de lujo, distante para ellos, ratas, animales de corretear en su mismidad sin cielo, destinados a ver arriba por culpa de la bulla que traigo, a causa del susto o achicamiento ante su muerte, sombra que se les acerca y será tan suya, como lo que más, como mías mis alas en la cabina presente, el timón en mis manos, mío este limbo áureo que respiro, todos los fuegos servidos, el racimo suelto, con tal fibra y pulso, prestancia o carácter, y mi falo palpitante en cercanía, a toda máquina, voy aquí, brioso, piloteo sin ver, juego, hago piruetas en el aire dibujando pánicos, vuelo, penetro la ventisca para ser algo más que esos puntos imprecisos huyéndose allá abajo, salvados apenas los unos de los otros y, sí, mira: parece que se muerden, y son crueles a la distancia

ALAN MILLS (fragmento)

PARÍS, TEXAS

Era el único sitio a salvo y el único sitio en peligro,
para construir otra vida donde la desaparición
no pudiera tocarnos.
Adónde me llevas, adónde, si tú nunca podrás rescatarme.
Para qué la nombras para qué.
La busco tras los cristales,
la encuentro porque no puede verme.
Mi voz no le hace ni un rasguño. Quédate.
Los silencios que no le laten, sus uñas rojas.
No te muevas, no hagas nada, por favor, por favor, no te desnudes.

ANA VIDAL

PASTO VIEJO

cuando el roce de las cosas en sombra parecía favorecer la mordaza, se dio una metamorfosis ▩ 'piedra' 'ojo' 'mano' 'ceniza' ▩ cero al hueso de palabras recurrentes ▩ en mi grafía ilegible un balbuceo por boca para ensebar heridas, la línea de árboles por amuleto, color escoria, el pájaro descabezado de contingencia ▩ y que mi respiración guarde clave ▩ y para no *abolir el* secreto *azar* (sólo mío pero de quién), como si asiera un corazón con los ojos cerrados, creció el murmullo, la *vida intuitiva*

[Mallarmé, Breton]

MARCOS CANTELI

ALTAZOR:

haS Caído en el P o
oz de mi PeChO,
Te has hUn
dido de goLPe Y algo sUcio
Y eSPeSo ciega el agUa.

oriGeN de mi Voz, primer lamenTo,
Única AlDAbA TÚ, TÚ, אימא, cariáTide:
El mUndO está aMUeblaDo por TUs OjOs,
Se hace más alTo el cielo en TU presencia.

T T L P I
A lan e de Babe Y de la acrÓ o l s,
MADRE de cada noMBRe Y cada BeRso,

a s
é poemas como n i e
T p
i hacia TU cuerpo esqUiVo,
p mi deSeo se irgUió sobre TUs hoMBros
i como Una esfera antigUa.
c con la FE de la llUVia, con el ANsia
e del TrUeno Y de los Párpados,
r mi deseo Tomó TUs hUmedales
p como sU propia casa.

PasTora de aeroPLanos Y mareas
Las olas Te han Tirado, אימא, las olas;
Las olas como a Un faro gris-sediento
Las olas que se enFREnTan a las olas.

Yo MALDIGO a la mar Y a sUs rUtinas,
Yo MALDIGO a la mueRte Y a sUs dioSeS,
Yo MALDIGO a los ViVos Y mi lengUa

Se Tiende como Un PUENTE
So mas.
Bre si
Todas las

ANTONIO R. LÓPEZ

Rota, rota, toda rota,
sin juegos ni engaños todo roto
sin un encabalgamiento abrupto, tajadas
que quién viene a repartirse no los vemos
sólo espantapájaros, catódicos, infames, europeos
arañando las urnas arrancadas con las uñas pintadas
de un color alucinado

Rota toda rota toda rota
como el jarrón de mamá y cómo te miraba
mientras los añicos todo parqué todo roto entero
por el suelo
alucinada toda luna redonda enteramente rota
como cerámica que ardiera en esos sus ojos
destruidos en un eclipse indestructible,
en un horror de suelo veteado de estigmas

Rota en dos palabras todo roto
los hijos de los hijos con sus manos
inocentes, dedos secos suyos para ellos
los pedazos afilados de púrpura
hambre y lodo, bostezo y tierra virgen
regada con toda esa sangre
para sus gen(es one)rosos descalzos.

Mamá nos mira no es enfado
es otra cosa, un opaco resplandor
decepcionado.

ANTONIO RÓMAR

LA LAGARTIJA

El niño pasaba las manos sobre el teclado del ordenador,
Con tanta urgencia,
Como si le estuviesen horneando el ojo.
Y pulsaba las teclas con tanto descaro,
Como si su pelo fuese, en realidad,
Un espejismo de bolas de cristal de una cochinilla mal afeitada.
La lagartija buscaba una explicación.
Y mientras, el niño se daba tanta prisa en escribir,
Aplastando las letras como vulgares hormiguitas.
La lagartija quería salvar a las letras.
Pero no podía.
Su colita se había quedado atorada, entre el sello de tinta roja y la rúbrica en el plexiglás.
La lagartija buscaba una explicación.
Y mientras, el niño seguía dando latigazos a los numeritos.
La lagartija quería salvar los numeritos.
Pero no podía.
Porque su mamá, cuando era más pequeña, le había envuelto una cebolla y le había dicho "Mañana hay pescado, pescado, pescado..."
La lagartija buscaba una explicación.
Y mientras, el niño pisoteaba a los puntos. ¡Pobrecitos!
La lagartija quería salvar los puntitos, y las comas, y esa ese que no era una ese, pero que lo parecía tanto...
Pero no podía.
Porque un día se había dado cuenta de que la gente cada día corría más y más, y más, y más, y más, y más, y más.
Y un día, todo el mundo se estamparía contra el enorme muro...
¿No sabes cuál te digo?
Sí, el de la Calle Mayor, junto al banco. Donde los domingos una viejecita de mirada incandescente vendía cuatro judías por veinte peniques.
Esa.
La lagartija buscaba una explicación.
El niño era bobo.
Y coma,
Y punto.
Y esa ese que no era una ese, pero que lo parecía tanto...
$

DANIEL PECHARROMÁN

todas las noches,
desde hace un tiempo,
amaso plastilina
hago muñecos con nuestras formas
y las uno de manos, piernas,
vientres
junto sus cabezas
y las aplasto prolijo sobre la mesa
como si fueran una moneda
y pienso que sería lindo que algo así
fuese la felicidad:
comprar más plastilina
para volver a inventarnos.

MARIANA BUSSO

LA CERCA DE PIEDRA

Mi abuelo puso una piedra
sobre la piedra
que había puesto su padre.

Mi padre puso una piedra
sobre la piedra
que había puesto mi abuelo.

Límite. Linde.

Yo tengo una piedra en la mano.

JOSÉ MARÍA CUMBREÑO

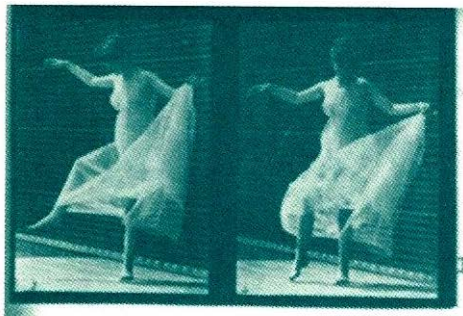
DREAM IS OVER

"P: En ese disco hay una canción: 'Dios'. Una letanía que dice: 'No creo en la Biblia, no creo en los naipes, no creo en Hitler, no creo en Jesús, no creo en Kennedy", etc. Y termina: "No creo en Los Beatles. El sueño ha terminado."
(...)
R: (...) No sé cuándo me puse a hacer la lista de las cosas en las cuales no creía. Hubiera podido continuar largo tiempo. ¿Dónde detenerme? ¿En Churchill? Era necesario que me detuviese. Me detuve en Los Beatles. Porque ya no creo en los mitos, y Los Beatles son un mito. Ya no creo más en ellos. El sueño ha terminado."

(Entrevista a John Lennon en la revista *Marcha*, Uruguay, extra de 1971)

John Lennon no quería ser un Beatle
Rimbaud ya no quería ser Rimbaud
Virgilio quiso destruir la Eneida
Chet Baker se tiró de una ventana
Jack London se voló la tapa de los sesos
y Carver y Bukowski y Malcolm Lowry
se hicieron polvo el hígado
La corte de suicidas y nihilistas
a los que idealizamos
tropezó en algún punto de su vida
con ese NO central con ese núcleo
no sabría nombrarlo
la desidia
tal vez
esa cuchara helada debajo de la lengua
ese ya no querer seguir queriendo
Tropezaron con esto en un instante
sobre el que convergían todas y cada una
de sus pequeñas quiebras cotidianas
Y entonces
llegados a ese punto
cómo habrían de salvar
aquello en lo que ya no confiaban
Fue por eso que Anne Sexton se durmió para siempre
abrazada al monóxido de carbono
Por eso Ganivet se sumergió en las aguas congeladas del Duina
Por eso Ingeborg Bachman prendió fuego a su cama
Debe ser tan incómodo el adentro
el interior del vientre de la orquídea
donde se asfixia el héroe

MARIO CUENCA SANDOVAL



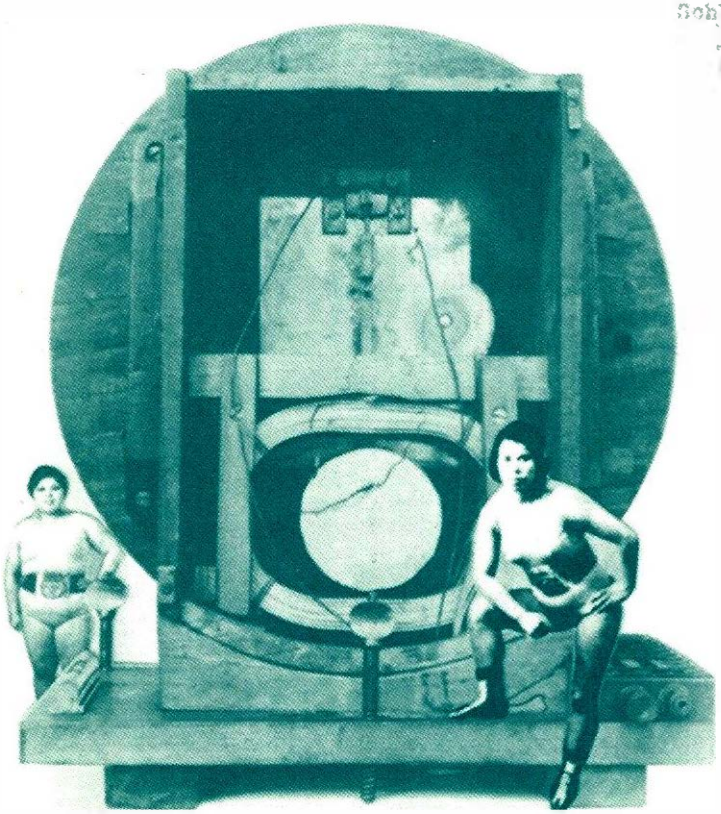
Berlin, den 26. November 1956 **62**

Verteiler: A I, A III, Wilberg

125 Eilig von Scheer an O.K.M.,B.d.A., Leopard Luchs, nachr.Chef 2.,3.T.-Flottille.

Sander meldet: Sonderunternehmung auf Banane wird zunächst einen Tage verschoben wegen italienischen Ulmen und Kritischratius Gurken. Geänderte ~~Geleitbote~~ für Flugsicherung folgen. Benachrichtigung Uboote wird versucht, ist aber unsicher. Besten Dank für gestern. Alle Gurken zurückgekommen. Sander.

Schl.Offz.



GONZÁLEZ UÑAS

El baile de las hadas II: Banane y Gurken ante el girápodo abisinio

SESENTA AÑOS DESPUÉS

Risueña me contemplas
desde tu invulnerable
fotografía a principios
de los años cuarenta:
toda la luz del día
visitando tus ojos
y el tallo de tu risa
como una primavera,
como una espiga fresca
de claridad en el viento;
y el tiempo no te borra
—radiante año tras año—
la luz de tu sonrisa,
tu claridad de estrella.

Tú me lo diste todo:
la luna en los olivos,
el agua en las acequias
cantando y sonriendo
al sol entre las cañas,
el mar como una fiesta
que no se acaba nunca;
sí, madre, hasta la vida
a cambio de la tuya
—luminosa y amarga—.
Mas, siempre generosa,
no conforme con ello,
me dejaste un regalo
trasfundido en la sangre,
aún mayor que la vida,
como un raro tesoro,
tras de sesenta años,
que el tiempo no devora
ni lo corrompe el óxido:
el don de tu alegría.

CARLOS CLEMENTSON

LA MUERTE DE JOSÉ, TAMBIÉN LLAMADO EL TONTO FUE UN EXECRABLE CRIMEN, UNA INFAMIA...

...En realidad, Gadea, te pasaste unas millas
en aquella ocasión

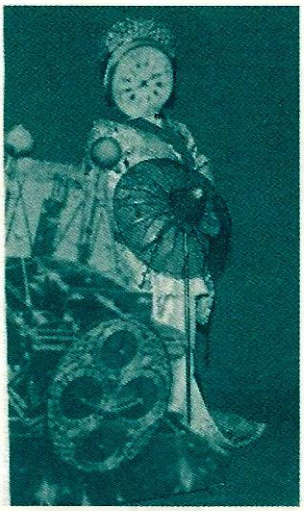
—la de un pueblo vencido—,
como frondoso tallo que la vida desgaja,
porque nadie es su dueño...
Te cubriste de brazos y sonrisa,
para vencer los miedos sin pedir nada a cambio, ¡quién pudiera!...
O, a lo más... ofreciste
tu melodía sonámbula, piadosa,
a trueque de ironías, de migajas en gesto alimentario
Gadea, a veces, nada.
La posguerra vestía de feudal caballero
y, leal, tú asumiste
ser el tonto hacendoso
—no mendigo—,
ser música prudente de insólita armonía...
Elegiste un buen cuerpo, verdad, y una mirada
tan clara y sonreída...
eso bien lo recuerdo:
tus inflamadas carnes (—decían— por el hambre),
tu gesto de paciente compromiso
con aquel traje triste,
hirsuto, de república vencida
y rallado desde antes de la triste contienda...

Tu ciencia sosegaba el frívolo sarcasmo
de ricos y de pobres,
agazapados todos, bajo sus letanías
de piedades vacías, de ignorancia...
Apagaba tu ciencia
la crueldad del niño... ¡ah, infancia de posguerra
sin más esparcimiento
que la huida del hambre y su espeluzno!
Fue tu ciencia catarsis pura, dura;
la catarsis del Tonto, del bienaventurado... ▸

...Te citaron los jóvenes
señoritos Ivanes, de vigilia,
para su cacería,
tal que a Paco, Azarías —los de Régula, sabes...—

...Quedé advertido en sueños
de un vuelo en solitario de paloma
abatida a esas horas...
Un fiel presentimiento
donde quedaste herido, Gadea, sobre hierba
de muerte:
...Esplendoroso,
tan ancho era tu pecho, abarcando la herida,
que, ya escaso el sudario, para velar tu rostro,
cedió seda a un impulso venturoso del aire,
al caer de la tarde:
sonreías...
...De haber sobrevivido,
seguirías sonriendo
al francotirador de tu emboscada,
sin recurrir sentencias de 'trágico accidente',
porque así hacías las cosas
de tan tristes y bellas.

DOMINGO NICOLÁS



LA MUJER DEL NORTE

Ella se dirige al norte y canta canciones de Ted Nugent
Y alza la vista de su camisa de tweed.

No sabe que mido sus medias con estambre
No sabe que ya he calmado mi lujuria.

Ella rompe las cuerdas que amarré a sus tobillos
Y lanza piedras y ámbar a los cristales de todas las escuelas

No sabe que he abierto mis venas
Que el celofán se abisma por el suelo.

Ella conspira con hombres de azúcar para mejorar la samba
Comulga con versos de Wallace Stevens

En el frontispicio de un ministerio abandonado
Redondeo la esquina con la escafandra del odio

Altera la renunciación hacia la rosa
Y me vuelve a lanzar besos

Que sólo puedo escribir con mi sangre
Que sólo puedo abandonar en una boca ajena
Que me matan de amor como un marino portugués

Desbaratado
Roto
Triste

Que desde la altura del palo mayor gritara que la comida estaba fría
Que la comida estaba fría, que la soledad me habla cada noche capitán
Mi capitán, mi pescadito, cortad las cuerdas compañeros
Allí abajo no podré estar solo
Allí abajo la cena esta dispuesta, los árboles han dejado de caminar al norte
Dígaselo mi capitán
Que cojan sus sierras, sus hachas, sus hierros afilados,
Y que corten las cuerdas
Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo
Apiádate de mi soledad, dile a quien se ha dejado vencer por los libros

Por la aparente honestidad de los libros
Que sufro por la desdentada agitación de los cobardes, mi capitán
Comprenda que no baje de este mástil, de este dolor, hasta que llegue esa ola
La gran ola romántica que besará la altura de mi frente mi capitán
Mi dulce príncipe

Yo me acercaba a ella, capitán
Yo me acercaba a ella de rodillas
Y le suplicaba una oración por mi astucia
Mi astucia gongorina, su risa impersonal, sus trenzas redondeadas
Pero ella me obligaba a pasar largas horas estudiando solfeo
Aprendiendo la mimética del gong y la quinta sinfonía de Maldebrant

Bien recuerdo sus lágrimas de Karajan en los camerinos
Lo has hecho —me decía abrazada a mis piernas—
Has vuelto a hacerlo y sé que tienes razón
Que hay que terminar con un glokenspiel desafinando
Como Malher decía, como ella decía
Como ella siempre recordaba cuando tú suplicabas una caricia, una oración
por todas nuestras almas:
Perros, seres abandonados, ujieres, heladerías, teatros
Por lo tanto le dije, a ella, a la viajera
A la que va hacia el norte
Al frío mar de la primera esperanza
A la humedad cambiante de un orgasmo pacífico
Que de mí desistiera
Que no soy más que un hombre con una sola boca
Que lo que más amo es la literatura.

Él sólo quería verla
Y verla abrir su mano, por amor sincero,
Que hubiera abierto su mano para sostener las tenacillas al rojo
Y un pañuelo de seda para enjugar nuestras mejillas
Para tenerla cerca, acariciarla

Ella
La de difícil nombre
La que calma mis huesos y obedece sumisa a mis súplicas
La que domina la lluvia y los naranjos.
Y me obliga a escribir donde más soy mi amenaza

JESÚS URCELOY

CLARIDAD DEL LÍMITE

Cuando la luz ignoraba todavía
si el mar nacería (...) Todo,
anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo.

Rafael Alberti

PUPILAS

La primordial mirada salta del fuego, cicatriz que araña ese sol, ese pensado día, esa luz que el deseo sueña. Y en ese nacer las pupilas tocan el aire, la espesa espuma, lo vegetal, el oscuro cielo. Y penetran la tierra, temblorosamente, donde el gris se yergue aún sin la mano que señalará el ulular de lo inaprensible, aún sin ese olor que todo ser entrega.

MIRADA

En un olvidado mar, el inerte ojo aparece en las olas con deseos de fundirse en esa hiriente herida de fuego y agua. Y, enhiesto, inmóvil, plural, junto a sombras de inquieta vegetación, muestra inmensas superficies que ser mundo, nombradas quisieran.

Y el fuego roza el ojo, que nota la soledad, la ausencia hecha presente. Y ese mismo ojo es el que señala el abismo, el aire, el cobijo de las rocas. Y nombra aquello que aún no es, surco gris que se quisiera cielo.

MUNDO

Extensión nacida a fuerza de mirar, piedras sobre piedras surgidas de horribles mutilaciones. El tiempo se revuelve en sí mismo, detenido en una pita (oráculo que la punta indica). Las curvas, eternas soñadoras de espacio, configuran un ▸

mundo de desérticas superficies que afloran en la piel, en las marcas de la piedra, en el vómito del ver, y que el sol reúne.

Caer.

En esa locura las líneas confluyen en un punto que enmarca el mundo, que es el mundo, eternidad.

Con delicada avaricia, los ojos no son, no han hecho sino mostrar que ellos sobran.

PALABRA

Montañas, mares y soles no te necesitan, palabra. Llegaste tarde. Has cruzado el cielo con el rayo y te has detenido. Sólo mirar basta. Alfabeto: blanco sobre blanco.

Palabra

La palabra grita su contorno inequívoco con deseo apenas percibido, desde destellos que saltan y muestran líneas, sin conocer si la pisada hiere, si halos caídos sugieren blancos puntos, si el cielo estorba el mirar, si la opaca irisación sobre la blanca página nombra el cuerpo, desnudo. Sin ser aún, ella, la palabra, un hábil eco superpuesto a sí mismo, entre valles, de claridad no dicha, mas balbucida.

Y es ahora cuando permanece, reposo en la ciénaga, el eco de la mirada, abierta, sola, convertidora de seres nombrados en la palabra hecha al fin cuerpo.

Figuras

Se rodean las figuras, cerca unas de otras, blancas, de repletas curvas, en el atardecer. Entreveense sombras en el aire, cuerpos encendidos en la ▸

hoguera. Y tornan, abajo, al hoyo de plantas donde quedan todas, unas contra otras, desnudas, como las esquinas del mar, transfigurando miradas, agarrando manos, maleza, soles. Y se rodea el hombre de ellas, figuras cercanas, blancas de repletas curvas, en la noche que se acerca.

JESÚS LOZA

EL MONSTRUO SUFRE (extracto de 'Frankenstein')

No entiende nada.
Sólo sabe que sufre.
Es como treinta hombres perdidos.
Las vísceras reclaman el vientre de los caballos del que fueron arrancadas,
cada mano se estira hacia su dueño,
cada pierna olfatea la dirección del tronco que abandonó.
Si las costuras ceden saltará en pedazos,
bomba de pétalos macabros.
No están enamoradas las partes de su cuerpo, no.
No se conocen entre sí.
En su funeral deberíamos construir treinta ataúdes,
cajitas deslucidas para las costillas de los mendigos,
estuches lacados para dedos ilustres.
Nunca crecerá porque no es un niño,
tendrá siempre la misma estatura,
las mismas proporciones.
No le importa quién es sino qué es.
Dónde habitará el alma de este rompecabezas hecho de cadáveres.
En vez de unido parece estar descuartizado.

ANGÉLICA LIDDELL

AL AIRE DEL SONETO 130

A W. S., que ya escribió el soneto.
A L. de G., que arduamente forjó los materiales.

No descendió al cabello de mi amada
el sol para bruñirlo en hebras de oro,
ni en su boca enterró nadie un tesoro
de pedrería blanca y encarnada.

Sé que no cubrió nunca una nevada
las cumbres de ese pecho que yo adoro;
no es su cuello cristal; tampoco ignoro
que el cielo no se asoma a su mirada.

Nadie sembró sus labios de claveles,
no he conocido que jazmín respire,
ni son sus ojos «una y otra estrella».

No es la Venus de Milo ni de Apeles,
mas me basta mirarla y que me mire,
para quererla sólo porque es ella.

EMILIO PASCUAL

UN HOMBRE AFILA UN CUCHILLO

En silencio alguien está afilando un cuchillo.

Aunque el sol se hunde ya, aunque ha caído la noche, se está afilando un cuchillo.

El agua resbala por ambas caras, por las dos caras, y aunque se cambia el agua que enfría la hoja vuelve este cuchillo a ser afilado.

¿Qué lugar ocupará en la tierra?

Como dos seres inteligentes que concentran su humor bajo las cejas, bajo el verde de sus ojos, un hombre afila el cuchillo.

Golpe a golpe las lágrimas caen y resbalan
por la manga de este hombre.

Su bigote pudiera ser blanco.

¿Resentimiento? ¿Necesidad? ¿Vacío?

Este hombre infinito, absolutamente interminable,
¿Seguirá afilando el cuchillo toda la noche?

KOTARO TAKAMURA
Traducción / Adaptación de Jesús Urceloy

JARDÍN DE PUERTA OSCURA

Los milagros existen. Esta tarde,
con el ánimo a punto del naufragio,
me encuentro este jardín, donde no hay puerta,
y si la hubiera no sería oscura.

Me pierdo por caminos de albero flanqueados
por la alta dignidad de los cipreses,
la hermosa obstinación de las adelfas
y unos arbustos generosos
que dan flores azules, casi malvas,
compactas y elegantes
como unas diminutas coliflores.
Hay plantas cuyos nombres no conozco
y colores y aromas musicales.

Suena una copla y una canción árabe,
suenan el sol y el mar, los dos tan lejos,
suenan los dulces nombres latinos de estas flores
al decirlos despacio y en voz baja.
Y el olor denso del verano suena,
y el zureo tenaz de las sucias palomas,
y en el murmullo de la fuente escucho
tu corazón, igual que cuando apoyo
la cabeza en tu pecho.

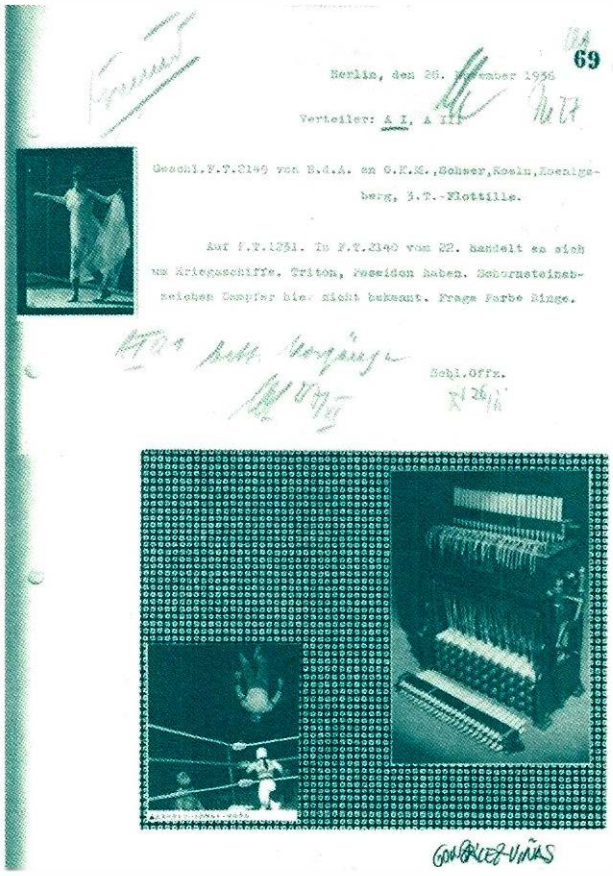
AMALIA BAUTISTA

NACIDA A LA TORMENTA

Experimento como quien se zambulle
en ese hueco de cielo azul restado.
Estoy entormentada.
Lista para mojarme,
para quebrarme en dos atravesada por el rayo.
Me asomo al hueco azul
como el bebé que se abre paso entre las piernas de la madre.

Para nacer son necesarios los pujos insensatos del que no sabe bien lo que le espera.

INMA LUNA



El baile de las hadas III: el decodificador ecuánime de saltos de A. I.

LUISA CASTRO, UNA ESCRITORA PELIGROSA

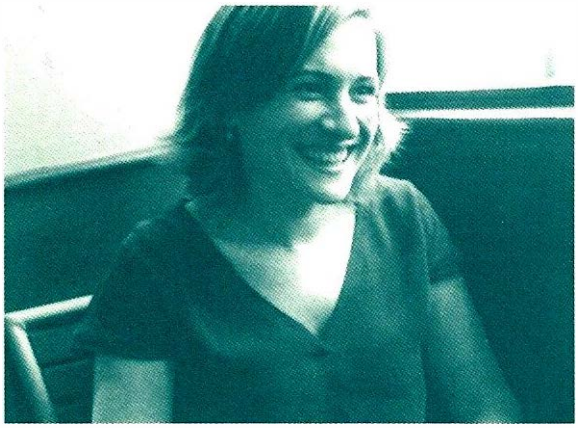
GONZALO ESCARPA

Luisa Eyre. Luisa o el ardor. Luisa no tiene quien la escriba. Podría protagonizar cualquier gran novela, pero prefiere escribirlas. Viene de la poesía. Va hacia la Luisa Castro que la habita, la que se hizo con la primera edición del premio Hiperión, allá por 1986, con *Los versos del eunuco,* libro iniciático que alienta a los que comienzan a escribir con la misma edad con la que ella lo terminó. Inimitable, Luisa sigue escribiendo, viviendo, primero en Galicia, luego en el Village neoyorquino, ahora en Madrid. Ella, como Diego Maquieria, acabará trabajando para la NASA, que es donde se está haciendo lo que deberían hacer los poetas: fotografiar lo desconocido.

Parece recién salida del rodaje de un oscuro largometraje de Howard Hawks. Muchas veces la he visto fumar en blanco y negro. Hoy, sin embargo, viene en technicolor.

Su primer libro, de 1984, se titulaba *Odisea definitiva: Libro póstumo.* Lo publicó una sencilla editorial, Arnao. Encontrarlo hoy ha de ser heroicidad o milagro. En otro bar como éste donde ahora juega con la cucharilla del café nos contó Luisa a María Salgado y a mí cómo fue para ella recibir por su siguiente obra un premio como el Hiperión. Luisa escribía, sin preguntar por qué ni esperar la respuesta. Alguna amiga prestó el buen vestido, y ella puso el valor hasta que pudo más aquel temblor de piernas que la llevó a refugiarse en la rotundidad de un Gabriel Celaya que supo convencerla, *Luisa, esto es sólo un premio.* El primero.

Desde Odisea me he ido paulatinamente situando al margen de las palabras, despojándome de un modo muy consciente y buscado de lo que en un principio representaba para mí la poesía: un aparato verbal al que agarrarse con el exceso de la juventud. Ya en De mí haré una estatua ecuestre (Hiperión, 1997) *escribí un poema breve, una despedida de esa juventud.* Luisa, que empezó a escribir a los 16, cree que a los 25 se empieza a envejecer. O, por lo menos, a saber lo que se nos viene encima. *Las intenciones de mi escritura cambiaron. Atrás quedaba el enamoramiento por la palabra, la idea sensorial y sensual del lenguaje y la confianza en él, en suma. El lenguaje, de pronto, no nos sirve, es pobre, y hay que reinventarlo. Encontrar otra forma de expresar lo más íntimo, un lenguaje que no cree una realidad propia. Para mí* Los versos del eunuco *es como una burbuja, con su identidad propia, que se alimenta de sí misma. Es un libro lleno de referentes y personajes. En* De mí haré... *el lenguaje pasa a un lugar muy secundario. Lo importante para mí, en ese momento,*



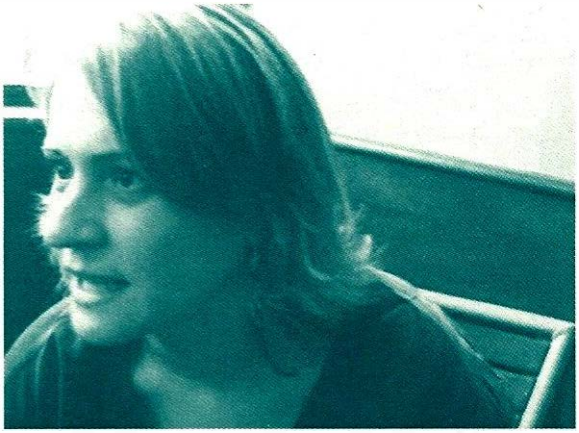
era conectar con la vivencia más colectiva, que también es la más íntima, la más humana. La búsqueda de la sencillez, que en realidad complica mucho las cosas. Luisa aprendió a nadar, y luego quiso saltar desde la roca más alta. El escritor escribe; el creador, además, se complica la vida.

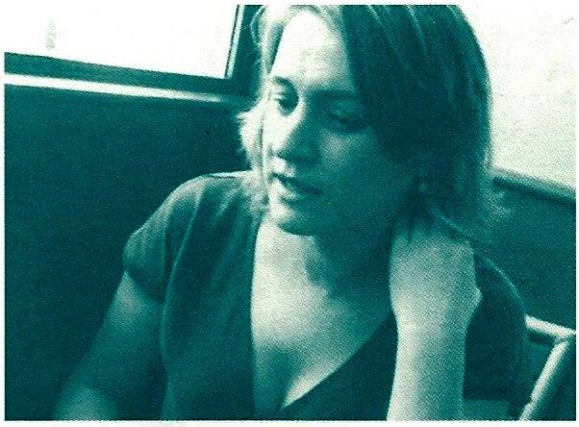
Quería ser exacta: intentar que la ecuación del pensamiento y el lenguaje fuera perfecta. Pero resulta que el pensamiento está subordinado al sentimiento, y el análisis de los sentimientos no es sencillo. Luisa fuma, y el humo, que tampoco es sencillo, mezcla los temas. Su poética está ahí, sobre la mesa, junto al café. Como su doble condición de poeta y narradora. *La novela me ha ayudado mucho a entender la literatura como un modo de autoconocimiento, de exploración de uno mismo, con la perspectiva de que ese "uno mismo" no es otra cosa que el "ser humano". Algo así como la* desamortización del ser. *Yo me he entregado mucho a la lucha por sacarle propiedad a la intimidad. La intimidad no es nuestra: no nos pertenece. La literatura y la poesía suelen representar, más que ningún otro género, el terreno de lo privado, de lo más personal: lo subjetivo, el yo, lo individual... Para mí es todo lo contrario. Se trata de un bien común, de todos. Ahí está mi pelea. Cuando escribo, trato de* desamortizar, *de romper esa identificación entre lo personal y el lenguaje.* Valiente, Luisa. "No es mi intimidad la que revelo, es la intimidad de todos. No me desnudo yo: desnudo a los demás. Mi vida no me pertenece". Esto lo ha dicho Luisa en alguna ocasión, tomando otro café, fumando otro cigarro. *El escritor es un trapo, una herramienta en manos de potencias que nos afectan a todos, que influyen al mismo tiempo en todos. Escribir es un trabajo necesario de indagación personal, pero desde la desvergüenza. El pudor, en poesía, no existe. Creo que esto no se ha entendido bien. La crítica sigue peleando para decidir qué es poesía y qué no, qué es y qué no es literatura... Este debate no me interesa nada. Lo que yo pretendo cuando escribo es contar algo que tenga un asidero en la realidad, en lo que percibo. Esto es al menos lo que pretendo ahora. Y no se trata de una evolución muy sorprendente, porque desde el principio he jugado con la ironía y los mitos literarios. En realidad, no estamos tan lejos de Virgilio.*

Tradición y modernidad. Éste es otro debate. El café y el cigarro ya no están. Vendrán otros. Entre pregunta y pregunta, me ha parecido ver a Luisa titilar. Como si se encendiera y se apagara. ¿Se estará desamortizando?

Una vez nos reunimos un grupo de amigos con un escritor muy reputado, y yo, entusiasmada, leí algunos poemas que había conseguido que fueran tópicos, lo cual es una delicia para mí, porque la originalidad se gasta, se evapora. Es precioso poder decir de pronto una simpleza, y que esté cargada de energía: darle significado de nuevo. Este hombre no lo entendía. "Eso es un tópico", me decía. ¡Claro! ¿Y todo lo que hay debajo? Vehemente, Luisa. *Siempre me ha seducido el juego de la relectura. Sucede lo mismo con el lenguaje coloquial, con las palabras que utilizamos con frecuencia.*

Volvamos atrás. Luisa ha ido decantado en su crisol la masa del lenguaje. Pero somos legión los que añoramos más *versos del eunuco.* ¿Quién era aquella Luisa Castro de 1986? *Yo era una niña que había leído mucho (Hoy leo poco,* me cuenta algo después. *Hay momentos de vacío, en los que las cosas más maravillosas del mundo no te penetran), que tenía muchos recursos y que sabía emplearlos. Eso es lo que no me gusta de aquellos primeros libros. Es el peligro de quien publica pronto: que no se expone. Digamos que saca su artillería y da lugar a una poesía muy ofensiva, muy guerrera. Ahora prefiero ser una víctima: estar por debajo de las circunstancias, un escalón por debajo de todo. Dejarme sorprender. El lado flaco es siempre un aliado mejor que el poder.* La voz de Luisa Castro sigue, serena, regalándome titulares. La escucho. Ojalá lo hicieran también el 90% de los acomodados novelistas patrios. *Prefiero percibir, no callarle la boca al que está al otro lado, leyendo o escuchando. Es una cuestión de actitud. No es que no me gusten mis primeros libros, pero ya no comparto esa dialéctica de combate. Por otro lado, me ha pasado siempre: a libro hecho, libro depuesto.*





Cuando recorro un camino, me deja de servir. Inquieta, Luisa. *Mi oficio es la búsqueda.* Más titulares. *El cambio. La experimentación.*

La prosa es como un puzzle. Va cubriendo etapas de tu búsqueda creativa, que no tienen por qué ser cronológicas. La literatura es un reloj que adelanta, decía Peri Rossi. *La poesía... No sé, tal vez exista un rastro que se pueda seguir.*

Luisa se peina con la misma mano con la que aparta el humo. No sé si es zurda. No sé si apila plumas sobre el escritorio o si usa un portátil para escribir poemas. No sé cuál es su número favorito. Me importa, sin embargo, que escribe, y que lo hace desde siempre, segura de que eso es lo que debe hacer. Me parece que ha vuelto a parpadear.

Escribir es dialogar. Y en ese diálogo no existe la moral, ni la relación vida-obra, ni los demás, ni siquiera yo misma. A veces, cuando escribo, me sirve como brújula mi sensación como lectora. Escribo y me veo leyendo esa historia: yo soy la primera interesada. Y luego está la libertad, que es una conquista personal. La libertad de contar lo que te apetece. Huir de la autocensura: librarte de ese mal. La autocensura es el enemigo: tú misma contemplando qué efecto tiene esto, qué significa esto... Autor, escritor, crítico, creador. *Algo está construido en nuestra cabeza. Nuestra conciencia se reformula constantemente, pero hay bloques formados, discursos... Tres, cuatro, veinte. Y quizás se trata sólo de recuperarlos. Ése es otro de los caminos que me interesan: escribir lo que ya está escrito dentro de uno. Escribir sobre las cosas con las que estás peleando, con las que estás debatiendo, con las que te están ocupando espacio. Ésta es una potencia infantil. Cuando somos pequeños escribimos sobre cosas que no tienen que ver con nada, fantasías. La imaginación infantil tiene ese puente, pero el puente se rompe con la madurez. A mí me gustaría recuperar esa capacidad de hablar de la realidad desde la fantasía, pero es muy difícil.*

De sus palabras se deduce que, desde el punto de vista del proceso creativo —que Luisa conoce porque pasea por él, porque conoce bien sus calles, y nos habla de ellas— no existen demasiadas diferencias entre escribir poesía y narrativa. Como dijera Bashoo, "lo que corre por ellas es una misma cosa". *La novela es una vida puesta en pie, la poesía es algo más del alma, o del espíritu, o como lo quieras llamar. La novela es más parecida al teatro. Recupera discursos, o los proyecta: imagina futuros. Tiene mucho que ver con el juego, pero el juego alternativo, el que se sale de la norma.*

A Luisa Castro le gusta la pintura, la ciencia (ese otro juego) y el cine. Escribió guiones para series de la televisión. *Escribir es una droga fuerte.* Luisa se peina. *Sobre todo cuando tu trabajo no encaja en el lugar al que se le ha destinado, cuando te expone y te pone en peligro.* Te pone en peligro. *Hace poco encontré en un escritor americano el concepto de "escritura peligrosa". La escritura de la que no sabes cómo vas a salir parada, en el sentido interior y del público. Eso es interesante para mí.* Interesante. *Este americano da cursos y conferencias sobre el tema. Sin embargo, en España siguen criticando que yo escriba sobre mi vida. Esto da una idea de la pobreza de la crítica, que se estanca en un debate muy pobre. Hay una falta de tradición; en este país somos muy conservadores.*

Escribir es una posición, una acción, una respuesta. *Escribir poesía es una necesidad de expresar algo para lo que no han inventado palabras. Una sensación de orfandad ante un sentimiento que no acabas de comprender, que no puedes explicar y que no te han contado. Es un proceso de identificación entre el lenguaje y tú: el lenguaje te contiene. Y es preciso disponerse a la entrega, a la disolución. Escribir es un acto de unión con los demás. No se trata de una necesidad propia, del ego. Tiene que ver con una intuición que todos tenemos y con la necesidad de mostrarla, de escribir algo para que nos comprendan. Escribir produce alegría.*

Luisa se va. Vive cerca del parque de Berlín. Un gato de la calle se ha enamorado de ella. Y es al doblar la esquina cuando, justo antes de dejar el parque atrás, parpadea, camina, parpadea, y vuelve al blanco y negro de la pantalla grande de Howard Hawks.

UN CLÁSICO VIVO Y UN VIVO CLÁSICO

FERNANDO GUZMÁN SIMÓN Y ALEJANDRA PACHECO COSTA

Calderón de la Barca y la renovación del teatro cortesano en el Madrid de los Austrias

Las ninfas de Diana han apresado a Aura y la conducen ante la diosa, acusándola de haberse enamorado del pastor Eróstrato, al tiempo que cantan:

Ésta, hermosa Diana,
cuya incauta belleza,
baldón es de tus montes,
oprobio de tus selvas,
es Aura, quien tus ninfas,
al sacro culto atentas
del puro amor que ensalzas,
del torpe que deprecias,
presentan ante ti
y en forma de querella
de su amante delito
te piden la sentencia.

Estos versos inician la ópera mitológica *Celos aun del aire matan* de Calderón de la Barca, con música de Juan Hidalgo y estrenada en Madrid en 1660. Con ellos se abre la primera ópera española cuya música se ha conservado.

El Calderón que en 1660 se reúne con Juan Hidalgo para crear *Celos aun del aire matan* no es un dramaturgo más. Desde hace nueve años es sacerdote, y desde 1653 capellán de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo.[1] No era una situación extraña en su tiempo, pues la fortuna del escritor de comedias en el siglo XVII era caprichosa y mudable. Por este motivo, era necesario asegurarse unos ingresos más regulares que los obtenidos vendiendo comedias a las compañías. Tampoco era mucho mejor la del autor de comedias, el dueño de la compañía de actores y representantes encargado de llevar a las tablas las obras teatrales. Los archivos históricos actuales albergan las numerosas peticiones de ayuda económica por parte de los comediantes, de adelantos de dinero y de reclamaciones de pagos demorados durante demasiado tiempo. De ahí que Calderón no pudiera renunciar a participar en los grandes festejos de la Corte. Que, por cierto, tampoco era buena pagadora.

En el momento de tomar los hábitos en 1651, Calderón ya había alcanzado un inmenso reconocimiento como escritor.

1 Ignacio Arellano, Historia del Teatro Español del siglo XVII, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 447-450.

De su pluma habían salido obras como *La dama duende*, *La vida es sueño* o *El pintor de su deshonra*, que le habían proporcionado el éxito y el aplauso del público de los corrales de comedias. Había perdido a la madre de su hijo, reconociendo a éste como legítimo después de haberlo criado como si fuera su sobrino, y había participado en la guerra de Cataluña, y posiblemente también en Flandes, hasta que en 1642 se retiró del ejército. Había perdido a sus padres en la infancia, en la adolescencia se había rebelado contra su tío y tutor, se había visto envuelto con sus hermanos en un crimen, el del asesinato del hijo de Diego de Velasco en 1621, y José, uno de sus hermanos, había muerto en la campaña bélica catalana.[2] Pese a sus éxitos dramáticos, Calderón decide abandonar esta vida, ingrata pero intensa, en 1651, pues como escribió José Hierro, «las cosas no marchan bien en el teatro,/ y uno no puede dormirse en los laureles».[3]

La muerte de varios miembros de la familia real (la reina Isabel en 1644, y la del infante Baltasar Carlos en 1646) había mantenido cerrados los teatros durante años. El problema no afectaba solamente a autores y actores: los hospitales de Madrid, que vivían de las recaudaciones de los corrales de comedias, agonizaban. Felipe IV, el monarca aficionado al teatro y a la danza, reabre los corrales en 1648. Pese a la reapertura, Calderón no vuelve a escribir comedias. Tan sólo los dos autos sacramentales anuales para las fiestas del Corpus Christi de Madrid.

Es insuficiente para Felipe IV, quien requiere a Calderón que escriba las comedias cortesanas que se representaban en el Palacio Real con motivo de los festejos y celebraciones del monarca. Para atraer de nuevo al dramaturgo a la Corte, en 1663 Calderón es nombrado capellán de honor del Rey y se consagra a escribir y supervisar, a menudo de forma muy minuciosa, la puesta en escena de sus obras. Es posible que Calderón encontrara en la Corte lo que no podían ofrecerle los corrales de comedias: la posibilidad de intervenir hasta el más mínimo detalle en la representación de sus obras, frente a la aleatoriedad que suponía ponerlas en manos de compañías comerciales. Se sabe que el dramaturgo era muy cuidadoso en la puesta en escena de sus autos y comedias y, en ese sentido, las representaciones palaciegas le ofrecían una posibilidad única de controlar los elaborados montajes que ideó.

Calderón de la Barca alcanza así la gloria cortesana y la mantiene durante dos décadas, hasta su muerte. Un éxito prolongado y constante que le fue negado, a ese mismo nivel, al otro gran dramaturgo de su tiempo, Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios. No faltan razones para la ▸

2 «Por dos veces se vio complicado en asuntos de cuchilladas en que hubo de intervenir la justicia. No escasearían los amoríos en su larga soltería. Su hijo natural es fruto del único evidente, pero eso no quiere decir que no existieron otros. De ser cierto su paso por Italia y Flandes, tendríamos completo el cuadro del aventurero español del Siglo de Oro» (Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro, Pamplona, Cénlit, 1980, p. 349).

3 «Lope. La noche. Marta», del poemario Agenda. En José Hierro, Antología poética, ed. Gonzalo Corona Marzol, Madrid, Espasa Calpe, 1993, p. 292, vv. 58-59

comparación entre ambos: frente a las aventuras amorosas de Lope, la quietud de Calderón; frente a sus viajes, salidas y entradas de Madrid, en ocasiones por motivos tan novelescos como la boda con Isabel de Urbina o el alistamiento en la Armada Invencible, el apego de Calderón por la capital, roto por sus salidas a las campañas bélicas; frente a la vitalidad de uno, el sosiego y el pesimismo del otro; frente a la variedad de géneros y la desmesura en el número de obras, la relativa economía de producción y la fidelidad al género teatral. Entre la muerte de Lope, en 1635, y la de Calderón en 1681, transcurren casi cincuenta años. Podríamos contemplar, en cierto modo, a Calderón como la culminación del proceso iniciado por Lope con su obra dramática y con el *Arte nuevo de hacer comedias*, como demuestra la composición de *Celos aun del aire matan*.

No estamos ante una comedia con música, sino ante una ópera. Esto supone que Calderón y Juan Hidalgo comparten su autoría a partes iguales. Nacidos los dos en Madrid, trabajando para Felipe IV, era lógico que en algún momento Calderón y Juan Hidalgo acabaran coincidiendo. Juan Hidalgo era algo más joven que el dramaturgo y, desde 1632, arpista de la Capilla Real. Buen conocedor de la música italiana de su época, fue autor tanto de géneros religiosos como profanos, y aunque nunca ocupó el cargo de maestro de la Capilla Real, sí fue «maestro de la Real Cámara» en el Palacio y en el Buen Retiro, desde 1645. La posición de maestro de la Capilla Real correspondió a otros músicos, como Carlos Patiño o Cristóbal Galán. Músicos que, pese a poseer un rango superior al de Hidalgo dentro de la Capilla, han merecido un reconocimiento posterior mucho menor. Hidalgo, en cambio, ganaría su fama a través de sus composiciones para obras teatrales de Calderón, pero también de Juan Vélez de Guevara, Antonio de Solís o Juan Bautista Diamante, entre otros. De su vida, como de la de los compositores de su época, se sabe mucho menos que de la de los dramaturgos. Fecha aproximada de nacimiento, familia de músicos, inventor de instrumentos como el clavi-arpa. Pocos datos para el que, probablemente, fue el mayor compositor de música teatral de todo el siglo XVII.

Hidalgo era un buen conocedor de la música italiana de su tiempo. Buena parte de los recursos que empleó en *Celos aun del aire matan*, como el uso de los «ritornelli», habían sido ampliamente desarrollados desde la música de Monteverdi.[4] Hidalgo consiguió la expresividad buscada por la monodía florentina, de la que surgió la ópera italiana en los primeros años del siglo XVII, a través del género hispánico de los «tonos». Se conservan más de cien tonos de Juan Hidalgo, escritos para una o dos voces con un acompañamiento instrumental, y es probable que a lo largo de su vida ▸

4 Para un análisis de la música de Hidalgo para Celos aun del aire matan, véase el estudio de Francesc Bonastre en su edición de la obra para el reestreno de la ópera en el Teatro Real de Madrid el 4 de octubre de 2000 (Juan Hidalgo, Celos aun del aire matan. Fiesta cantada en tres jornadas. Texto de Pedro Calderón de la Barca, ed. Francesc Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000, pp. IX-X).

escribiera bastantes más. Por su naturaleza melódica, sensible a las fluctuaciones del texto cantado, los tonos se convirtieron en el medio privilegiado a través del cual la música de Hidalgo se plegó a los requerimientos dramáticos y expresivos del texto calderoniano.

El encuentro artístico entre Calderón y Juan Hidalgo se había producido años antes, en las representaciones de comedias cortesanas del dramaturgo. Dos décadas después de haber ingresado en la Capilla Real, Juan Hidalgo compuso la música para la comedia calderoniana *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, representada el 18 de mayo de 1653 para celebrar el restablecimiento de la reina Doña Mariana tras una grave enfermedad. Con una cuidadísima escenografía que quedó a cargo del italiano Baccio del Bianco, la obra requería una compleja maquinaria teatral que permitió diez mutaciones del escenario. El texto de la obra, junto con los dibujos de los decorados y la partitura de la música de Juan Hidalgo, viajaron después a la Corte de los Austrias en Viena. Servían así de muestra de la magnificencia de las representaciones hispanas, dentro de un intercambio frecuente entre las dos Cortes hermanadas por una misma dinastía.[5] Para entender las relaciones teatrales entre España y Austria, debemos tener en cuenta además que la mujer del emperador austriaco Leopoldo era Margarita María, hija de Felipe IV, y que desde 1666, cuando la joven emperatriz llegó a Viena, mandaba regularmente peticiones a España demandando música, comedias, copias de óperas y dramas musicales, al tiempo que enviaba a Madrid noticias de las producciones teatrales de la Corte austriaca.[6]

La temática mitológica era casi obligada en las obras cortesanas. Para una gran celebración, un espectáculo fastuoso y un tema extraído de la Antigüedad eran sin duda más adecuados que una gran tragedia.[7] El mito permitía la alegoría, posibilitando por ejemplo el paralelismo entre la historia de Jasón y el Vellocino de Oro, y la alabanza de la monarquía y el Toisón de Oro. Los temas de la Antigüedad eran los únicos capaces de estar a la altura de la monarquía destinataria de estas obras, que la equiparaban con la tradición más ilustre en la que podía mirarse el hombre barroco. El nacimiento de la ópera italiana estuvo ligado a la mitología clásica por su naturaleza elevada y exquisita. También por el intento de recuperar, a través de la ópera, el ideal del teatro griego. Un teatro que alternaría pasajes recitados con otros cantados por los actores o por un coro ▸

5 Se puede consultar el texto, junto con los decorados y la música, en la edición del texto, con el facsímil de las ilustraciones del Bianco y de la partitura, preparada por Rafael Maestre en Calderón de la Barca, Fortunas de Andrómeda y Perseo, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.

6 Margaret R. Greer en Calderón de la Barca, La estatua de Prometeo, Kassel, Reichenberger, 1986, p. 94. Véase también el estudio de Varey y Shergold en su edición de la obra de Vélez de Guevara Los celos hacen estrellas (Londres, Tamesis, 1970), especialmente desde la página cv en adelante.

7 Sobre el origen de la temática mitológica y pastoral en los libretos operísticos, véase la monografía de Paolo Fabri Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 11 y ss. Para un estudio sobre la mitología en el teatro calderoniano véase, entre otros, el capítulo «Myths and Texts in the Courtly Fiesta» (Margaret R. Creer, Ob. cit., pp. 132 y ss.).

que resumiría y comentaría la acción. Canto y recitación deberían representar las inflexiones del lenguaje, unido en su origen primitivo al canto mismo. Era evidente que el único tema admisible en este contexto era el mitológico. Estas ideas de Vicenzo Galilei y la renacentista Camerana Florentina cristalizaron con especial fortuna en el *Orfeo* de Monteverdi (1607), y sirvieron de modelo al teatro musical europeo durante casi doscientos años.

La mayor parte de las colaboraciones entre Calderón y Juan Hidalgo, de tema necesariamente mitológico, no eran en realidad óperas, sino más bien lo que se ha llamado «semi-óperas»: comedias mitológicas en su mayor parte, representadas en la Corte, en parte habladas y en parte cantadas. Estas obras lograron el equilibrio entre la temática propia del teatro cortesano y la de la ópera: Prometeo, Perseo, Faetón, Psiquis y Cupido, dieron su nombre a otras tantas comedias con una gran participación musical a cargo de Hidalgo: *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *Ni amor se libra de amor* (1662), *La estatua de Prometeo* (1670) o *El hijo del sol, Faetón* (1675). Hubo otras de tema caballeresco, menos numerosas, como la última comedia de Calderón, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1681), igualmente ambientadas en la Antigüedad.

Para *Celos aun del aire matan* Calderón acude a un mito clásico, el de Céfalo y Procris. El amor entre una ninfa y un mortal narrado en la fábula fue convenientemente trabajado para transformarlo en una obra dramática estructurada en tres actos. La ópera comienza cuando las ninfas de Diana apresan a Aura y la acusan de amar al pastor Eróstrato. Los gritos de Aura alertan de Céfalo, que trata de ayudarla. Cuenta con la colaboración de Venus, que convierte a Aura en aire y la eleva. Al mismo tiempo, Aura canta unos versos que sirven de resumen a esta escena, y anticipan en cierto modo el desarrollo posterior del argumento: «¡Ay, infeliz de aquella / que hizo verdad haber quien de amor muera!».[8]

Diana trata de vengarse lanzando una lanza a Céfalo que Venus desvía. Céfalo y Procris se aprestan a coger la lanza, y, en su forcejeo, Procris es herida. Mientras tanto, Eróstrato jura vengarse de las ninfas con la ayuda de su cómplice, el jardinero Rústico. Diana, enterada de la traición de Rústico, lo maldice condenándolo a cambiar su forma por el de distintas fieras. El primer acto termina cuando Procris y Céfalo reciben el aliento amoroso de Aura.

En el segundo, Céfalo y Procris se declaran su amor en medio de la fiesta de Diana. El mote cantado en la fiesta, «Muera el amor y viva el olvido», es transformado en «Muera el olvido y viva el amor», lo que provoca la ira de la diosa. Eróstrato, por su parte, prende fuego al templo de Diana cuyas llamas aviva Aura. Céfalo salva a Procris del incendio sacándola en brazos.

En el tercer acto, Céfalo y Procris se han casado, pero Procris se queja de que su esposo se ausenta demasiadas veces para cazar. La ninfa comienza a sospechar ▸

8 En todas las citas nos servimos de la edición del libreto preparada por Francesc Bonastre (Juan Hidalgo, Ob. cit., p. XLV).

que Céfalo se encuentra en el bosque con Aura, lo que justifica el título de la obra: «Que si el aire diere celos/ celos, aun del aire matan».[9]

En medio del bosque, Eróstrato, celoso de Céfalo, se arroja al vacío y es elevado a los cielos por Aura. Céfalo, cazando, lanza un venablo que hiere mortalmente a Procris. Ante esta tragedia, y siguiendo la pauta de las *Metamorfosis* ovidianas, Aura pide ayuda a Venus para aliviar la pena de los amantes, que son elevados a los cielos: Procris como estrella y Céfalo como el viento Céfiro, de tal modo que, como canta Aura,

> estrella y aliento ambos,
> ya en soplos, ya en resplandores,
> como prodigios de amor,
> inspiren castos amores.[10]

Esta dramatización del mito permitía a Calderón combinar personajes mortales con divinos, mezcla tan adecuada al gusto del Barroco, y que en cierto modo venía a formar un paralelismo dramático análogo al que se produce en las comedias mediante la dicotomía amo/criado. Al mismo tiempo, el hecho de que Aura se convierta en un personaje principal de la obra, y sea ascendida a los cielos, le permitía al dramaturgo poner en práctica las técnicas escénicas propias del teatro cortesano. Las comedias palaciegas de Calderón tenían todos los elementos de este género, destinado a mostrar el poder monárquico: mitología, música, baile, vestuarios y decorados. La influencia italiana era evidente en todos los sentidos,[11] especialmente en el aspecto escenográfico, dado que fueron dos escenógrafos italianos, Cosme Lotti y Baccio del Bianco, quienes importaron las técnicas de la maquinaria escénica en España. Teniendo en cuenta que el primero había llegado a la península en 1626, participando en el montaje de *La selva sin amor* de Lope, y que el segundo se ocupó de la puesta en escena de buena parte de las comedias palaciegas desde 1651, es obvio que ambos se repartieron la realización y el éxito de la espectacular escenografía teatral en la Corte madrileña del Barroco.

Todas las monarquías europeas estaban desarrollando, al mismo tiempo, un tipo de espectáculo escénico más o menos similar: las «masques» inglesas, los «ballets de tour» franceses o los «intermezzi» de la Florencia de los Medici. Se trataba de piezas teatrales breves, de escaso argumento, que combinaban en distintas proporciones la música, el baile, la lujosa escenografía y el ambiente novelesco, caballeresco o mitológico. Tenían su origen en el Renacimiento, y a medida que transcurría el siglo XVII se amalgamaron con distinta fortuna con el nuevo experimento de la ópera. Tras la iniciativa italiana, las cortes europeas quisieron convertir el nuevo género en un medio para mostrar su poder a través de suntuosos montajes. Un buen ejemplo de esto ▸

9 Juan Hidalgo, Ob. cit., p. LXIII.
10 Juan Hidalgo, Ob. cit., p. LXIV.
11 «Because of the close political and cultural ties between Italy and Spain, it was the Italian model which provided the most direct stimulus for the development of the mythological court play in seventeenth-Century Spain» (Margaret R. Greer, Ob. cit., p. 3.).

que aquí afirmamos se daba en la Francia de Luis XIV, un monarca que representó como ningún otro el absolutismo real. Este debía mostrar su esplendor al mundo a través de costosísimas y fastuosas producciones, como *Los Placeres de la Isla Encantada*, desarrollados en Versalles entre el 7 y el 13 de mayo de 1664, en las que se mezclaba la poesía, la música y la danza, junto con el lujo de los escenarios y vestuarios.[12] También la Corte vienesa dedicó importantes esfuerzos a las producciones operísticas, contratando a músicos italianos entre los que destacó Antonio Cesti, compositor de la ópera *Il Pomo d'oro*, que personifica la esencia de este tipo de espectáculos y fue estrenada seis años después de la calderoniana *Celos aun del aire matan*.

Las representaciones de la Corte madrileña podían sostener una comparación con sus coetáneas del resto de Europa. Las relaciones dinásticas, con Austria e Italia, y las políticas con Francia e Inglaterra, se convirtieron en una fuente casi inagotable de ocasiones para mostrar toda la magnificencia nacional mediante un lujoso espectáculo. Con todo, el trabajo de Calderón e Hidalgo no fue fácil. El público español y la tradición teatral, muy definida, hacían que la ópera fuese un género demasiado ajeno a los gustos de los espectadores. Hubo que buscar un camino intermedio, el de las semi-óperas y las zarzuelas, obras que no eran enteramente cantadas. Calderón aportaba algo más a estos géneros: la distinción entre estilo cantado y estilo representado, que caracterizaría la teoría del dramaturgo madrileño sobre el drama mitológico. Los dioses, como seres elevados, no podían expresarse del mismo modo que los mortales. En lugar de hablar, emplearían el estilo recitado, asimilable al «recitar cantando» operístico.[13] La voz adquiría una cierta entonación, destinada a dotar de expresividad al texto recitado, permitiendo que fuera inteligible, pero diferenciándolo del discurso meramente hablado. Por su parte, los personajes mortales hablarían y cantarían canciones en circunstancias concretas. Nadie mejor para sintetizar esta idea que el propio Calderón por boca de la Música en el Prólogo de su obra *Fortunas de Andrómeda y Perseo*:

> Tú advierte que en las deidades
> que introduzcas ha de haber
> otra armonía en la voz
> que en los humanos, que es bien
> que no hablen los dioses como
> los mortales.[14]

Sin embargo, *Celos aun del aire matan* no obedece al canon descrito con anterioridad, ya que es una ópera enteramente cantada y ajena a estas convenciones. A mediados del siglo XVII, cuando en ▸

12 César Oliva y Francisco Torres Monreal, Historia básica del arte escénico, Madrid, Cátedra, 1997, p. 218.

13 No se trata de una copia del recitativo operístico italiano. En las partituras musicales conservadas para las obras calderonianas que comentamos, estos recitados se cantan empleando compases de estructura rítmica muy marcada (algo que contradice la naturalidad de la imitación del habla practicada por los italianos), y los versos mantienen el octosílabo, evitando las teorías métricas italianas. En este sentido, véase la obra de Louise K. Stein Songs of mortaks, dialogues of the Gods, Oxford, Clarendon Press, 1996.

14 Calderón de la Barca, Fortunas de Andrómeda y Perseo, ed. cit., Prólogo, vv. 93-98

Italia la ópera se había constituido ya como un género comercial, en el resto de Europa seguía circunscrita de manera casi exclusiva al ámbito cortesano, el único medio capaz de costear sus enormes gastos de producción. En este sentido Madrid había sido, junto con Dresde, la primera Corte no italiana en producir una ópera cuando, en 1626, Lope de Vega creó *La selva sin* amor, cuya música se ha perdido. El experimento de Lope, fruto sin duda de sus relaciones con músicos y dramaturgos italianos,[15] consistía en una fábula mitológica, de escaso argumento, enteramente cantada. Podríamos considerarlo, desde el punto de vista dramático, como un puente entre las representaciones cantadas de las cortes europeas desde el Renacimiento, a las que ya nos hemos referido, y una ópera con un argumento más definido y marcado, tal y como es *Celos aun del aire matan.* En medio se situaría *La púrpura de la rosa*, obra en un acto, de Calderón e Hidalgo, compuesta en 1659 y representada en 1660 para festejar la Paz de los Pirineos y la boda entre María Teresa de Habsburgo, hija de Felipe IV, y el monarca francés Luis XIV. Esta obra, que volvería a representarse en la Corte virreinal de Lima en los primeros años del siglo XVIII con música de Tomás de Torrejón y Velasco, recoge el testigo de *La selva sin amor* al ser una pieza en un acto enteramente cantada, y puede ser considerada como un ensayo previo a la ópera que nos ocupa.

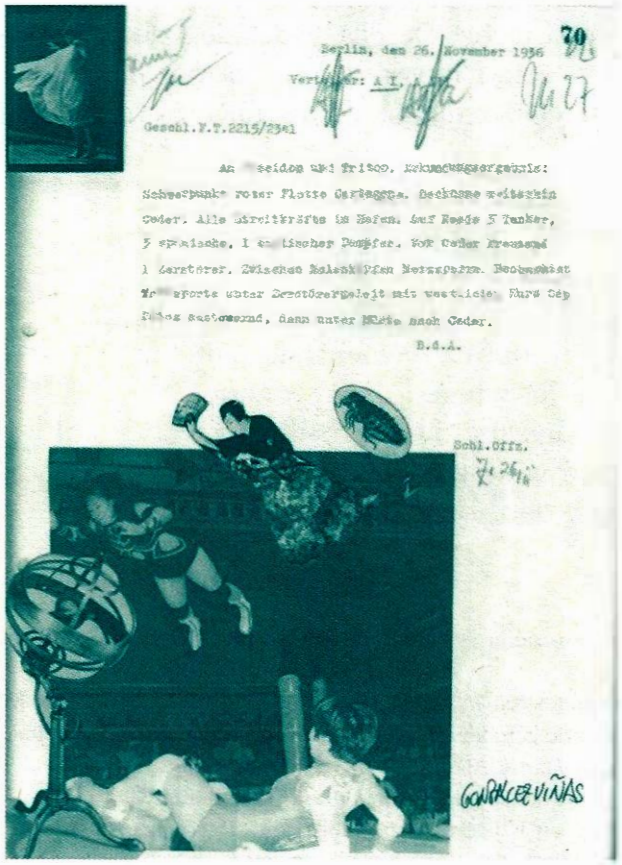
Pero, mientras otras cortes siguieron costeando óperas fastuosas con las que pregonar al mundo sus grandezas, la semilla plantada en la Corte madrileña por *Celos aun del aire matan* tuvo una vida efímera dentro del devenir de la música teatral española. Aunque no pudiera ser considerada como un auténtico fracaso en su tiempo, tampoco se escribieron más óperas durante lo que quedaba de siglo. El mismo Calderón volvió a incluir música en sus comedias mediante fragmentos cantados de forma puntual, pero jamás volvería a abordar una obra enteramente cantada. Las reticencias de actores poco preparados para cantar obras de tanta extensión, el probable desinterés del monarca, la sensación de que, frente a la zarzuela, la ópera era un género importado del extranjero, malograron el éxito de este nuevo género teatral en España. Dichas causas fueron diversas, todas ellas posibles y, seguramente, probables.

Durante veinte años más, hasta su fallecimiento en 1681, la vida de Calderón se desarrolló como lo había hecho desde que tomara los hábitos: los autos sacramentales para el Corpus y las comedias para la Corte. Juan Hidalgo moría en 1685; Felipe IV, el gran apoyo del teatro, lo había hecho en 1665. Su hijo, Carlos II, también era amante del teatro, aunque en menor medida que su predecesor. Se produjeron grandes espectáculos, las comedias siguieron atrayendo al público a los corrales e, incluso, *Celos aun del aire matan* volvería a representarse en 1679, 1684 y 1697. Pero las compañías reestrenaban comedias viejas, igual que ocurría ▸

15 En este sentido véase el estudio, ya clásico, de Shirley B. Whitaker «Florentine Opera comes to Spain: Lope de Vega's La selva sin amor», en Journal of Spanish philology, 9 (1984), pp. 43-66.

con los autos sacramentales del Corpus, y las nuevas repetían los esquemas ya sabidos desarrollados por Lope y Calderón. No es casualidad que en este ambiente surgiera un gran número de refundiciones de obras precedentes que, ya en el siglo XVIII, desembocarían en comedias de artificio con argumentos repetidos una y cien veces. Los versos cantados en las comedias llegaron a ser más abundantes que en muchas obras de Calderón y, de hecho, se escribieron algunas óperas y zarzuelas. No obstante, la escasa calidad de los textos literarios y musicales lastraron estas producciones.

El desinterés por el teatro de la nueva dinastía borbónica (que detentaba la corona desde 1701), el nacimiento de las nuevas ideas ilustradas y la consideración del teatro del Siglo de Oro como un estilo viejo y anticuado, acabaron creando un clima de rechazo hacia el modelo operístico propuesto por Calderón en *Celos aun del aire matan.* De este modo, lo que en 1660 podía haber sido un paso más en el desarrollo de un nuevo género, ha llegado a nuestros días como el proyecto más innovador, pero aislado, fruto de la genialidad de dos autores madrileños del siglo XVII: Calderón de la Barca y Juan Hidalgo.



El baile de las hadas IV: Ensayo aeróbico ante el vetilópodo Poseidón

Bernd Dietz o el fin de la utopía del lenguaje

«Como todo el arte moderno, la escritura literaria es a la vez portadora de la alienación de la Historia y del sueño de la Historia»[16]

R. BARTHES

Desde el Siglo de las Luces hasta hoy (pasando por las distintos rostros de la modernidad),[17] la poesía es una expresión artística en la que el concepto de tiempo ha sido impregnado por la ideas de progreso y de cambio. El sujeto moderno aprendió a desconfiar de lo heredado y a abrazar la fe de la razón. De ella, nació el sentido crítico como motor de cambio y progreso en el paradigma de este *neue Zeit* que describe Hegel en su *Fenomenología del espíritu*. Sin embargo, la «razón crítica» dio al traste con un paradigma homogéneo de modernidad. Desde el Romanticismo, dicho paradigma fue cuestionando la realidad a través del sentido crítico y un sujeto múltiple que, rehén del ideal de progreso, buscó alternativas a la razón Ilustrada como muestran los siguientes versos de John Keats:

Ever let the Fancy roam
Pleasure never is at home:
At a touch sweet Pleasure melteth,
Like to bubbles when rain pelteth;
Then let winged Fancy wander
Through the thought still spread beyond her:
Open wide the mind's cage-door,
She'll dart forth, and cloudward soar.[18]

16 Roland Barthes, El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 89.

17 Nos referimos a los movimientos romántico, modernista, vanguardista, decadente, Kitsch, postmoderno, etc. Cfr. Matei Calinescu, Cinco caras de la modernidad. Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos Alianza, 2003.

18 John Keats, «La fantasía», en Poemas, trad. por Antonio Rivero Taravillo, Granada, Comares (col. «La Veleta», núm. 57), 2005, p. 90. El poema dice en esta traducción: «Deja vagar la fantasía,/ nunca el placer halla su hogar:/ con sólo un roce se deshace/ como burbujas cuando llueve./ Déjala errar, que con sus alas/ llegue a lejanos pensamientos:/ abre la puerta de su jaula,/ y ella se lanzará a las nubes».

La necesidad de evasión hacia la fantasía supuso una nueva construcción del sujeto moderno y, por ende, el fracaso del proyecto de la Ilustración de una modernidad homogénea. A partir de este momento, la realidad se construirá a través de la multiplicidad y simultaneidad de imágenes y, por esta razón, el poeta romántico sentirá la necesidad de explorar nuevas lindes que interrumpan el sentido consuetudinario de la tradición. El descubrimiento de estos «sueños de la razón» configuró, desde el principio del proyecto de la Modernidad, el movimiento constante y progresivo que constituye el rasgo característico de este periodo histórico. La «ruptura de la tradición» fue el instrumento crítico por excelencia en el contexto cultural literario del siglo XIX. Sin embargo, la propia dinámica de la modernidad se transformó a comienzos del siguiente siglo en la «tradición de la ruptura» de los movimientos de vanguardia, en un intento por explorar los diversos rostros de la Modernidad. De ahí, que cada negación de una estética particular es la reafirmación de la propia modernidad y de la «razón crítica» que la impulsa, como anota Octavio Paz en su ensayo *Los hijos de limo*:

> La oposición a la modernidad opera dentro de la modernidad. Criticarla es una de las funciones del espíritu moderno; y más: es una de las maneras de realizarla. El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica. La modernidad se identificó con el cambio, identificó el cambio con la crítica y a los dos con el progreso.[19]

En definitiva, este espíritu de la modernidad que hemos descrito en las líneas precedentes ha sido el que ha inspirado buena parte de la poesía del madrileño Bernd Dietz (Alcalá de Henares, 1953). De hecho, la obra poética de este autor suscribe el principio de Octavio Paz en el que afirma: «El arte moderno es moderno porque es crítico».[20] Y éste es, precisamente, el carácter particular y definidor de la trayectoria poética de Bernd Dietz. Dicho sentido crítico que caracteriza la modernidad es el que lleva a reconocer en esta obra el sentido utópico y anti-utópico del lenguaje. La reflexión intrínseca a la escritura poética ha mostrado la evolución de su autor hacia una progresiva desconfianza de la palabra. Este recorrido que nació en las reflexiones de Friedrich Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1903) ha motivado el fracaso de la escritura como gran relato del hombre, pues el autor desconfía de la materia verbal. La poética de Bernd Dietz evidenció el aislamiento de la propia creación y la soledad de la palabra, sentidos como una materia insuficiente para recrear la experiencia de la belleza y el placer de la vida: ▸

19 Octavio Paz, Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia, Barcelona, Seix Barral (col. «Biblioteca de Bolsillo»), 1993, p. 210.

20. Octavio Paz, Los hijos del limo, Ob. cit., pp. 210-211.

(...) Tu belleza ayer en la cama, el brillo de tus ojos, esa mullida tibieza. Seguiremos rechazando las imputaciones de intimismo, porque establecer bases en los resquicios del tiempo constituye otro acto arbitrario. *Cualquier poema se escribe y se cierra en sí mismo, como una concha.*[21]

Bernd Dietz anotó en sus poemas cómo el lenguaje se convierte en un instrumento incapaz de mostrar la experiencia vital del poeta y, a su vez, cómo es incapaz de descubrir el mundo más allá de las intuiciones del propio sujeto fragmentado:

Habituado como estoy a hallarme entre libros, me parecía una insolencia de nuestra sociedad de plástico, y que si yo había trabajado para extraer vida real de las páginas, los imbéciles que se dedicaban al comercio no tenían ningún derecho a inmiscuirse en mis asuntos, y menos aún en el cuarto de baño, tan sólo para contarme que *la realidad en que vivimos es una figuración del lenguaje*, como esa despampanante y casi excesiva rubia sentada en una terraza mediterránea, que cruza sus espectaculares piernas mientras clava tu tenedor en la nacarada carne del choco.[22]

Para Dietz, la relación entre la realidad y su representación simbólica en la escritura parte de las teorías de Michel Foucault cuando afirma que «Escribir, para la cultura occidental, será desde el principio colocarse en el espacio virtual de la autorrepresentación y de la duplicación».[23] El lenguaje se convierte en un sistema sustitutivo que representa no la cosa, sino la palabra. La obra poética es transformada en un signo autorreferenciable que no puede expresar más que su reflejo. La poesía, entonces, se asemeja a un laberinto que se refiere al propio lenguaje nacido de la subjetividad del autor e imposibilitado para desarrollar una dimensión ontológica de la literatura.

En opinión de Roland Barthes, la crisis del lenguaje a la que alude Dietz comenzó en 1850. En estas fechas, la literatura se había convertido en la manifestación más clara de la insuficiencia de la expresión poética como capacidad cognitiva. Por esta razón, la literatura rechaza la expresión de lo universal humano y se centra en el discurso metapoético. Cuando Bernd Dietz escribe que «la realidad en que vivimos es una figuración del lenguaje», aludía también a la expresión de Barthes en la que afirma que «cada hombre es prisionero de su lenguaje».[24] Si la realidad en una figuración y, como argumenta Roland Barthes, cada palabra posee una ▸

21 Bernd Dietz, «Líneas aéreas», Un Apocalipsis invita a vivir, Madrid, Hiperión, 1991, p. 20. La cursiva es nuestra.
22 Bernd Dietz, «Poética», Un Apocalipsis invita a vivir, Madrid, Hiperión, 1991, p. 15. La cursiva es nuestra.
23 Michel Foucault, «El lenguaje al infinito», en Michel Foucault, Entre la Filosofía y la Literatura, intr., trad. y ed. de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2003, p. 183.
24 Roland Barthes, Ob. cit., p. 83.

historia: «Nadie puede, sin preparación, insertar su libertad de escritor en la opacidad de la lengua, porque a través de ellas está toda la Historia, completa y unida al modo de una Naturaleza».[25] A partir de aquí, Bernd Dietz obtiene una clara impresión sobre lo que debe ser la Literatura y el Arte en manos del creador, pues el poeta se siente esclavo de la lengua e imposibilitado para conocer cuanto hay de real tras cada palabra («¡maldito universo del verbo/ que se opone a tales muslos desreuniendo el deseo/ en lenguas de luciérnagas»[26]). De ahí que se pregunte en el poema «Laberinto III» cómo expresar con palabras lo que quizás nunca sea comunicable. Estos versos exponen el porqué se abre un abismo entre la experiencia vital del sujeto poético y la palabra que, a modo de Demiurgo, reelabora:

> Si escribir equivale a interrumpir el sentir, un desvestirse
> del cuerpo para reinventar a contratiempo el libre manar del proceso
> sacrificado a ser muñón interrumpido que la reflexión desrealiza,
> si detenerse para juntar palabras es una tentativa por superar
> el callejón cuya creciente angostura asfixia, si dejándose transportar
> por las melodías internas del verbo es posible hallar la secreta
> herramienta de la transformación, y uno experimenta en torno a sí
> el mar prodigioso de las correspondencias que conoce los labios
> de todas las riberas, y arriba a un instante en donde el progreso
> abre ventanas tan prometedoras como voraginosas, y supedita
> irreversiblemente, acaso uno descubra la serpiente que desde el papel
> se ha enroscado en derredor, maniatando con sus anillos los dedos
> que no supieron aferrarse a la vida abierta a invitaciones
> más arriesgadas.[27]

Cada palabra arrastra una Historia y, por esta razón, el poeta debe buscar en la multiplicidad de la escritura la pluralidad de sentidos que su discurso aún no ha hallado. La palabra poética exige a su autor el anhelo de la revolución, la subversión de su propia conciencia lingüística y, por consiguiente, la negación de la propia palabra con el fin de llegar a un verbo libre. Sin embargo, el poeta pronto se da cuenta que es un nuevo Orfeo que no puede salvar a través de la escritura lo que ama (la vida) sin renunciar a ella. Ante la decepción de esta experiencia, Bernd Dietz afirmó irónicamente en «Vuelta al vacío en siete movimientos, II» que apostaba por impregnar la literatura con el aliento de la vida, a pesar de que ésta consistiera en un proyecto utópico: ▸

25 Roland Barthes, Ob. cit., p. 18.
26 Bernd Dietz, «VII», en XVIII Poemas y un preludio, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Nuestro Arte, 1977, p. 21.
27 Bernd Dietz, «Laberintos, III», en Alcorces. Poemas en prosa (1974-1978), Madrid, Hiperión (col. «Scardanelli»), 1981, p. 17.

Que el poema no sea el bostezo de la muerte,
la guata de ese sofá aguardando al trapero
sobre el que está deseando sentarse quien no sabe
cómo llenar la horas del vivir. Que no sea
la justificación de la miopía, la fealdad
o la torpeza en el trato, ni tampoco el toque
de excentricidad precisa para salvaguardar
con modestia las perversiones de la vanidad.
Mucho menos aún sea el poema un espejo
para hablar de sí mismo al no tener otra cosa,
pues en verso la conciencia metaliteraria
es solamente un disfraz de carencias banales.
El poema, entonces, no va a tener más remedio
que tener veinte años y venir a mi cama.[28]

De hecho, la práctica de esta escritura poética muestra progresivamente a su autor que la poesía, como «constructo» verbal, servía para recubrir las experiencias vitales. Dicha «fermosa cobertura» que aborda Dietz en el poema «Semántica» es defendida como un todo textual cuya carga semántica es muy elevada y su sentido, construido en la comunión de diversos elementos constitutivos del texto:

El arte no es más que una manera de cubrir las cosas de la vida de un manto de belleza, darles una forma exquisita y seductora. Si veneramos la espiritualidad de sus formas (su textura, arquitectura y ambientación) haciendo caso omiso de su núcleo vital, estaremos no sólo incomprendiendo la esencia radical del arte, sino estableciendo nuestra propia pequeñez y autodesprecio en relación a la vida, por temor o incapacidad de fluir los desafíos materiales, las cálidas y mullidas venturas de la realidad. Quisiera ver a Berkeley oprimiendo el cuerpo de Marilyn Monroe.[29]

Sin embargo, el sujeto poético sabe que dicho proyecto propuesto en los dos últimos poemas está abocado al fracaso, pues no sólo se trata de una lucha con la memoria de la palabra, sino con el cerco y las restricciones que impone la «Institución literaria». En la tradición española, dicha «Institución literaria» (si continuamos con el término acuñado por Roland Barthes) ha defendido en el último tercio del siglo ▸

28 Bernd Dietz, «Vuelta al vacío en siete movimientos, II», en Ciclos, o el progreso del turista, Santa Cruz de Tenerife, Ha/Editor, 1986, p. 34.
29 Bernd Dietz, «Semántica», en Un Apocalipsis invita a vivir, Madrid, Hiperión, 1991, p. 24.

XX una poética conservadora. Ésta ha desactivado cualquier propuesta literaria que no cumpliese determinados parámetros culturales ajenos a un canon previamente definido. La propuesta poética de Bernd Dietz procuró romper este horizonte, quebrando la adscripción del lenguaje poético a una coyuntura concreta y distanciándola de los hablantes. Esta búsqueda constante es la que anota nuestro autor en su poema «Constataciones, XVII» de *Alcorces*:

> Hay muchas clases de realidad, de conocimiento,
> pero el desasimiento, la ignorancia, son una sola incapacidad
> que circunda el mundo, sin besarlo, sin arañarlo. Mi yo es
> intrascendente y circular. He de hallar la espiral, la que se clava.
> *Todavía no estoy en mis palabras*.[30]

Tras la búsqueda de un nuevo discurso, el sujeto poético reitera en «Poéticas, VII» que las palabras son insuficientes para expresar todo aquello que quiere dar a conocer: «Hay mucho que decir. Resulta increíble cómo puede/ desafinar el surtidor de las palabras».[31] De este proceso emana la soledad y la insatisfacción del propio autor, pues traslada su necesidad de libertad a las fuentes del lenguaje literario. Esta búsqueda denodada de una estética moderna implicó también una ética del poeta en el mundo, un anhelo de la libertad en la vida que, como escribiera Goethe en su obra *Fausto*: «Sólo merece libertad y vida/ Quien diariamente logra conquistarlas».[32] Debemos entender esta libertad como una actitud transgresora y sedicente, tanto en el ámbito estético como en el ético. Miguel Casado nos recuerda, citando a Robert Langbaum,[33] que «la tradición romántica "fuerza a cada persona y generación a empezar de nuevo desde el principio. No como si no hubiera habido nada antes; sólo como si nada estuviera determinado de antemano"».[34] Ésta es la actitud que hallamos en la obra de Bernd Dietz y que logra poner en práctica gracias a dos parámetros fundamentales: el diálogo constante con diversas literaturas europeas, especialmente la anglosajona («Gracias a su poliglotismo, se da en él esa fecundación de la cultura múltiple»[35]); ▸

30 Bernd Dietz, «Constataciones, XVII», Alcorces. Poemas en prosa (1974-1978), Madrid, Hiperión (col. «Scardanelli»), 1981, p. 55. La cursiva es nuestra.

31 Bernd Dietz, «Poéticas, VII», Alcorces. Poemas en prosa (1974-1978), Ob. cit., p. 67.

32 Goethe, Fausto, parte II, acto V.

33 Robert Langbaum, La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna, intr. y trad. de Julián Jiménez Heffernan, pról. de Álvaro Salvador, Granada, Comares (col. «De Guante Blanco»), 1996.

34 Miguel Casado, «La pregunta por la poesía. Apuntes para trazar un marco», en Los artículos de la polémica y otros textos sobre poesía, Madrid, Biblioteca Nueva (col. «Documentos para la historia de la poesía española del siglo XX»), 2005, p. 22.

35 Carlos Edmundo de Ory, «Andanzas de un poeta ciclotímico», en Bernd Dietz, Ciclos, o el progreso del turista, Santa Cruz de Tenerife, HA/ Editor (col. «Añil/Poesía», núm. 6), 1986, p. 11.

y la conjunción perfecta entre poesía, reflexión estética y pensamiento. Dichos elementos sitúan esta obra en un sentido contemporáneo europeo que lo inserta de lleno en la modernidad, aprendida no sólo en sus lecturas anglosajonas (Samuel Pepys, Henry Miller o W.B. Yeats, entre otros), sino en los mejores autores de la vanguardia de posguerra, como Carlos Edmundo de Ory, Francisco Pino o Juan Eduardo Cirlot. En este sentido, el poeta gaditano Carlos Edmundo de Ory había anotado en la introducción de *Ciclos, o el progreso del turista*:

> Este poeta plurilingüe no se encuentra del todo a gusto con su bagaje intelectual. Quisiera ir desnudo como Machado el caminante. (...) Sueña el imposible de una lengua vernácula en profundidad. (...) Sabe que los paisajes son cómicos y los sentimientos universales. Pero no se le oculta que el árbol de la poesía tiene asiento en sus raíces. «Todo lo que no es tradición es plagio», decía Eugenio D'Ors, y esto es lo que le duele a nuestro poeta, que también es nuestro. ¡La tradición es hallazgo! [36]

La vocación poética de Bernd Dietz nace de la experiencia inexplicable de la propia vida y de la elección de una escritura que, a modo de contrapunto, fuera profundamente crítica. En su último libro *Aunque la muerte sea nuestra dueña*, el autor madrileño anotaba en el poema «Apología a modo de poética» un replanteamiento de sus propias convicciones sobre el origen de la escritura:

> *Hay una inteligencia anterior a la palabra*, útil y necesaria; como se da una verbalidad previa —a menudo diferida y hasta contrapuesta— respecto a la comprensión de lo que ocurre fuera. *Sólo a partir de la asunción modesta del hecho cabe empezar a combinar palabras con la única excusa de la grandeza del mundo*, sin que ello garantice que valga la pena decir lo que se piense, el lenguaje nos depare o parezca en sí mismo musical.[37]

Este origen de la poesía de Bernd Dietz nos devuelve al principio del estímulo poético nacido de la experiencia vital. Sin embargo, una vez que ha roto con una escritura única no encuentra el poeta la manera de construir un discurso que merezca la atención del lector. De nuevo, el autor vuelve sobre la problemática del lenguaje en la que, a modo de espiral, retoma la reflexión metapoética. Bernd Dietz volvía al origen de su poética con la necesidad de descubrir cómo ▸

36 Carlos Edmundo de Ory, Ob. cit., p. 10.

37 Bernd Dietz, «Apología a modo de poética», en Bernd Dietz, Aunque la muerte sea nuestra dueña, inédito. Libro facilitado por su autor. La cursiva es nuestra.

modelar con precisión la materia verbal (o este objeto imprevisible que es la «palabra») sin que la historia de significados que arrastra impusiera su sentido. Esta poética renuncia a lo universal y la poesía es condenada al trágico fracaso de la imposible representación del mundo. No obstante, Bernd Dietz es consciente de que en cada poema cuestiona el significado de las palabras y, por ende, de toda la literatura. En opinión de la profesora Sultana Wahnón, «la elección de una escritura designa el lugar de una Libertad, y es esta libertad la que origina el fenómeno de la pluralidad de las escrituras modernas».[38] El poeta madrileño apostó por la búsqueda de nuevos caminos en los que exploró el límite lingüístico de la comprensión, pues «la escritura —según Roland Barthes— es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo».[39]

Unos años más tarde, los poemas últimos de Bernd Dietz reconocen la asunción de la memoria de las palabras y, a la vez, el fracaso implícito del sentido adámico del lenguaje. Por ello, la escritura plural de Dietz no posee ninguna inocencia, pues como afirmaba el poeta en el texto «La vigencia de Europa»: «La espontaneidad es como la verdad en la literatura. No existe, aunque todo parece indicar que sí. Y eso no resta un ápice de belleza a su representación, sin la cal no somos capaces de vivir».[40] La poética de Dietz buscaba el lenguaje adámico que prometía la fe en las vanguardias. Y, sin embargo, este autor comprobó la imposibilidad de dicho proyecto al no poder formular un «grado cero» de la escritura. El poemario inédito *Aunque la muerte sea nuestra dueña* reflexiona sobre el desencanto de los ideales adámicos y posmodernos en «Brave New World», poema que expresa el absurdo de algunos planteamientos teóricos y poéticos en el fin de siglo XX:

(...) Mucho después de que acabasen guerras
de religión en que ganara el bando
protestante, una vez que fueron humo
monarcas ilustrados, libertarios
de alta cuna, burgueses reformistas
y algún vate suicida, los jerarcas
progresistas, sensibles al *glamour*
postmoderno, han seguido en vanguardia,
afines a las tesis
del gran salto adelante.[41] ▸

38 Sultana Wahnón, Lenguaje y Literatura, Barcelona, Ediciones Octaedro (col. «Lenguaje y Comunicación», núm. 6), 1995, p. 85.

39 Roland Barthes, Ob. cit., p. 24.

40 Bernd Dietz, «La vigencia de Europa», en Un Apocalipsis invita a vivir, Madrid, Hiperión, 1991, p. 45.

41 Bernd Dietz, «Brave New World », Aunque la muerte sea nuestra dueña, inédito, pp. 9-10.

Este mundo feliz, gobernado por la tiránica perfección tecnológica de nuestra sociedad, no ha conseguido cuestionar la búsqueda utópica de la palabra libre. En estas circunstancias, el sentido crítico de la modernidad reconstruye con materiales de arrastre un nuevo edificio que abjura de la poesía como expresión artística. Es en este punto donde la memoria adquiere una gran importancia en la escritura poética, pues la lengua siempre conserva los recuerdos de los usos anteriores. En definitiva, la palabra poética de Bernd Dietz comprueba el carácter utópico de esta construcción verbal, cuyo fallido proyecto de libertad abocaba al fracaso la representación de lo real. Es esta búsqueda adámica del lenguaje la que llevó a Bernd Dietz a una poética visual, donde el carácter experimental de la poesía le condujo a un lenguaje sin interpretación, donde la trascendencia comunicativa obviara el sentido Histórico del lenguaje y construyera un significado puro y esencial. No obstante, este intento de construir un «antilenguaje»[42] (entiéndase como anti-lenguaje poético) agotó la credibilidad de los propios recursos lingüísticos. El discurso se convirtió, entonces, en una contingencia y una trampa del lenguaje que siempre había atrapado al escritor. Por esta razón, la obra poética de Bernd Dietz tomó conciencia de sus propias limitaciones y, fruto de esta frustración, descubrimos un prolongado silencio tras la publicación de *Un Apocalipsis invita a vivir* en 1991.

Sin embargo, todo final es un comienzo, una nueva manera de inaugurar la palabra desde el principio, desde antes de su articulación. Ése es el proyecto que madura Bernd Dietz en el silencio que se extiende hasta el inicio del nuevo milenio, cuando esboza su último poemario *Aunque la muerte sea nuestra dueña.* La superación de la tensión entre la libertad y el recuerdo en la palabra que propone Roland Barthes lo hallamos tras estos años con la renuncia a esta «utopía del lenguaje».[43] El poeta vuelve al comienzo, al origen de la expresión poética que no pretende explicar lógica y coherentemente el mundo. La búsqueda de Bernd Dietz es inaugurada en la experiencia vital previa a la formulación del «constructo» lingüístico. Sólo merece la pena escribir cuando las palabras atisban en sus posibilidades infinitas de combinación esa «grandeza del mundo», descubierta a través de una mirada virginal e inocente. Así, la palabra poética recupera parcialmente su coherencia, aunque ésta no haya perdido cierto halo de escepticismo. La obra de Bernd Dietz plantea un nuevo horizonte poético que propone, implícitamente, una mayor libertad con un marco teorético previo a la palabra. Éste es el nuevo proyecto aún inédito que plantea el poeta madrileño para el nuevo siglo. De este modo, los versos adquieren una gran densidad conceptual y eluden la musicalidad fácil y el sentido ligero o anecdótico: «Nunca se acogió a la mera gratuidad de lo sonoro —ha escrito Carlos Edmundo de Ory—, sino más bien a lo teorético».[44]

En conclusión, la obra de Bernd Dietz debe insertarse en un continuo devenir de poéticas contiguas que no rompe ni fragmenta el discurso poético de la ▸

42 Cfr. Roland Barthes, Mitologías, Madrid, Siglo XXI, 2003.
43 Roland Barthes, El grado cero de la escritura, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 89.
44 Carlos Edmundo de Ory, Ob. cit., p. 9.

modernidad de la segunda mitad del siglo XX. Es por esta razón, en contra de lo que opina generalmente la crítica, por la que adscribimos dicha obra a la nómina de la promoción de los setenta.[45] Esta poesía es escrita desde la dialéctica de la cultura, cuya inteligencia colectiva ha ensanchado con nuevas tradiciones los parámetros literarios españoles. Su irrupción como texto aislado ha sido percibida como una poética ajena al sistema, especialmente, por deconstruir el lenguaje de sus identidades y señalar las trampas del discurso poético de las últimas décadas. Dicho proyecto literario persigue, en palabras de Michel Foucault, una escritura que vuelve al origen:

> Escribir, en nuestros días, se ha aproximado infinitamente a su fuente. Es decir, a ese ruido inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, a poco que se tense el oído, contra qué se resguarda y a la vez a qué se dirige.[46]

Los poemarios *Alcorces*, *El arte de la sustitución* o *Ciclos, o el progreso del turista*[47] evidencian la constante búsqueda de una expresión poética siempre novedosa y heterogénea. La obra de Bernd Dietz está condenada a la pluralidad que ejercitó, en una primera época, la *tradición de la ruptura,*[48] obteniendo sus mejores versos en la transgresión de las fronteras de los géneros literarios y la incorporación al poema de otros discursos ajenos a la lírica. Ya en el siglo XXI, la renuncia a la «utopía del lenguaje» ha traído consigo un sentido de coherencia y reivindicación, cuya búsqueda poética pretendió desactivar el carácter instrumental que ejercía el Poder desde el lenguaje. El poeta de los setenta nos aproxima a los nuevos rostros de la modernidad, descubriendo en ellos su constante mutación y dinamismo. Con el fin de la «utopía del lenguaje», la poesía de Bernd Dietz elabora un discurso que inaugura el nuevo siglo con la plena conciencia de la historia y de la muerte que la acompaña. Esta nueva poética nacerá de un verso en un tiempo sin fechas y en un mundo creado a través de la palabra que nace aquí y ahora y se desintegra poco después. La modernidad, siempre distinta y siempre la misma, tiene en la escritura de Bernd Dietz una de sus concreciones más sugerentes.

45 Coincidiendo en este caso con Jaime Siles, cfr. Jaime Siles, «Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización», Iberoromania, núm. 34, 1991, pp. 14 y ss. También en AA.VV., La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años, Madrid, Visor, 1994, pp. 7-32. El propio Bernd Dietz ha anotado: «Tengo para mí que los autores de mi promoción, los que empezamos a publicar en las postrimerías del franquismo, somos, para bien y para mal, los benjamines de una generación mayor en años, mucho más próxima a las diversas tradiciones de posguerra que a quienes saltaron a la palestra bajo el paradigma de la posmodernidad» (Bernd Dietz, «Colofón del autor», en 39 Poemas y uno raro (Antología poética 1977-1991), Córdoba, Ediciones Litopress–La Manzana Poética [col. «Estudio y Crítica»], 2005, p. 156).

46 Michel Foucault, «El lenguaje al infinito», en Michel Foucault, Entre la Filosofía y la Literatura, intr., trad. y ed. de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 2003, p. 186.

47 Madrid, Hiperión, 1981; Madrid, Orígenes, 1983; y La Laguna, Añil, 1986; respectivamente.

48 Octavio Paz, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Seix Barral (col. «Biblioteca de Bolsillo»), 1993,4 pp. 15-37. También en Obras Completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1999,2 pp. 407-425. Sobre este asunto, véase también Jaime Siles, «La tradición como ruptura, la ruptura de la tradición», Ínsula, núm. 504, enero-1989, pp. 9-11.

Berlin, den 5. 12. 1936.

136

Verteiler: A I
A III
MNO

Geheime Kommandosache

Funkspruch Nr. 1640, 1715 und 1748 vom
B. d. A. an P. und T.

an

P. und T.

Zu F. T. 0345 von Poseidon.
Keine Erweiterung des Minestrafehls gemäss
F. T. 1903 und Fortsetzungen vom 2. beabsichtigt.
O. K. M. hinweist, bisherigen Fehlen sichtbarer
Erfolge darf nicht zu Draufgängertum ohne Rücksicht
auf oberstes Gebot Tarnung führen.
Ursula Aufgaben erfüllt, wenn rote Flotte im Hafen
gebunden und rote Zufuhr durch Ursula erschwert.

B. d. A.

GONÇALEZ VIÑAS

El baile de las hadas V: El secreto de Mata-Hari

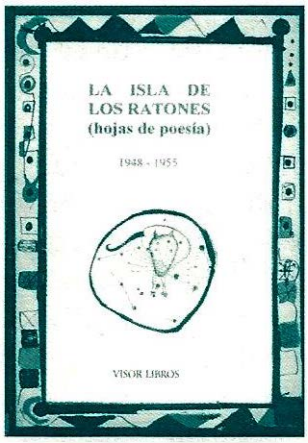
LA ISLA DE LOS RATONES

"...no dejes que la vida te arrebate
el corazón de poeta que llevas dentro"

(Palabras de Vicente Aleixandre
a Manuel Arce en 1946)

I

La aparición del facsímil de una revista poética es siempre motivo de alegría para lectores y estudiosos. Para coleccionistas, ya sabemos que la fotocopia de un cromo no es un cromo. En fin... Desde hace veinte años, una serie de instituciones públicas y privadas vienen haciendo una encomiable labor de recuperación de los *barquitos de papel* del siglo XX: *La Gaceta Literaria, Litoral, Espadaña, La Caña Gris...* Y así hasta revistas perdidas, que sólo hallaríamos en alguna remota biblioteca.



Saludamos efusivamente la aparición del facsímil de *La isla de los ratones*, editada cuidadosamente por Visor hace algunos meses. Chus Visor continúa así un camino que inició con *Ultra, Garcilaso* y *Claraboya*. Nos felicitamos, no sólo por este trabajo de recuperación, sino porque la recuperada es una de las revistas fundamentales de la segunda mitad del siglo XX.

La isla de los ratones nació en Santander. La ciudad cántabra renacía trabajosamente del terrible incendio de febrero del 41. El terreno poético lo ocupaba *Proel*, revista que vio tantos "versos de hierro". Pero *Proel* había entrado en franca decadencia. Y los jóvenes querían nuevas páginas, nuevas vías... Y aquí surge Manuel Arce.

Estamos hablando de una de las personalidades fundamentales de la cultura española de la segunda mitad del siglo XX, al que aún debemos el reconocimiento que se merece. Desde estas páginas, queremos poner la primera piedra. Manuel Arce, poeta, novelista, editor y galerista —recordemos la importancia de *Sur* en el arte moderno español—, había nacido en el asturiano

San Roque del Acebal. Desde los nueve años, su familia se instaló en Santander. Y Santander vio "nacer" a un gran santanderino. A los veinte años publicó los versos de *Sonetos de vida y propia muerte* (1948). Ya *Espadaña* le había publicado poemas en su número 32. Y *Proel* le acogió cuando apenas Arce contaba 19 años.

Arce sufría por el estado de *Proel*. En la tertulia de La Austriaca todos sabían la necesidad de crear un nuevo medio de expresión. Y Manuel Arce insistía. "La aventura de *La isla de los ratones* fue lo más emocionante que recuerdo de aquel entonces. Fue un juego hermoso que inicié con dos amigos: Gonzalo y Joaquín. Pero un juego que también fue el comienzo de algo que ordenaría —diré mejor: que condicionaría— toda mi vida". Gonzalo y Joaquín son los hermanos Bedia, amigos de Arce e impresores de lujo de la revista, aunque al principio pagaran la novatada de las erratas y crearan *La Isla de los Erratones*, como recuerda cariñosamente Arce a su amigo, el poeta santanderino Carlos Salomón.

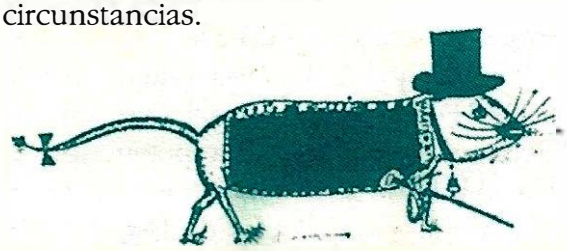
Había que poner un nombre a la nueva revista. En la tertulia se sugerían títulos rotundos, de una sola palabra. A Manuel Arce le encantó el que propuso el pintor Miguel Vázquez: *La isla de los ratones*. Vázquez hablaba de un islote en lo más hondo de la bahía de Santander, la isla de Marnay o "Isla de los Ratones", a la que la leyenda popular atribuía un antiguo lazareto y que suponía infestada de roedores. No sabemos si sabían hasta qué punto acertaban. En la Península "Barataria" de la falta de libertad nacía otra "ínsula", otra de las "ínsulas extrañas" de las que hablaran San Juan de la Cruz... y Salinas. Ya Cano y Canito no estaban solos. En el "desierto" aparece otro oasis. Y bien que le costó a Manuel Arce que el oasis no fuera un espejismo...

Porque al director de *Proel*, subjefe provincial del Movimiento, no le hizo ninguna gracia la propuesta de Arce. Con *Proel* ya había bastante. ¿Por qué no incluir la *Isla* como filial? Arce se mantuvo firme. Y le costó caro. Se le toleraban unas "hojas sueltas" que no podían numerarse. Recomendamos la lectura del prólogo al facsímil, firmado por Manuel Arce, donde aparece la historia del origen como una auténtica novela de aventuras. "Las hojas no podían ser mensuales, ni bimensuales, ni nada. No podían tener ningún tipo de periodicidad". Y Arce se lamenta por los estudiosos. ¿Qué hacer, pues? Los primeros números de *La isla de los ratones* son un prodigio de tacto y de táctica. Como si de pliegos sueltos del XVI se tratara, aparecieron perforados por un costado y unidas sus hojas por un cordón. Lo que la censura quiso destruir, se convirtió en un mito de las revistas poéticas.

II

Los "ratones" empezaron a roer. Los poetas comenzaron a escribir. En esa "ínsula extraña", en una España difícil y gris, aparece el primer número, sin numerar y apenas sin fecha. En él un texto del "revistero mayor": Vicente Aleixandre. En la entrevista que mantuvo con el jovencísimo Arce en 1946, el poeta del "vasto dominio" le sugirió que, a imitación de *Cántico*, diera cabida a vates de la tierra. Y Arce le hizo caso. Como pórtico del número, Aleixandre saluda a la *Isla* como "una revista en otro núcleo ardido". A nadie se le escapa cómo el poeta del conocimiento alude, por un lado, al incendio de la ciudad cántabra y, lo que es más importante, a la necesidad del valor, del arrojo, del talento, para enfrentarse a una sociedad adocenada, a la recuperación del pulso creativo que la guerra y la triste posguerra cercenó a sus compañeros de generación.

Y al número 1 siguieron los demás. Y así hasta 26. De mayo de 1948 a 1955 la poesía española vivió otro milagro de supervivencia. En las páginas de *La Isla* aparecieron los "ratones" que tenían que aparecer. Los hermanos Bedia tejían la tela que Arce les proporcionaba. Ya está todo muy estudiado. En primer lugar, como Aleixandre pedía, se dio cabida al talento local, los nuevos poetas santanderinos: Alejandro Gago —que pronto "maullaría" con *El gato verde*—, el propio Manuel Arce, Jesús Pardo, Enrique Sordo, que venía de *El pobre hombre*... Les acompañaron los poetas del grupo *Proel*, el ya casi consagrado José Hierro —maravillosa *La mañana* que aparece en las páginas de *La isla*—, Julio Maruri, Salomón, Hidalgo, Rodríguez Alcalde... Pero había que dar prestigio a las páginas, y los poetas consagrados no se hicieron esperar: Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, un poema de Pablo Neruda que todo el mundo temía publicar, Gerardo Diego... Diego regaló a Arce la poetización de la *Isla* en una famoso soneto, en el que el poeta santanderino hablaba de la *Isla mártir, cautiva y soñadora/ de azules polinesias y reflejos,/ fondeada entre Helechas y Pontejos/ a la materna sombra bienhechora.* Pero la revista no podía estar ausente de los nuevos versos que daban brisa y libertad a nuestra poesía. En sus páginas aparecen textos de Crémer, Celaya, Otero, Leopoldo de Luis, Cirlot, Valverde, Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Claudio Rodríguez, Miguel Labordeta, Ricardo Molina... No hubo en la revista una tendencia única, no se hizo bandera de una escuela, pero hay que reconocer, como han hecho los estudiosos, que en *La Isla* se rinde tributo a la poesía existencial en cada una de sus variadas vertientes. Como no podía ser menos, dadas las circunstancias.



III

Con la tipografía artesanal de los hermanos Bedia, y con la contribución de la nueva cubierta de Beltrán de Heredia a partir del número 6, *La isla de los ratones* configuró un mapa único de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. Y no sólo de la poesía. Como toda revista poética que se precie, las páginas de Arce dieron cabida a lo mejor de las artes plásticas. Aparte de los "ratones" dibujados por poetas y pintores, la contribución de los mejores artistas a sus números hicieron de la revista un producto estético. Un buen testimonio es la cubierta de Guinovart que adorna el facsímil. Son admirables las aportaciones de los artistas de "la casa": Vázquez, Zamorano, Maruri, Ferrant... Pero debemos mencionar especialmente dos números: el "extraordinario" 13, de 1951, que inicia los "ratones en familia" y que preside en cubierta un dibujo de Guinovart; y el doble número 16-17, extraordinario dedicado a la Pintura Catalana Contemporánea, con ilustraciones de todos los que en 1952 eran "todos los que estaban": Miró, Brossa, Rafols, etc. Y no nos olvidemos de las ilustraciones de Benjamín Palencia, o de Rafael Álvarez Ortega... ¡Qué hermosa revista! Siempre menos es más. En los días de Bill Gates y del Photoshop no hemos conseguido algo así.

Pero Manuel Arce no se contentó con la revista. Fundó una editorial que, en sus diferentes colecciones, ha potenciado la creación desde 1949 a 1986. Aquí recordamos la colección "Poetas de Hoy", de 73 títulos, que incluye obras de Celaya, Cirlot, Ángel González, Diego, Crespo, Guillén... Se despide con un maravilloso volumen dedicado a las cartas de amor entre Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí.

La revista terminó cuando tenía que terminar. Arce confiesa que el proyecto murió "cuando dejó de ser un juego alegre y divertido". ¡Qué lección para los "revisteros"! Sea por este motivo o porque este genial "ciudadano del mundo" se pasó a la novela o le daban demasiados quebraderos de cabeza la librería o la galería..., el asunto es que *La isla* se sumergió. Y ahora vuelve a renacer en forma de facsímil.

Arce artista, Arce creador... y Arce polemista. ¿O no recordamos las líneas cruzadas entre Aguirre, Arce y López-Gorgé sobre las revistas poéticas que nos trascribe Fanny Rubio en su famoso libro? Bueno, pelillos a la mar... Es lógico el orgullo de uno de los mejores revisteros del siglo XX. Entre tanto mediocre, entre tanto "artista", es natural que se alce la voz de un artesano satisfecho de su obra. Manolo, lo hiciste muy bien. Pepe Hierro, desde el cielo de los poetas, se "desconeja". ¿O no se escribe así? Lo que no debes olvidar —y estamos seguros de que no lo has olvidado— son las palabras del maestro: "no dejes que la vida te arrebate el corazón de poeta que llevas dentro". Porque lo llevas dentro, Manolo. Y muchos, muchísimos, sabemos que sigues siendo el "emperador" de la *Isla de los ratones*.

CARLOS DE SANTIAGO

El título *Tántalo* me parece expresivo del suplicio de la traducción de poesía en verso. Parece que la vamos a tocar con las manos, que ya está apresada, que ya está, y resulta que se nos aleja y nos burla. Mi creencia en este punto es que, dentro de lo relativo, es posible la traducción poética de unos poemas, y es en cambio imposible la de otros.

GERARDO DIEGO

LENGUAS NUESTRAS

Joan Maragall (1860-1911)

CARLOS CLEMENTSON

Temperamento generoso, intuitivo y romántico ("el romántico más auténtico, no ya de la historia literaria de Cataluña, sino de la historia literaria de toda España" para el crítico Bofill i Ferro), nace en Barcelona, y, enamorado de la cultura germánica, aprendió alemán desde muy joven y llegó a traducir varias obras de Goethe, Schiller, Novalis, Heine, Nietzsche y Wagner, hasta tal punto se sentía traspasado por el idealismo y el espíritu de lo popular que postulara la estética romántica centroeuropea. En la estela de su admirado Novalis la poesía era para Maragall la realidad absoluta y la más profunda expresión de la verdad, de la que el poeta es el descubridor privilegiado y el único capaz de expresarla, como su anunciador, por su peculiar y casi mágico conocimiento que éste tiene del misterio que late en la entraña de las cosas, en la Naturaleza y en la vida toda.

Siguiendo su temperamental romanticismo de elección, y al que constitutivamente se sentía inclinado, formuló su luego discutida teoría de la "palabra viva", que es la que ha de fecundar a la poesía; y así nos hablará de "palabras que llevan un canto en sus entrañas, porque nacen de la palpitación rítmica del universo. Tan sólo el pueblo inocente puede decirlas, y los poetas repetirlas con inocencia más intensa y mejor canto, con luz reveladora, porque el poeta es el hombre más inocente y más sabio de la tierra".

Su actualizado romanticismo idealista, de honda vivencia cristiana, surge en medio de una época escéptica, materialista y pragmática que poco tenía ya que ver con los horizontes espiritualistas de principios del XIX.

"Pero tal retorno —según Bofill i Ferro— implica una nueva estilización, es decir, una especie de corrección, de pulimiento, y, por tanto, el romanticismo, al pasar a Maragall, perdió muchos de sus elementos primarios y ganó en verdad y dignidad. Es evidente que Maragall consiguió dar un matiz de elegancia a la actitud romántica. Habían ▸

quedado eliminadas la truculencia, la actitud rebelde, ausentes ya en el melancólico idealismo de Novalis, y la idea de una especie de armonía moral dominaba. Romanticismo bondadoso, podríamos llamar al de Maragall, para situarlo en el polo opuesto al romanticismo demoníaco de un Byron o un Shelley."

Poeta vitalista y radiante, profundamente cristiano, su alto sentido espiritualista no le lleva a negarse o a renunciar a las bellezas del mundo, sino que, muy al contrario, lo celebra y lo exalta con muy terrenal alegría en su memorable "Canto espiritual", gozosa celebración de la existencia que le lleva incluso a imaginarse una futura vida celestial en un ámbito no muy distinto a éste que para él no es ningún valle de lágrimas, tan enamorado está de la existencia.

Maragall pertenece a la escasa nómina de los poetas "felices", o, al menos, de los que no ven bajo tintes tenebrosos el mundo. Con su "Cant espiritual" lleva acabo una cristianización del paganismo vitalista de Goethe y Nietzsche y de sus ideas sobre la belleza y seducción de la vida como algo constitutivamente hermoso y digno de ser gozado en plenitud; hasta el punto que tal enamoramiento de la existencia terrena le sirve al poeta como modelo de lo que él se imagina como una futura vida trascendente; así este mundo viene a colmar la medida de sus aspiraciones, y la imagen que él se fragua del cielo está construida con todos los seductores elementos de la belleza, los colores y perfiles de la tierra.

Estamos ante una composición gozosamente existencialista, que mereció en su día la admiración de Unamuno y que Albert Camus tradujo al francés.

Por otra parte, el *Fausto* fue de siempre una obra que al barcelonés le hubiera gustado traducir completa al catalán, aunque ésta fuese ardua empresa para la que él —confiesa— no se sintiera con fuerzas suficientes. Mas dicha obra gravita conceptualmente sobre parte del poema en el que muy mediterráneamente se da un sesgo cristiano (aunque un tanto "heterodoxo" para su época) a los ideales paganizantes del genio alemán.

Como recordarán sus lectores, ante las insaciables inquietudes y ansias de conocimiento del doctor Fausto, Mefistófeles promete ayudarle a conocer "lo que el mundo mantiene en sus entrañas". El demonio le garantiza ser su todopoderoso servidor y procurarle todo aquello que desee hasta que llegue un momento tan excelente, tan lleno de plenitud y digno de prolongarse en el tiempo que le induzca a exclamar a Fausto: "¡Detente, eres tan bello...!"

Cuando esto ocurra, cuando Fausto desee eternizar ese momento de felicidad y plenitud, se invertirán los papeles, y Fausto entonces habrá de entregarle su alma y convertirse en siervo del diablo, en sus dominios infernales: "Si llegase a decirle a ese instante/ "¡Detente, eres tan bello!"/ podrás entonces cargarme de cadenas". Este punto del *Fausto* tendrá su personal plasmación en el poema catalán:

Aquel que nunca le haya dicho "¡Párate!"
a momento ninguno de su vida
más que al único instante de su muerte,
no lo entiendo, Señor, yo que querría
parar tantos momentos cada día
hasta "hacerlos eternos"...

Nos encontramos, pues, ante una poesía irradiante y llena de alegría, de fe y esperanza, de amor por las criaturas y por la Naturaleza, desde el mar a la montaña, e incluso por la gran ciudad que el poeta vive y convive; una lírica que es expresión de un alma pura y generosa, y, a la vez —como conciencia ética y *maître à penser* de una gran parte de la sociedad catalana de su tiempo— comprometida con la realidad social que le toca vivir, a través de una dilatada actividad periodística y ensayística como secretario de redacción del "Diario de Barcelona".

La figura de Joan Maragall puede considerarse como la expresión catalana de la generación del 98, y en cuya obra tanto en verso como en prosa los distintos episodios del "desastre" tuvieron un profundo y expresivo protagonismo. Pero a diferencia de los otros miembros de la generación, las soluciones a la decadencia española que Maragall nos ofrece son notablemente diferentes y realistas, teñidas de esperanza y confianza en el futuro, fruto del esperanzado optimismo de su personalidad y expresión de una sociedad tan distinta a la madrileña como era la barcelonesa de la época.

Por el contrario, frente al tardoneorromanticismo modernista de Maragall, el inmediato movimiento *noucentista*, encabezado por Eugeni d´Ors, instaurará en la cultura catalana el predominio de la razón y el intelecto sobre el sentimiento, el *pathos* y el instinto, sobre la intuición y la emoción del momento, en una exaltación del clasicismo, enfrentando a su vez los valores cívicos, éticos y estéticos de la *urbe*, de la ciudad, al carácter simbólico y casi místico de la Naturaleza maragalliana, así como de los elementos objetivos y racionales sobre los subjetivos y personales.

Maite Dono: *O mar vertical*

ANA ACUÑA TRABAZO

Actriz, cantante y escritora (poesía, narrativa, teatro y artículos) en gallego y castellano. Está considerada como la voz más consistente de entre las nuevas poetas, creadora de una poesía violenta (H. González: "Poesía: empezar o milenio" en *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 2000, pp. 285-287).

Sobre la escritura de mujer nos escribía en una entrevista epistolar:

> ¿Qué decir de nosotras como seres entregados a nuestros deseos, libres, refugiadas por voluntad propia en una creación que nos da alas? Creo que existe un lenguaje que nos pertenece: El lenguaje en sí, el vasto espacio del crear.
> La necesidad de clasificar, redundar una y otra vez en la doble y pobre diferencia masculino-femenino creo que achica la visión creadora, sobre todo ahora que la frontera de los géneros se amplía por momentos (...) Para ser sincera nunca me he parado a analizar como tal la escritura de mujer. Quede esto para aquellos que necesiten establecer necesariamente diferencias. A mí me gusta pensar que somos tan abiertas y tan amplias que no es posible encuadrarnos en una angosta parcela de la que no debemos salirnos porque somos mujeres y sólo atendemos a eso. Sí, somos mujeres, y creamos, y a veces podemos escribir como algunos hombres, otras como otros hombres, otras como seres hermafroditas, otras como algunas mujeres, otras como otras mujeres, etc., etc., y siempre infinitamente amplias, infinitamente inclasificables (...)

De ahí los vínculos con otras mujeres en la literatura:

> Todo comienza con la búsqueda de un texto para hacer las pruebas de la RESAD. Recuerdo, de repente, un programa que había visto cinco años antes en la televisión en el que entrevistaban a Luisa Castro. La búsqueda de un texto suyo me lleva directamente a *Los versos del eunuco*, y ese descubrimiento es preciso resaltarlo pues fue realmente importante: Fue una patada, un temblar, un despertar (...) Este libro y el amor recién descubierto, me abrieron el camino a la poesía.
> Posteriormente Duras, Angélica Liddell, artista demoledora, genial, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Rosalía de Castro, Uxío Novoneyra; y toda esa conexión con artistas suicidas como Anne Sexton, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, Virginia Woolf, Yukio Mishima (...) Tantos nombres que no sólo vienen de la literatura; sobre todo ahora que siento una fuerte necesidad de amalgama, la riqueza que todo esto supone a la hora de crear. Todo, absolutamente todo es de inspiración, abierta como estoy a un mundo que me instigue.

Su descubrimiento de la poesía ocurrió, pues, en Madrid y en castellano (*Manta de sombra*, 1996). Así explica la poeta el cambio idiomático en sus libros posteriores:

> La decisión de escribir en gallego nace con *O mar vertical* (...) *El mar vertical* era un libro de poemas en castellano y se convirtió en un trabajo monográfico de libro y disco que me hizo ver el comienzo del camino de una *galeguidade* presentida y profunda.

Desde los primeros libros (*Manta de sombra* (1996), *O mar vertical* (2000), hasta el más reciente (*Desilencios* (2004) se advierten una serie de ideas-fuerza importantes en su obra: la reapropiación de la palabra de los poetas del amor y de la muerte; el silencio y la muerte como fuente de creación y espacio de la mujer. Envolviéndolo todo el mar.

(...)
Poetas del amor y de la muerte, cómplices de verbo largo
y exaltado, dispongo de una navaja de papel plata para
matar vuestras palabras de desaliento y apropiarme yo de
ellas. Y no, no debierais jaspear ni esto vuestras miradas
pues soy un familiar antiguo, tan antiguo como vuestros
ojos perforados de tropos. No obstante, llamadme discreta
Sí. Discreta como un luto, como una pantomima bajo la
sábana y a oscuras. La discreta directora de un alfabeto de
saliva consintiendo tan fácilmente en morir como en el miedo
que le provoca
Poetas del amor y de la muerte, sabed que he nacido
en el glaciar de las lágrimas. En ese país desazonado que
compartimos por riesgo y camaradería. En ese país que nos
exige la franqueza de un exilio: la franqueza a manta, a saco, a calle
Toda la franqueza puesta en ristra para ti, Hijo Mío.
Así pues, escucha

Centrándonos en el segundo libro, *O mar vertical*, se trata de una creación llena de agua salada (del mar o de las lágrimas). Un mar que aparece —en forma de poemas o de prosa poética— caracterizado al comienzo y al final del libro por los sonidos: humilde y arrollador (como un mar femenino) o herido y loco (como un mar masculino). El agua —como señaló G. Bachelard (1978) y poetiza Maite Dono— es un tipo de destino. Por eso existen seres consagrados al agua, seres en el vértigo como la figura del Primo-Hermano, como V. Wolf, A. Storni o Martin Eden (personaje de J. London).

¡Ay mar!
Besa a esa mujer muerta
Desnuda
Extendida
Dale cuatro piedras
Y que te busque en el fondo.

El mar violento es, a la vez, el sonido más presente en el libro. Cuando el mar es tan fuerte, los seres consagrados al agua sólo pueden sufrir flagelación como exigencia previa al goce. Esa ambivalencia del placer y de la pena marca los poemas como marca la vida. Hablamos del mar (Cantábrico) como suicidio, como locura y del océano (Atlántico) como ▸

mar de las pasiones. Pero el agua es también un modelo de silencio y de calma. Y, relacionada con el silencio, está otra de las líneas-fuerza del poemario: las líneas paralelas que no se tocan y que se prolongan hasta el infinito. En *O mar vertical* esas líneas no llegan a complementarse sino que van separadas como la cabeza y el cuerpo, como las vías del tren donde una niña descubre un mar de sangre en su braga blanca.

> El silencio comprendido entre dos líneas paralelas
> se llama ∞.
> Una de estas líneas de material de alambre
> siega mi cabeza y la echa a rodar
> (...)
> Mi cuerpo dividido y encallado en las zarzas del ∞
> va solo en búsqueda de la máxima expresión del agua.

Al lado de los personajes históricos (como son los poetas del amor y de la muerte), en *O mar vertical* encontramos la interposición de personajes de ficción para la representación de actitudes (H. González: "O mar e os labirintos oceánicos femininos", *Grial*, 2001, pp. 305-308: 308). Nos referimos al Hombre-Pato o al Primo-Hermano).

> Mi Primo Hermano también lloraba por todo:
> "Parece una niña" —decían— Y yo lo amaba por eso
> porque era frágil y porque lloraba
> Lloraba porque el cielo era azul, blanco o violeta
> Lloraba porque el mar era verde, gris o negro
> (...)
> Una noche, después del cuento infinito, le pregunté si le
> gustaba el mar tanto como a mí. Con la voz de los sueños me respondió:
> —Voy a morir de mar, Prima Hermana. Voy a morir así

Será en su relato "Bajo los crisantemos" (2001: 157), único publicado hasta el momento, donde Maite Dono recupere otros dos personajes hermanos. Desde un presente de carencia y castración —*fue nuestra desnudez idéntica más que nuestro parentesco lo que nos mató*— los personajes sólo pueden morir.

> Me enviaron al reformatorio (...) No fui capaz de reconocer en ese lugar el mundo que mi hermano me había obligado a ver. Y allí fue donde recogí la noticia de su muerte. La recogí con cuidado, con las manos que ahora me caen. (...) Mi destierro enterró el cuerpo perfumado de mi hermano bajo el lirismo fúnebre de los crisantemos.

SEIS POEMAS

Reproducimos, a continuación, una selección de seis poemas traducidos y escogidos por Maite Dono. En ellos puede comprobarse cómo "lo femenino se caracteriza por la fluidez, la abundancia, lo abierto, por su negativa a ser definido en relación con lo masculino, por su negativa a ser teorizado, codificado (...) La escritura femenina tiene que ver con el cuerpo femenino, es una escritura que fluye sin que se puedan discernir sus contornos" (H. Cixous en *Feminismos, cuerpos, escrituras*, 2000, p. 47).

la ciudad desnuda duele duele fuerte en la boca contra la palabra
brotan los verbos sangrando de querer decir el que de querer
decir
permanezco desnuda en la ciudad al pie del amarillo de la tormenta en punta
lluevo una tromba de agua de sal de lágrimas y echo raíces
brazos y piernas tierra adentro
también tengo un corazón de tierra y lato al tiempo que laten
arboledas enteras en pájaros
                en luz

la ciudad desnuda duele corro a cortarme un poco a vomitar las vísceras
de las palabras al tiempo que sangran las líneas trazadas por la cuchilla
sobre mi cuerpo soy libre en ese dolor extático que sólo mira en ese dolor

a cidade núa doime doime forte na boca contra a palabra
brotan os verbos sangrando de querer dicer o que de querer
dicer
permanezo núa na cidade ao pé do amarelo da tormenta en punta
chovo unha tromba de agua de sal de lágrimas e boto raíces
                brazos
e pernas terra adentro
tamén teño un corazón de terra e latexo ao tempo que latexan
arboredas enteiras en páxaros
                en luz

a cidade núa doime corro a cortarme un pouco a vomitar as vísceras
das palabras ao tempo que sangran as liñas trazadas pola coitela
no meu corpo son libre nesa dor estática que só olla nesa dor

un bloque de tierra de más de trescientas sesenta y seis toneladas
una boca unos dientes que tallarán ese bloque durante al menos
trescientos sesenta y seis días
pasado ese tiempo será el mismo bloque de tierra del comienzo
pero con las marcas visibles de haber transformado un cuerpo

un bloque de terra de máis de trescentas sesenta e seis toneladas
unha boca uns dentes que tallarán ese bloque durante trescentos
sesenta e seis días
pasado ese tempo será o mesmo bloque de terra do comezo
mas cos signos visíbeis de ter transformado un corpo

Una niña extraña al lado de la vía del tren
Una niña fea-guapa en un lugar repleto de amapolas

Sentada en el plano inclinado que da justo a la vía férrea
O bien
En una planicie inmensa colmada también de amapolas

Ella sentada en el centro como atravesando el mar de sangre
Comiendo pétalos y pétalos (...)
Sueña lágrimas de lacre, rojos ángeles, crímenes, cielos, celos
Cigüeñas degolladas
Mujeres decapitadas
(...)
Y despierta
Despierta
Y por supuesto desconoce esa isla encarnada que hay en su braga
Blanca

Unha nena estrana ao lado da vía do tren
Unha nena fea-guapa nun lugar repleto de mapoulas
Sentada no plano inclinado que dá xusto á vía férrea
Ou ben
nunha chaira inmensa colmada tamén de mapoulas

Ela sentada no centro como atravesando o mar do sangue
Lapando pétalas e pétalas (...) ▸

Soña lágrimas de lacre, anxeliños vermellos, crimes, ceos, ciúmes
Cegoñas degoladas
Mulleres decapitadas
(...)
E esperta
Esperta
E por suposto descoñece esa illa escarnada que hai na súa braga
Branca

si estuviese limpia sería por no ser espejo
y
y todo todo transcurriría frente a una naturaleza irreflejada
pero palpo los sueños asfixiada teniendo que ver pasar a los costados
aquello que queda esa permanencia que comprendo tan bien
así
entre lo que dejo y lo que llevo quedo desequilibrada siempre tan
desequilibrada
tan permanecida
que el miedo abarca los párpados y los ojos abandonados
la nostalgia
ésta la nostalgia nace del deseo puro de pertenecer sin más
a la orilla del camino

se estivese limpa sería por non ser espello
e
todo había transcorrer fronte a unha natureza irreflectida
mas apalpo os soños asfixiada tendo que ver pasar aos costados
aquello que fica esa permanencia que comprendo tan ben
así
entre o que deixo e o que levo quedo desequilibrada sempre tan
desequilibrada
tan permanecida
que o medo abrangue as pálpebras e os ollos abandonados
a nostalxia
esta a nostalxia nace do desexo puro de pertencer sen máis
á beira do camiño

como el llantén a la orilla del camino

abierta

a las ruedas
a las conversaciones
a los ensalmos
a la lujuria
a la locura
al luto
a la romería

como el llantén a la orilla del camino
en el completo silencio

como a chantaxe á beira do camiño

aberta

ás rodas
ás conversas
aos ensalmos
á luxuria
á loucura
ao loito
á romaría

como a chantaxe á beira do camiño
no completo silencio

Y este exceso de silencio
Dibuja el monstruo más bello de mí misma

E este exceso de silencio
Traza o monstro máis fermoso de min mesma

Poetas vascas (II): Itxaro Borda

CARLOS CID ABASOLO

Quizás algunos desconozcan que sí, que hay vida (euskérica) allende el río Bidasoa, o como dicen los *euskaldunes* de Álava, Guipúzcoa, Navarra y Vizcaya, *bestaldean* (al otro lado). Y pruebas de ello son, por ejemplo, la revista literaria *Maiatz* ('Mayo') y la poeta que hoy traemos aquí, como segunda entrega de la trilogía "Poetas vascas": Itxaro Borda, autora, entre otros, de un poemario titulado, precisamente, *Bestaldean*.

Borda representa, sin lugar a dudas, la reivindicación de tres cualidades propias:

- es natural, al igual que la inmensa minoría de escritores euskéricos actuales, del País Vasco continental.
- es mujer, parámetro en el cual también se encuentra en minoría en el ámbito de la literatura vasca, tal como quedó explicado en la entrega anterior de esta trilogía.
- escribe en euskera, lengua no oficial en el País Vasco-francés, y minoritaria en su propio territorio. La situación legal de la lengua en esa zona no es, pues, comparable, con la que encontramos en la Comunidad Autónoma Vasca —donde el euskera el lengua cooficial— ni en la Comunidad Foral de Navarra —donde el euskera es, según la Ley del Vascuence de 1984, lengua cooficial en la zona vascófona y semioficial en la zona mixta—. Sí es comparable, en cambio, con la que se da en la zona no-vascófona de Navarra.

En el caso de esta segunda escritora, nos encontramos con una "todoterreno" inasequible al desaliento. Una autora atípica ("*algunos escritores y algunas escritoras quizás sean más literarios que yo*", confiesa), debido a una formación diferente, orientada a lo social, cultural e ideológico. Una autora que ha obtenido un notable reconocimiento, y no sólo a través de premios literarios. Sin ir más lejos, fue incluida por Ana Urkiza en su ensayo *Zortzi unibertso, zortzi idazle* 'Ocho universos, ocho escritoras' junto a otras autoras consagradas tales como Arantxa Urretabizkaia, Mariasun Landa o Lourdes Oñederra.

Itxaro Borda, nacida en 1959 en Bayona (Labort) pasó su infancia en Oragarre (Baja Navarra, provincia vasco-francesa que hasta el siglo XVI formó un mismo reino con la otra Navarra), y, por motivos de estudios y trabajo, tuvo estancias en Pau, París y Mauleón, esta última capital de Sola —*Zuberoa* en euskera—, una de las provincias vasco-francesas. Hasta los seis años no conoció otra lengua que no fuera el euskera, pero a esa edad empezó a aprender francés, y llegó al punto de perder la costumbre de expresarse en su lengua materna, que finalmente recuperaría de forma autodidacta. Es licenciada en Agricultura y en Historia Contemporánea, lo cual es perceptible en su obra literaria. Trabaja como cartera en Bayona, actividad que compagina con un intenso activismo social —foros, proyectos, etc.— que la llevó a presidir ▸

Sehaska, Coordinadora de Ikastolas del País Vasco-francés.

Borda ha desarrollado, además, una intensa labor literaria, muy diversificada, como poeta, novelista, ensayista, columnista o letrista. En 2002, su novela *%100 Basque* fue galardonada con el Premio Euskadi de Narrativa, concedido por el Gobierno Vasco.

Conforman su obra no poética los siguientes títulos:

Novela:
Basilika, Susa, 1984.
Udaran betaurreko beltzekin ('En verano con gafas negras', Txertoa, 1987).
Urtemuga lehorraren kronika ('Crónica del seco aniversario', Maiatz, 1989), publicada en castellano por Hiru en 1996 bajo el título de *Allegro ma non troppo*.
Bakean ützi arte ('Hasta que nos dejen en paz', Susa, 1994); *Bizi nizano munduan* ('Mientras viva en el mundo', Susa, 1996); *Amorezko pena baño* ('Más que pena de amor', Susa, 1996). Se trata de una trilogía policíaca protagonizada por la detective Amaia Ezpeldoi.
%100 basque, Susa, 2001.
Zeruetako Erresuma 'El reino de los cielos', Susa, 2005.

Cuento:
Entre les loups cruels, Maiatz, 2001 (edición bilingüe en euskera y francés).

Ensayo:
Emakumeak idazle 'Mujeres escritoras', Txertoa, 1984.
Hiruko 'Tríada', Alberdania, 2003.

Traducciones: *Kaukausiche Kredekreis* (*Kaukaziar Kreazko Borobila*), de Bertolt Brecht; traducción al euskera de textos de poetas de todo el mundo en la revista *Maiatz*.

Letras de canciones:
Letrista de un gran número de cantantes y grupos musicales tales como Hertzainak, Zaldibobo, Jean Bordaxar, Benito Lertxundi, etc.
Pero, como es obvio, aquí nos centraremos en su quehacer poético.
Itxaro Borda vio editado su primer poema en la revista *Herria* (1974), y desde entonces no ha dejado de publicar. En 1981 participó en la fundación de la ya mencionada revista literaria y editorial *Maiatz*, verdadera cantera de jóvenes escritores vasco-franceses, la cual dirigió hasta 1991. En dicha revista-editorial no sólo publica obra original, sino, como decíamos, también traducciones que ella misma realiza de textos que admira, tales como los del poeta palestino Mahmoud Darwich.

En *Maiatz* publicó, bajo el ascendente de escritores franceses tales como Rimbaud o Verlaine, su primer poemario, *Bizitza nola badoan* ('Tal como va la vida', 1984), obra compuesta de poemas escritos entre los 20 y los 25 años, caracterizada por un inequívoco regusto romántico, y en la que se percibe la obsesión por el paso del tiempo. Como contrapunto, hemos de decir que en la actualidad Borda se considera, según propia confesión, mucho más pragmática en todas las facetas de su vida —incluida la literaria—.

En ese primer libro encontramos un verso que podemos considerar una verdadera declaración de intenciones cumplida —afortunadamente— sólo en parte: "*Trixte naiz nere bertsuekin/ nahiago nuke sekula gehiago/ beste bat ez egin*" ('Estoy triste con mis versos/ ▸

querría no hacer ningún otro/ nunca más'). Hacer poesía es, al mismo tiempo, un ejercicio de sufrimiento y de necesidad vital. Y la segunda parece haberse impuesto al primero.

A partir de ahí inicia un periplo poético jalonado por los siguientes títulos: *Krokodil bat daukat bihotzaren ordez* ('Tengo un cocodrilo en lugar de un corazón', Susa, 1986); *Just love* (Maiatz, 1988); *Bestaldean* (Susa, 1991; *Orain* ('Ahora', Susa, 1998); *Hautsak errautsa bezain / Tant la cendre que la poussière* ('El polvo al igual que la ceniza', Maiatz, 2002, texto bilingüe euskera-francés sobre el cual se montó un espectáculo de música y danza). Por otro lado, en 2000 Susa publicó una antología de Borda dentro de la colección, dirigida por Koldo Izagirre, *XX. mendeko poesia kaierak* ('Cuadernos poéticos del siglo XX').

Krokodil bat daukat bihotzaren ordez es una obra que se mueve entre los límites de la poesía y del testimonialismo reivindicativo. En ella muestra ya uno de los temas centrales y recurrentes de su obra —tanto poética como prosística—: la soledad. Sus versos se caracterizan por un tono melancólico, enarbolando una tristeza entendida como forma de huir del conformismo, aclara Izagirre[1] en la mencionada antología. Borda desgrana aquí y en su posterior producción un indisimulado pesimismo, y, deudora de Voltaire, para expresar lo que bulle en su interior y superar dicho pesimismo recurre a la ironía y el humor. En esta obra encontramos ciertas dosis de metaliteratura: Un poema se llama "Milia Lastur revisited – 1", cuyo punto de arranque es una endecha medieval homónima en la que la protagonista ha fallecido al tiempo que su marido planea ya nuevas nupcias. Pero aquí Borda da la vuelta al texto de partida, concluyendo el poema con una declaración de amor a Milia ("*maiteko haut Milia ez badila lotsa...*" 'Te amaré, Milia, no te avergüences...').

Cinco recursos habituales de este segundo poemario, así como de la obra posterior de Borda como poeta y letrista son:

Por un lado, la repetición de un verso o las primeras palabras de un verso (por ejemplo, *Ilargi beteko gauetan...* 'En las noches de luna llena').

En segundo lugar, el uso de sustantivos o adjetivos *cliché* evidenciadores de la pulsión interna de la autora: ése es el caso, por ejemplo, de los sustantivos *euri* 'lluvia' y *blues* —consustanciales al ambiente de tristeza y nostalgia que destilan los poemas de Borda— o los adjetivos *mutu* 'mudo' y *desolatu* 'desolado', este último aplicado normalmente al sustantivo "karrika" 'calle'.

En tercer lugar, la frecuente aparición de formas verbales de tuteo femenino, que en euskera, contrariamente al castellano, se diferencian de aquellas que se utilizan si tuteamos a un varón.

En cuarto lugar, el sutil empleo de la ironía como forma de contrarrestar el pesimismo.

Y en quinto lugar, la escasez de signos de puntuación.

Los recursos primero, cuarto y quinto se combinan en el siguiente poema: ▸

1 "Sin embargo, esta tristeza no es excusa para realizar poética lacrimógena ni para mostrar mediante la literatura una fatiga vital. Borda se hace cargo no sólo de la actitud sufridora que todo poeta ha de padecer como si de una enfermedad se tratara, sino también de la conciencia femenina y del hastío crítico hacia una Euskal Herria alienada. La desesperante situación socio-política y lingüística de la zona vasco-francesa se inserta en un yo despierto y a la vez golpeado. Por lo tanto, la tristeza que emana de los poemas no es más que una manera particular de sacudirse el conformismo".

UNIVERSITY ROCK... - 1

Ikasten ari garen ikasle suharrak
hemen gabiltza berriro
zigarroak errez eta solas ederrez
nazioaren elita formatuko dugunak
lasaiki mintzatzen...
maixuak berak izugarri onak ditugu,
asko dakite
diploma handiak dauzkate
gogo segurtatuz
beren jakitatea
partekatzen digute...

unibertsitateko patioan hemen!

ez dago lohirik
ez dago errautsik
ez dago zikinik
ez dago iraultzarik
ez dago trasturik

unibertsitateko patioan hemen...

suerte gaitzaren umeak garela
sinets arazi nahi digute,
nazio ospetsuaren historiagile
zuzenenak garela erranez.

UNIVERSITY ROCK... - 1

Los fogosos estudiantes
estamos de nuevo aquí
fumando y conversando
los que conformaremos la élite de la nación
hablando tranquilamente...
Tenemos unos profesores buenísimos,
saben mucho
tienen grandes diplomas
con mentes aseguradas
comparten con nosotros
su sabiduría...

¡aquí en el patio de la universidad!

no hay lodo
no hay cenizas
no hay suciedad
no hay revolución
no hay trastos

aquí en el patio de la universidad...

nos quieren hacer creer
que somos hijos de la mala suerte,
diciéndonos que somos los más rectos
historiadores de la famosa nación.

Las constantes aludidas son fácilmente detectables también en una obra ya mencionada, *Bestaldean*, "dedicada a los montes, campos, helechales, golondrinas, brujas y brujos que nos han ayudado a perdurar". Esa dedicatoria inicial que hemos traducido entronca directamente con el paganismo de un escritor vasco-francés del siglo XX al que ya nos referimos en nuestro artículo anterior: Jon Mirande, que, frente al cristianismo predominante en la sociedad vasca contemporánea, propone una vuelta a la religión ancestral de los vascos anterior a la romanización. Y entronca también con el ruralismo característico de gran parte de la literatura vasca desde el siglo XVIII hasta nuestros días.

Bestaldean habla, como en obras anteriores, de la lluvia —como elemento nostálgico del paisaje externo y la pulsación interna, de cielos mudos, de amor, y del *blues* ("*blues zaharrak murmurtzeko gutizia*" 'el deseo de tatarear viejos blues'). Recurre nuevamente a las expresiones repetitivas ("*Hasera batean... zunan*" 'Al principio... fue'; "*begirada bakoitzak oroitzaren kolorea zinan*" 'cada mirada tenía el dolor del recuerdo'; "*ikusiren duzu*" 'verás', etc., etc.), incluso entre poemas distintos ("*ilargiarekin mintzo ziren herrikoak ginen*" 'éramos del pueblo en que hablaban con la luna' leemos en un poema; "*askatasuna nahi zuen herrikoak ginen*" 'éramos del pueblo que quería la libertad' leemos en otro posterior). Son, en ese sentido, textos fácilmente musicalizables, lo que explica la fecunda faceta de Borda como letrista. Dicho sea de paso, encontramos en este poemario algunas citas musicales: un poema es encabezado por una cita casi literal ("*mundu guzia arrotza da/ nere herrian...*" 'todo el mundo es extranjero en mi país') extraída de una canción del cantautor guipuzcoano Ruper Ordorika. Ordorika es mencionado en dicho poema, y, para remate, en un poema posterior (pág. 117), Borda introduce, entrecomillado pero sin citar al autor, un pasaje ("*hamabostean behin... etxerako bidea buruz ikasia...*" 'cada quince días... sabiéndome de memoria el camino de vuelta a casa') de otra canción de Ordorika.

Asimismo, menciona multitud de elementos de la naturaleza (petirrojos, bosques, perdices, golondrinas, encinares, hayedos) propios del paisaje autóctono, contrapuesto a las *abenida desolatuak* 'avenidas desoladas'.

Por otro lado, aquí Borda reitera su tendencia a la metaliteratura: homenajea al poeta Bitoriano Gandiaga y su obra *Elorri* 'Espino'. O cita a la poeta (y amiga) Tere Irastorza, que, precisamente, es autora del prólogo.

En *Bestaldean* se intercalan de vez en cuando textos en prosa de gran fuerza y poeticidad, exponentes de la mixtura de géneros. Se trata de extensos pasajes de gran complejidad sintáctica debido a la sobreabundancia de subordinación, combinada con la ausencia de puntuación. Dicho en seis palabras, un logrado ejercicio de virtuosismo formal.

Respecto a los recursos formales, Borda domina (y emplea) aquí —y en el resto de su obra— diversos tipos de versificación: estrofas populares (*zortziko*), verso libre, la mencionada prosa poética, etc., a los que imprime su propio sello, inconfundible en el ámbito de la literatura vasca. E, incumpliendo conscientemente las reglas ortográficas, suele escribir los nombres propios con minúscula (baiona, tere irastorza, etc.).

Lo que ahora sigue es la primera parte de un largo poema titulado *Alpha eta Omega euripean* 'Alfa y Omega bajo la lluvia", encabezado por una cita del poeta turco Nazim Hikmet: "Algo de suma importancia/ te diré/ la gente cambia/ cuando cambia de lugar". La traducción castellana es obra de Kape Fernández y Eli Tolaretxipi.

Hasera batean —alpha— nostalgia zunan
munduaren andre eta jabe
euri egunen lerroan hantzen ziren
bihotz urratuen sakonetan.
hasera batean —beta— beldurra zunan
nostalgiaren zutabe bermakor
orduak ordutei ortzaizera begira
gelditzen ginen ondartzetan.
hasera batean —gamma— esperantza zunan
beldurra kontrabalantzatzen zuen
zauri bakarra karrika hùtsetan
ibiltzen ginenetan.
hasera batean —delta— airatzeko gogoa
hedatu zunan urtxoak zeru mutuak
trebeskatzen miresten genituen
larrazkeneko eguerdi zabaletan.
bukaera batean —omega— maitasuna zunan
eske abiatzera bultzatu gintuen
indar erraldoia.

Al principio —alfa— fue la nostalgia
dueña y señora del mundo
en la profundidad de los corazones desgarrados
que se empapaban en la sucesión de los días lluviosos.
al principio —beta— fue el miedo
el pilar que sostenía la nostalgia
en las playas donde nos deteníamos
horas y horas a contemplar el viento del norte.
al principio —gamma— fue la esperanza
la única herida que compensaba el miedo
en las calles desiertas
por las que caminábamos.
al principio —delta— el deseo de volar
se extendió durante los largos mediodías de otoño
cuando contemplábamos las palomas atravesar
los cielos mudos.
al final —omega— fue el amor
la fuerza gigantesca
que nos impulsó a mendigar.

En la parte VII del largo poema "Songs for Susana" encontramos una declaración sin ambages —y, nuevamente, con formas verbales del tuteo femenino— de lo que para Borda representa el acto poético. Declaración en lo formal —si bien no en lo sustancial— próxima a los conocidos versos de Aresti a los que ya nos referimos en el artículo dedicado a Miren Agur Meabe ("*Esanen dute/ hau/ poesia/ eztela,/ baina nik/ esanen diet/ poesia/ mailu bat/ dela*" 'Dirán/ que esto/ no es/ poesía,/ pero yo/ les diré/ que la poesía/ es/ un martillo").

poesia zer den galdegingo didatenean
ezpainak doidoia mugituz
ihardetsiko dinat:
—karrasia iratiko basoan
besterik ez,
eta beleak zurzuri lerroen altzotik
harrobiratuko ditun
lokatzaz asekaitz.
poesia zer den galdegingo didatenean
belarretik minez urrunduko naun.

cuando me pregunten qué es la poesía
moviendo un poco los labios
contestaré:
un grito en el bosque de irati
nada más,
y los cuervos, insaciables de lodo,
llegarán a la cantera
desde los álamos blancos alineados.
cuando me pregunten qué es la poesía
me alejaré de la hierba con dolor.

Para Borda, la poesía no es un pecado de juventud, sino una actividad que nunca ha dejado de practicar. Algo que le aporta ganas de vivir. Una forma de sentir el mundo. Y, por ello, afirma en una entrevista: "A mi juicio, a medida que pasa el tiempo puede verse que cada cual se acerca a su verdad más desnuda a través de la palabra. Así es como siento esa filosofía. Es hermoso seguir nuestra corriente interna y ver a dónde nos lleva el anhelo de nuestra poesía. Ya sé que mis libros no son perfectos, que no son modélicos, pero son testimonio de unos momentos concretos".

Tras *Bestaldean* tuvimos que esperar siete años a la siguiente incursión de Borda en territorio poético, titulada *Orain* 'Ahora'. Una de las dos citas iniciales corresponde a unos versos de la poeta gallega Chus Pato extraídos del texto "Océano", pero que perfectamente podrían ser atribuidos a la poeta labortana:

estranxeira na miña propia historia
na miña propia paisaxe
na miña propia lingua
eu tamén

La obra está dividida en tres partes: "Ahüzkiko Argi-Kantak" 'Canciones de luz de Ahüzki', "Deep Northern Way", e "Itsasoaren Bihotzeraino" 'Hasta el corazón del mar'. Se trata, en palabras de la escritora Aurelia Arkotxa, prologista del libro, de un viaje poético y geográfico desde el presente al pasado, siguiendo la dirección de la anamnesia: en primer lugar, los poemas escritos entre 1995 y 1997, luego el de 1994 (poema central de la obra en todos los sentidos), y finalmente el de 1993, cerrándose así la imagen de tríptico que se nos sugiere. El siguiente poema, traducido al castellano por Javi Cillero, es un nuevo ejercicio metaliterario: una definición, no ya sólo del acto poético, sino, en un sentido mucho más amplio, del acto literario en sí.

Ardura dorpea da idaztea,
hitzaren bitartez
odolusten doan bizitza mineraleko
une zaratatsuen gatibatzea,
nekadura erraldoien bihikatzea
edo karrika izkinetako kabina telefonikoaz
oroitzea
ardura dorpea da.
mintzaira ondikotz, maiz adiztegi antzu,
gure dolorea da, geure amodio-hats dudakorra,
askatasunaren laban zorrotza,
eta badakigu
elea paperean desordenatuki etzaten
dugunero,
munduaren aldatzeko partez
guhaur garela
norabide zehatzik gabe
itxuraldatzen
zilo beltz bilakatzeraino.
ondikotz
desiraz apaindurik nahi zaitut
ardura dorpea.

Escribir es una pesada labor,
atrapar por medio de las palabras
momentos ruidosos
de la vida mineral que se desangra,
desgranar enormes fatigas
o recordar
las cabinas telefónicas de las esquinas de la calle
es una pesada labor.
el lenguaje, con frecuencia un montón de verbos estériles,
es, por desgracia, nuestro dolor, nuestro aliento amoroso y vacilante,
navaja afilada de la libertad,
y sabemos
que cada vez que posamos
desordenadamente las palabras en el papel,
en lugar de cambiar el mundo
somos nosotros
quienes sin rumbo concreto
nos transformamos
en agujeros negros.
desgraciadamente
te quiero vestido de deseo
pesada labor.

Como hemos apuntado anteriormente en un par de ocasiones, Itxaro Borda ha tenido una fecunda producción como letrista, difícilmente desgajable de su quehacer poético. De hecho, en la antología publicada por la editorial Susa, entre los poemas se intercalan algunas letras creadas por Borda para algunos músicos vascos. El texto que puede leerse a continuación, no incluido en dicha antología, corresponde a la canción *Bi minutuero* ('Cada dos minutos'), ambientada, cómo no, en *karrika desolatuak* 'calles desoladas'. Pertenece al disco *Amets prefabrikatuak* ('Sueños prefabricados'), del ya histórico grupo Hertzainak. La canción cumplirá pronto dos décadas, lo cual produce al autor de este artículo una angustiosa sensación de abismo.

"Quai de la Gare geltokiaren gainetik iragaiten diren altzeiru bortitzak ortzaiz mugatutzat jo ditzazkezunean, bihotza tinkatzen zaizu hegoko itsasoraino tren bat doala pentsatzen hasten baldin bazara.
Bi minutuero herrimina.

Karrika zurpail desolatuetan haizea altxatzen abenidetako hosto gabeko arboien puntak makur eraziz, txori traketsen gisara udaberri hilean molekuletan ilargiraino airatzeko gogoa hazten hasten baldin bazara.
Bi minutuero herrimina.

Larru lehortua euriak umilki bustitzen dizunean zauri zabalaren ziztak piskat jabalduz, etxera eta lagunei telefonatuko duzula bietan zin dagizunean gero beldurrak kurutzefikaturik kabinan ikaratzen hasten baldin bazara.
Bi minutuero herrimina.

Izaizko lau taulen artean betiko etzana pausatzen imaginatzen zarenean, gutizia oro jaten dizun xangre malizurra zeluletan barna hedatzen balitzaizuke behintzat zoriontsu izango zinatekela asmatzen hasten baldin bazara.
Bi minutuero herrimina".

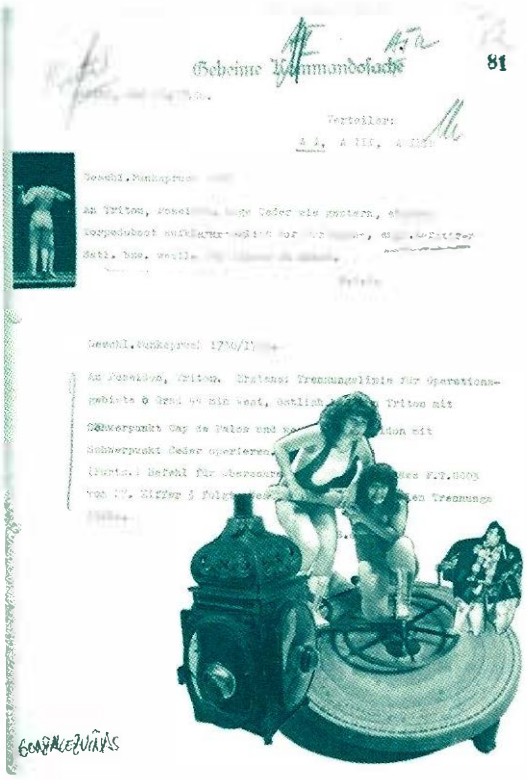
Cuando puedes considerar que los salvajes entramados de acero sobre la estación Quai de la Gare son horizontes limitados, te da un vuelco el corazón si empiezas a pensar que un tren va hasta el mar del sur.
Cada dos minutos, nostalgia de mi país.

Al levantarse el viento doblegado las desnudas copas de los árboles de las avenidas, en las desoladas y descoloridas calles, si empiezas a alimentar el deseo molecular de echar a volar hasta la luna en la primavera muerta como los torpes pajarillos.
Cada dos minutos, nostalgia de mi país. ▸

Cuando la lluvia te moja levemente la piel reseca aliviándote un poco las punzadas de tu gran llaga, si empiezas a temblar en la cabina crucificado de miedo por haber prometido dos veces llamar a casa y a los amigos.
Cada dos minutos, nostalgia de mi país.

Cuando te ves yaciendo para siempre entre cuatro tablas de pino, serás al menos feliz si empiezas a imaginar que un cáncer maligno se extiende por tus células devorando todo deseo.
Cada dos minutos, nostalgia de mi país[2].

Hasta aquí el sucinto retrato de la segunda poeta de nuestra trilogía. Visto lo visto, tendríamos quizás que preguntarle cuántas horas roba, como el poeta-oficinista del famoso relato de Aresti, a su trabajo diario de cartera para ocuparse de sus quehaceres literarios. Resulta tan polifacética y fecunda que es difícil concebir que para algunos el día tenga sólo veinticuatro horas.



El baile de las hadas VI: Tritón contempla la elegancia de las ninfas

2 Texto original.

OTRAS LENGUAS

Esplendor en la hierba: una breve introducción a la poesía de Wordsworth

CARLOS CLEMENTSON

En 1978, y en el prefacio a sus *Lyrical Ballads*, William Wordsworth y Coleridge renovaron la "dicción poética" convencional y el racionalismo imperante hasta entonces con la reivindicación del lenguaje hablado por las personas corrientes, que, según ellos, se encontraba en su forma más pura en el habla de los campesinos, así como también postularon una especie de nuevo misticismo de los poderes de la imaginación y la intuición. Reivindican asimismo la gran capacidad docente y tutelar que ellos creen desempeña la Naturaleza, esa gran maestra que, según tales poetas "lakistas", nos enseña la moral, la armonía con nosotros mismos y es fuente suprema de felicidad y beatitud.

Para estos líricos de los lagos, y en la estela de Rousseau, los campesinos y las gentes más humildes y sencillas, por su proximidad vital al mundo natural, serán criaturas más puras y hasta más sabias que los habitantes de las grandes ciudades, así como su lengua se hallará menos corrompida, por lo que al suyo intentarán aproximar el lenguaje de la poesía.

Igualmente ambos consideran a los niños, cuando aún no están estropeados por la educación y la instrucción, como a los verdaderos depositarios de la virtud e incluso dotados de una innata sabiduría; así en la gran oda *Indicios de inmortalidad a partir de los recuerdos de la primera infancia*, que aquí traducimos; ya que en ese caso Wordsworth viene a considerar neoplatónicamente al niño como lo más próximo a una existencia anterior en el seno de lo divino, del que ha sido desterrado con su nacimiento en este mundo, pero de cuya existencia prenatal aún no ha perdido del todo el recuerdo, la memoria de su origen celeste, como si arrastrase aún ciertos radiantes vestigios de esa gloria anterior de la que él procede y que tuvo lugar en una dimensión espiritual distinta a esta existencia terrena.

Estos recuerdos, aún claros y perceptibles en el niño, se van diluyendo y borrando a medida que éste se va haciendo mayor, hasta su desaparición definitiva en el hombre adulto, aunque a veces puedan ser milagrosamente recuperados en parte, en algunos afortunados momentos, en contacto y soledad con las fuerzas naturales, por personas que hayan venido rindiendo una especie de culto panteísta a esa Naturaleza, verdadera madre y maestra educadora de estos poetas de los lagos, que vivieron gran parte de sus vidas en estrecha comunión con ella, en el espléndido ámbito paisajístico de esta región inglesa.

Como bien nos recuerda Mario Praz, Wordsworth "renovó completamente el ▸

lenguaje poético, sin el cual muy poca poesía de los últimos ciento cincuenta años habría sido escrita". Y prosigue: "Renovación del lenguaje poético; primera expresión poética verdaderamente moderna del sentimiento de la Naturaleza, y descubrimiento de la grandeza y dignidad de esta última y de los seres humildes y cotidianos, he aquí tres títulos que Wordsworth ostenta en una de las cimas más altas del Parnaso inglés".

La autenticidad de este vívido y sagrado sentimiento natural ante unos concretos y reales paisajes que el poeta vivió en comunidad con sus amigos, y de los que se nutrirá toda su obra, está fielmente expresada en el poema de Sidney Keyes (1922-1943) que éste dedica a su memoria, y que traducimos para la presente ocasión, pues supone una muy plástica etopeya del personaje:

No hay motivo de llanto: ya por fin se ha marchado
por los valles sonoros, o álzase entre las peñas
de las crestas agudas, o escucharéis sus gritos
rodando en las cañadas, ya muchacho de nuevo.
No envejecerá nunca ni ha de morir tampoco.
Si a sus restos dejáranlos
dentro de húmedas bóvedas o en los férreos sarcófagos
de la fama, alzaríase con las lluvias primeras
del verano, cruzando a zancadas los montes,
buscando su descanso en las tierras abruptas
y en medio de las nubes.
Él fue un día borrascoso, un pico de granito
que traspasaba el cielo. Y mirad: en su base
florecen las palabras como lirios del bosque,
aunque el valle y su aspecto sean rocosos y yermos.

PRESENTIMIENTOS DE INMORTALIDAD A PARTIR DE LOS RECUERDOS DE LA PRIMERA INFANCIA

El niño es padre del hombre;
y ojalá que mis días estuviesen
por natural piedad todos unidos
felizmente entre sí.

I

Hubo un tiempo en que arroyos, prados, sotos,
la tierra y las visiones más sencillas
mostrábanse a mis ojos
revestidos por una luz celeste,
por la gloria y frescura de los sueños.
Mas ahora ya no es cual fuera entonces:
doquiera que me vuelva,
ya de noche o de día,
las cosas que antes viera ya no distingo a verlas.

II

El arco iris surge y se disipa,
y son bellas las rosas;
la luna con deleite
contempla en torno suyo el puro cielo;
las aguas en las noches estrelladas
hermosas son y dulces,
y el sol sigue aún saliendo en su glorioso
diario nacimiento,
mas sé que a dondequiera
mis pasos encamine, ya apagóse
la gloria de la tierra.

III

Hoy mientras que los pájaros
cantan su alegre canto,
y en tanto los corderos
al son del tambor saltan, ▸

vagando solitario
me vino un pensamiento doloroso;
llegué a expresarlo a tiempo y me ha aliviado,
y soy fuerte de nuevo:
sus grandes trompas soplan las cascadas
sonando en sus abismos;
nunca ya, pues, mis cuitas
volverán a ultrajar el tiempo claro.
Oigo en tropel los ecos acercarse
a través de los montes;
los vientos a mí alléganse
de los campos del sueño;
gozosa está la tierra,
y tierra y mar a un tiempo
se entregan mutuamente al alborozo,
y todas sus criaturas con el ardor de mayo
apréstanse a la fiesta.
¡Oh tú, feliz muchacho,
alegre pastorcillo,
grita a mi alrededor, quiero oir tus cantos!

IV

Oh benditas criaturas,
escucho la llamada
que entre sí os hacéis todas, y a los cielos
reír junto a vosotras unido al son de vuestro júbilo.
También mi corazón a vuestra fiesta
únese y de guirnaldas corono mi cabeza.
La plenitud de vuestro gozo, todo,
todo lo siento. ¡Oh qué mal día
si yo anduviera huraño
mientras la tierra adórnase a sí misma
esta dulce mañana,
y los niños por todas partes cogen
frescas flores de mayo
en infinitos valles; mientras brilla
cálido el sol y el hijo
entre los brazos de su madre salta.
Con gozo os oigo y escucho esa llamada.
Pero hay un árbol, entre todos, uno,
un cierto campo que he contemplado mucho, ▸

y ambos me hablan de algo que ya se ha ido;
y a mis plantas la flor del pensamiento
repite el mismo cuento:
¿A dónde huyó aquel brillo visionario?
¿Dónde hoy está la gloria de aquel sueño?

V

Nacer es sólo un sueño y un olvido:
Cada alma que amanece, estrella de la vida,
en otra parte tuvo ya su ocaso,
y de muy lejos llega.
Mas no en total olvido
ni en desnudez completa,
sino arrastrando nubes de gloria, así venimos
de Dios, que es nuestro hogar.
¡Estrechamente el cielo nos ciñe en nuestra infancia!
Las sombras de esta cárcel comienzan a acercársele, asediarlo, cercarlo
al ir creciendo el mozo,
pero él aún ve esa luz, y dónde nace,
esto aún lo ve en su gozo.
El joven que día a día
va hallándose más lejos de su oriente
sigue aún, no obstante, siendo
de la Naturaleza un sacerdote,
y tal visión espléndida
escóltale en su senda;
por fin el hombre advierte cómo muere
y esfúmase en la luz del común día.

VI

La tierra colma su seno de placeres,
y anhelos tiene de su propia especie,
y hasta con cierto espíritu materno,
y no indigno designio,
nodriza afable, hace cuanto puede
por que su hijo adoptivo, el hombre como un huésped,
olvide ya esas glorias que antaño conociera
y el palacio imperial de donde vino. ▸

VII

¡Al niño contemplad, recién nacido,
en medio de sus dichas,
a ese tierno pigmeo de unos seis años!
¡Vedle jugar en medio de esas obras
que pergeñan sus manos,
cercado por los besos de su madre
y centro de los ojos de su padre!
Ved a sus pies algún pequeño plano
o mapa, algún fragmento de ese
sueño de vida humana,
forjado por él mismo
con aprendido arte:
una boda o una fiesta,
un funeral o un duelo;
esto ahora le cautiva
y a ello ciñe su canto.
Luego adaptando irá su lengua a diálogos
de negocios, de amor o de polémica;
mas no tardará mucho
en dejar eso a un lado,
y con nueva alegría y un nuevo orgullo
este pequeño actor nuevos papeles
estudiará, e irá así colmando
su varia galería de caracteres
con los más diferentes personajes
hasta el de la vacilante senectud
que nos trae la vida en su equipaje,
como si su más firme vocación
fuera la imitación interminable.

VIII

Tú, cuyo externo aspecto no refleja
la inmensidad de tu alma,
filósofo el más alto, que aún conservas
tu herencia, y tu visión entre los ciegos,
sordo y mudo lector de los eternos
e insondables abismos
y obsesionado por el eterno espíritu,
poderoso profeta, oh tú, bendito ▸

vidente en quien descansan las verdades
aquellas tras las cuales afanábamosnos
a lo largo de toda nuestra vida,
perdidos en tinieblas, en la oscura
tiniebla de la tumba;
sobre quien la inmortalidad se cierne como
el día, igual que sobre el siervo el amo,
presencia inesquivable;
oh tú, niño glorioso y todavía
en toda la potencia
de tu celeste libertad y el ápice
del ser, ¿por qué con tal ardiente empeño
provocas a los años a traerte
el yugo inevitable,
tan ciegamente en lucha con tu propia ventura?
Pronto tendrá tu alma
su carga terrenal
y un lastre la costumbre pondrá sobre tus alas,
¡punzante como el hielo e intenso cual la vida!

IX

¡Qué alegría, oh, pensar que en nuestras brasas
hay algo que está vivo,
y la Naturaleza aún lo recuerda
aunque tan fugaz sea!
Pensar en el pasado en mí despierta
perpetuas bendiciones; no por cierto
por lo que ser parezca más digno de alabanza:
deleite y libertad, el simple credo
de la niñez ya ociosa o en sus afanes,
con la alada esperanza temblándole en el pecho;
no por esto levanto
mi canto de alabanza y doy las gracias;
mas por esas preguntas obstinadas
del sentido y las cosas exteriores,
de que nosotros caen y desvanécense;
presentimientos vagos de criaturas
que muévense en espacios irreales,
altos instintos que al mortal linaje
le hacen temblar
como a alguien en falta sorprendido; ▸

mas por aquellos primeros sentimientos,
por aquellos recuerdos tan confusos,
que fueren cuales fueren
son aún fuente de luz en nuestros días,
y la luz principal de nuestros ojos;
los que aún nos alzan, cuidan y capaces
son de hacer que estos años tumultuosos
sólo instantes parezcan en el ser
del eterno silencio: esas verdades
que despiertan para no morir nunca;
que ni la indiferencia,
ni los locos esfuerzos,
ni el hombre ni el muchacho,
ni todo cuanto hostil es a la dicha
pueden borrar o destruir del todo!
Por eso en la estación del tiempo claro,
aunque habitemos tierras interiores,
todavía vislumbran nuestras almas
ese mar inmortal
que nos trajo hasta aquí,
y hasta allá pueden ir en un instante
para ver a los niños que juegan en la orilla
y las potentes aguas rodando eternamente.

X

Así pues, ¡oh, cantad, aves felices!,
¡cantad, pues, vuestro canto alborozado,
y que salte el cordero
como al son del tambor entre los prados!
Que nosotros iremos en espíritu a unirnos al tropel de los que tañen
sus zampoñas y juegan en los campos,
y a todos cuantos sienten en sus pechos
la radiante alegría del mes de Mayo.
Que aunque el brillo que antaño fue tan vívido
se halle ahora apartado de mis ojos,
y aunque nada ya pueda devolverme
aquellas horas mías
de esplendor en la hierba y gloria entre las flores,
no por ello me aflijo, antes encuentro
fuerza en lo que atrás queda:
en aquella primera simpatía ▸

que si ha sido una vez, durará siempre;
en aquellos suaves pensamientos
que surgen del dolor de los humanos,
en la fe que traspasa el mortal muro,
y en los años que vuélvennos más sabios.

XI

Y vosotros, oh fuentes, bosques, prados,
no dejéis que este amor desaparezca.
Antes bien, me sostenga vuestra fuerza,
que aún la siento latir en lo más hondo
de mi ser, aunque sólo un gozo solo,
un deleite no más eche yo en falta:
habitar vuestro mundo de otro tiempo.
Más queridos me son hoy los arroyos
que se agitan saltando entre sus cauces
que cuando ágil brincaba yo cual ellos;
el albor inocente del día nuevo
sígueme aún pareciendo delicioso,
y esas nubes que apíñanse al ocaso
un más grave color toman del ojo
que ha velado acechando en su vigilia
la mortal condición de los humanos.
Se corrió otra carrera, y otras palmas
ganáronse cual premio. Oh gracias, gracias;
gracias al corazón que nos da vida,
a sus dichas, temores y ternezas,
la más humilde flor que se abre puede
brindarnos pensamientos
que yacen a menudo harto profundos
para explayarse en lágrimas.

Berlin, den 27.11.36.

74

Verteiler:

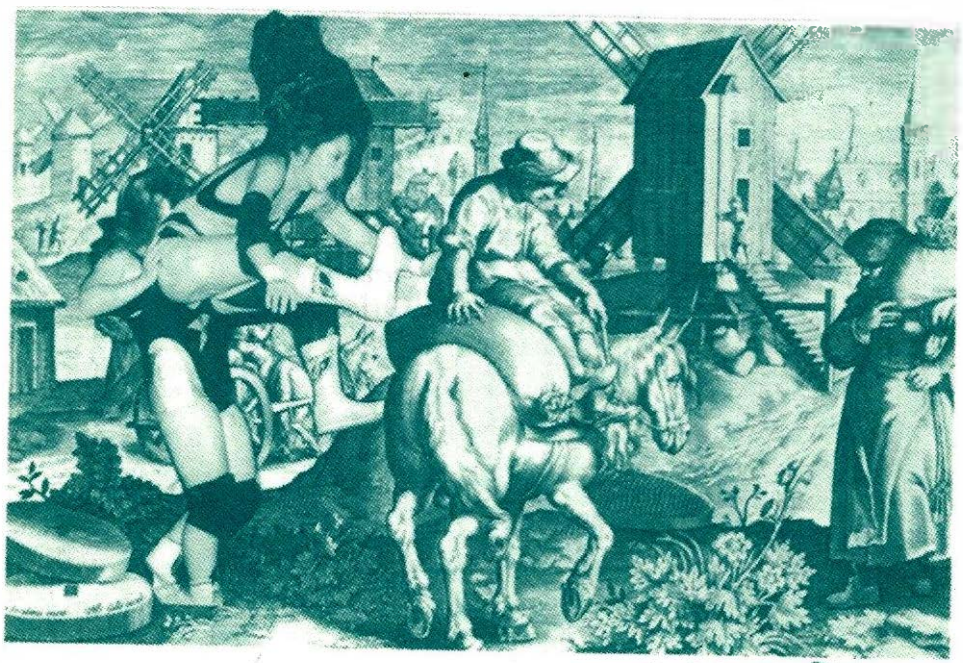
A I A III

Geschl. Funkspruch 1330 von B.d. A.

An O.K.M., Flotte, B.d.P., Scheer,nachr. , Königsberg nachr., Chef 3. T.Fl. nachr.

Allgemeine Lage Beurteilung und Absichten:

1) Auf Grund längerer Beobachtung Schwerpunkt rote Flotte und anschd nend starke Zufuhr Cartagena. Dort erstes Operationsgebiet Ursula-Dampfer. Trennungslinie 0 Grad 44 Min. Ost.



GONZALEZ-VIÑAS

Los juegos de las hadas I: el burro es mío

LA SOLEDAD SONORA

PABLO JIMÉNEZ

POESÍA, MÚSICA, MATEMÁTICA: ¿tres tópicas disparidades? En absoluto, pura y simple comunión de afinidades. Si en una poema llegan a coincidir, si se produce este insólito *menage a trois*, el resultado es el prodigio, el paradigma, la obra de arte referente en su máxima excelencia (por ejemplo: la Égloga Primera de Garcilaso).

La matemática está en el corazón del ritmo, la matemática es eco, repetición, distancia y medida, retorno y memoria. La matemática es métrica, es número y por tanto, música y silencio. De sus intervalos nace la inercia del son, la cadencia, el sentimiento. La palabra se somete a la matemática y resulta enriquecida hasta el milagro. La matemática es música porque la música es compás que es, a su vez, pura matemática. Aplicado a la poesía, el verso, si es verso, es matemática y por tanto música; es que, si el verso no es música, no es verso. Y luego están las estrofas, dentro del poema, separadas entre sí gráfica y visualmente. El número de las estrofas, dentro del poema, confiriendo peso y equilibrio a la totalidad (volvemos a hablar de la matemática). Los enemigos de la versificación se han sacado de la manga muy cucamente un argumento de imposible demostración: que el verso libre comporta una cierta cadencia o musicalidad (claro, si se lee hábilmente a modo de salmodia no suena como prosa, siéndolo). En poesía, música y matemática elevan a la máxima singularidad el concepto poético que, sometido al rigor de estas dos razones, da como fruto el poema que recoge la memoria para nunca jamás dejarlo escapar. Propongo dos ejemplos admirables, al menos para mí: un poema de Pedro Salinas y otro de Guillermo Carnero, dos excelsitudes para disfrute del lector de poesía que, naturalmente, también ha de ser poeta.

El madrileño Pedro Salinas (1891-1951), al que Jorge Guillén definió como *poeta del alma* (apelativo poco feliz pues es aplicable a cualquier poeta, si lo es) se mueve en la versificación musical como pez en el agua. No la busca; está en ella, vive en ella. La música y su rigor, fuente natural de las lágrimas no debidas al dolor sino al gozo, fluye por la palabra de Pedro Salinas. Desde mis primeras lecturas, hace ya muchos años, un poema de Salinas ha reclamado mi predilección y no sé bien por qué. Se titula "Santo de Palo" y pertenece a su libro *Todo más claro*, publicado en 1949. Es, incluso visualmente, poema singular dentro de la obra de este poeta que tan abundante y felizmente utiliza el heptasílabo romanceado. Este poema, por el contrario, es de arte mayor. Su constante es el endecasílabo (oportunamente quebrado por heptasílabos y pentasílabos que ayudan a vehicular ▸

el concepto). Es un poema soberbio que toma como asunto lo objetivo para subjetivarlo mediante la observación, la meditación, la narración, la humanización de lo no humano, la ensoñación conversada. La cadencia musical en este poema es de todo punto magistral, el concepto se va derramando de claridad en claridad, la palabra abomina de lo sombrío. Es un puro ejemplo de honradez y excelencia expresiva de un poeta poco amigo de ardides y laboratorios. Siempre que vuelvo a Pedro Salinas acabo releyendo este poema y nunca deja de asombrarme.

SANTO DE PALO

¿Quién escogió aquel árbol, de entre todos?
¿Qué mirada, en silencio, dijo: ¡Ése!?
¿Cuál hacha le libró de la conforme
servidumbre selvática,
de la insensible pena de ser bosque?

Ahora, a sus pies,
arden las llamas, llamas menudas día y noche;
por cada llama alguien quiere una cosa.
De aquellos mismos campos donde estuvo,
vienen
sus hermanos menores, exquisitas
criaturas, las flores; se le apiñan
allí junto, en los búcaros.
Un hálito que brota de sus cálices,
un frescor que traducen de los cielos,
le dicen delicada-
mente que abril ya llueve.

"Nosotros, pecadores,
sí, por nosotros reza, pecadores".

Transcendida madera,
si ahora le devolvieran a su suelo,
allí entre sus hermanos arraigados,
que empiezan a echar hoja,
a él, sin raíces, y su tronco
de oro todo y colores,
de humanidad su tronco disfrazado,
sus familiares de antes, vegetales,
con voces de extrañeza le hablarían. ▸

"¿Quién eres tú? ¿Dónde tus ramas, dónde
las hojas que solías?
¿No sientes ya que el viento te hace música?
¿De dónde te sacaron la mirada
y su tristeza? ¿Dónde están tus nidos?
¿Los pájaros, te quieren?
¿Vienen en ti a vivirse, todavía?"

"Nosotros, pecadores.
Sí, por nosotros reza, pecadores".

"Soy santo. Mis raíces
son la vida y la muerte de un hombre de hace siglos.
Soy su carne, sin carne.
Ni mi cuerpo ni el suyo
de pecado supieron; así, iguales.
Mi cielo no es el vuestro, está más alto.
Hombres, mujeres, vienen, se me hinojan,
hablan bajo; yo entiendo y no los oigo.
Alzan a mí miradas tan profundas
que las siento con algo que no es mío,
que no es vuestro, es de él.
Separado nos han, hermanos vegetales,
ya de tanto rezarme, ya de tanto
quererme. Vuestro hermano
aún soy en las entrañas
sordas de la materia primitiva.
De vosotros me siento
cuando el calor de agosto, entre mis fibras
me chasca la pintura. Pero alguien
entre vetas y nudos,
como los vuestros, que en ceniza acaban,
me ha encendido
arder que no termina, luz de inmortalidad:
me ha puesto un alma.
Susurros suplicantes
allí a mis pies, el aire de los rezos,
ése es mi viento.
Y las almas, ahora, son mis pájaros".

PEDRO SALINAS

GUILLERMO CARNERO (VALENCIA, 1947)

Por voluntario proyecto común de partida y aventura poética y por asignación de ensayistas y estudiosos, se encuadra en el grupo conocido como "generación del 68 o poetas de los 70". Carnero utiliza con delicadeza de orfebre los "correlatos objetivos" a que aludía Eliot como conductores reconocibles de lo emotivo en el vértigo verbal irrealista donde las palabras se sustentan a sí mismas sin vocación alguna de alcanzar la realidad e incluso sin el menor deseo de lograrlo pues ello conllevaría un fracaso de sus iniciales propósitos. Un denso culturalismo, ya evidente desde los mismos títulos de los poemas —títulos estrictamente objetivos— no fatiga sin embargo excesivamente el discurso poético que fluye libremente, a menudo traicionando casi los postulados explícitos/implícitos del *manifiesto* del Grupo a que pertenece y que, según el propio Carnero, partió del rechazo total de las formas de la poesía social y de la estética realista en que dicha poesía se basaba. Es Carnero dueño de su poesía, elaborada desde un compromiso libremente asumido. Quiero decir que domina desde la excelencia las afinidades música/matemática aplicadas a la poesía a que aludí en el párrafo introductorio. Y que, pese a ello, voluntariamente, es decir, porque quiere, navega en una poética de compromiso formal —y, por ende, tan convencional como cualquier otra poética— donde equivalencias ajenas al poema van paralelas a él dando coherencia a cuanto no se explicita. Por eso le llamo "dueño de su poesía" a diferencia de sus poetas contrarios y desafectos —que no menores— donde la palabra vehicula desde una estética "ortodoxa" un discurso emotivo no distanciado de la lógica y que suele proceder de una "iluminación" o "inspiración" ajena al puro voluntarismo del poeta. El prosaísmo en esta poesía es asimismo voluntario y el propio poema contiene las claves para ser desarmado y vuelto a armar: metapoesía (al ser el tema tan convencional como la forma, la palabra poética se justifica ante sí misma devorándose y multiplicándose en una nueva convención que, despreciando la realidad, declara sin rubor su incapacidad para acceder a ella).

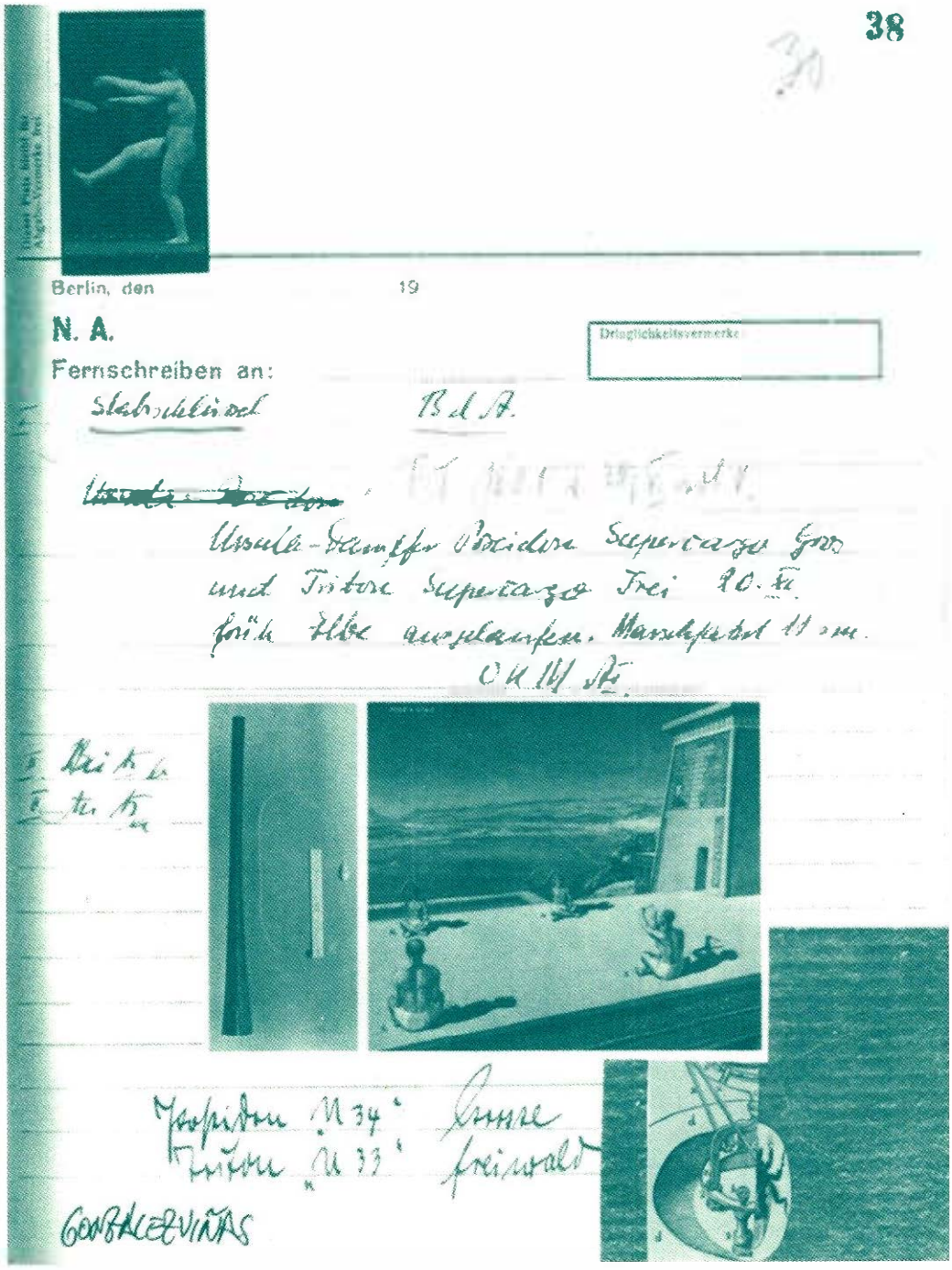
El poema de Guillermo Carnero que transcribo a continuación toma como excusa del discurrir poético a Julian Adderley, conocido como *Cannonball,* saxofonista y director de orquesta estadounidense (1928/1975). Alcanzó gran popularidad con su banda y, al disolverse ésta, pasó a formar parte del grupo de Miles Davis. En este extraordinario poema (perteneciente al libro *El sueño de Escipión* publicado en 1971), Carnero utiliza valiente y sabiamente verbos desusados pero plenos de contenido (*vacar, inmacular*) y utiliza metáforas y calificativos de densidad casi pictórica. La aprehensión de la frialdad del marco polar contrapuesta al calor de los labios es verbalizada de manera mágica, de un modo cálidamente frío que el lector conspicuo sin duda advertirá, como la exquisita recurrencia —tan cara a la música— *ciudad sin nombre... ciudad sin eco...* Pero llamo la atención del lector, especialmente, sobre la equilibrada y delicada versificación, absolutamente ortodoxa y de cadencia y musicalidad impecables (esto no es en absoluto verso libre, sino métrico y bien métrico). ¡Qué espléndido poema!

CANNONBALL ADDERLEY CONQUISTA EL POLO SUR

Ciudad sin eco,
sólo dos labios mudos ulceran tu blancura
en los altos cristales donde no late el viento
ni rasga el rayo el aire
ni presagian aristas la tormenta
ni sabe el horizonte en qué cono de nácar
pliega sus alas muertas la negrura.
Ciudad sin nombre, vaca
el polvo estéril sobre el espejo impar de tu planicie,
diamante a la deriva que no pesa ni ultraja
la perspectiva incólume,
premonición tenaz de tu silencio.

Y
la llama no se agita,
es sólo un hilo de color que hiende
la planicie del cielo.
Lejos de aquí la sangre, los sonidos,
lejos la risa hueca del cráneo coronado, la máscara de amor del
maniquí de mimbre,
la lengua del ventrílocuo sangrienta navegando las aguas del espejo,
lejos de aquí la araña con su hilo,
el runrún acerado de los bellos juguetes.
Ciudad sin eco,
sólo dos labios fríos laceran sin temblar
su carne sin color sobre las altas nieves,
destilan en silencio la sangre transparente
que inmacula lentísima
la vacuidad del tiempo detenido.
Ciudad sin eco,
nada sustenta o rige
la exacta profusión de tus esferas
ni hay arena que cruja
en la pureza muda de tu espacio.
Sólo dos labios mudos
rutilan en la altura como estrellas extintas,
erigen
en el duro fulgor del plenilunio
la inerte floración de sus pestañas.

GUILLERMO CARNERO



Los juegos de las hadas II: sencillas instrucciones de uso del trompo metafísico

UNIVERSO SONÁMBULO

BEATRIZ JIMÉNEZ DE ORY

Veintiocho poetas muertos pueblan este *Universo Sonámbulo*. La cita inicial de Nabokov aclara que no están muertos del todo, "justo la mitad de una sombra", de ahí que Ángel García López (Rota, 1935) perciba intensamente su presencia: por un lado, siguen habitando los mismos paisajes: encontramos a Pizarnik "sin rostro, en San Telmo"; a Rosalía de Castro en el mar de Corrubedo, que "no será si hoy no vienes./ Las dunas y la orilla te preparan su casa"; José Luis Martín Descalzo resucita en Compostela, y Emily Dickinson es "necesaria al lugar como las aves".

Además, y sobre todo, escucha sus voces: en *Dels palaus de la llum,* dedicado a Salvador Espriu, "Bendito seas cuanto más te oigo/ hablar desde el oído de lo eterno/ donde suena tu voz distinta como/ llegada del lenguaje de los muertos". En *Cuanto sé de él*, a pesar de reconocer que "Ninguna ya como esta voz", a los versos de José Hierro acude el ritmo "sin vejez ni tiempo", "niño de nuevo". Los versos siguientes, de *Miserere segundo en la tumba de R.N.*, a José Luis Prado Nogueira, explicitan la naturaleza de esta trascendencia literaria: "Sé mi vida se ha ido, mas no sé bien a dónde./ Se me fue tras mi sombra y quizás haya muerto./ O quizás siga viva, aunque sólo en tus ojos/ cuando, página abierta, quien he sido compruebes".

La hondura existencial de muchas composiciones se ve reforzada por el tono

ÁNGEL GARCÍA LOPEZ
Universo sonámbulo
PREMIO VILLA DE ROTA 2005
Renacimiento. Sevilla, 2006

elegíaco, aunque no faltan ejemplos de asunto más ligero, como el soneto albertiano *Miss X viaja en autobús, calle Serrano* o el poema luminoso que dedica a Emilio Prados.

Como en el resto de la producción poética de Ángel García López, el dominio del metro es magistral: hay espléndidos sonetos, como *Sobre el mar del paisaje reflejado en su cielo*, o silvas como la anacreóntica dedicada a José Cadalso, pero también enumeraciones cadenciosas a lo Neruda o una suerte de tango dedicado a la autora argentina Pizarnik.

La poesía culturalista de Ángel García López aprovecha distintos procedimientos de intertextualidad: algún verso prestado, o el título mismo (*Cuanto sé de él*, *Última desolación de la quimera*). En otras ocasiones cede la voz al poeta homenajeado, como en *Autorretratos*, dedicado a Maiakovski, o *Atardecer en Fuentepiña,* a Juan Ramón Jiménez, que es pura poesía pura. Especialmente significativo es el primer poema, dedicado a Góngora, que le sirve a García López para defender su propia poética. El léxico suntuoso, la sintaxis trabada en hipérbatos, sinestesias que confunden palabras con luces; y versos tales como "tomando lo que ajeno propio es duelo/ y envidia de la envidia mi fracaso" dan nueva fe de su sabia querencia barroca.

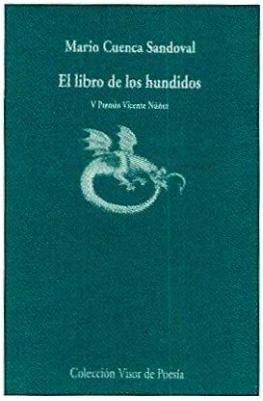
MATERIA DEL DOLOR

JORGE DE ARCO

Con la férrea voluntad de encontrar en la palabra escrita materia de consuelo frente a la adversidad, Mario Cuenca Sandoval (Sabadell, 1975), ha pergeñado un atractivo poemario que supone segunda entrega.

Licenciado en Filosofía y residente en Córdoba —donde ejerce la docencia—, el poeta catalán ha querido dirigir la mirada hacia el lado más doliente de la naturaleza. Este *libro de los hundidos*, tal y como confiesa el propio autor en su epílogo, nació "en diciembre de 2004, cuando una enorme cadena de tsunamis con epicentro en Indonesia, devastó el sureste asiático (...) En los días de agosto en los que daba por terminado este poemario el huracán *Katrina* se cobraba un número aún por determinar de víctimas al sepultar bajo las aguas la bella ciudad de Nueva Orleáns".

Con estos elementos de la desventura, Cuenca Sandoval ha trazado un asombroso mapa de la desdicha humana, que no se detiene en los rigores de las catástrofes, sino que mira más allá, y se sitúa muy cerca de la amarga lucidez con la que el hombre se enfrenta a tanto contratiempo. Su verso, en suma, pretende ser un himno sanador donde pueda acomodarse este memorial de víctimas: "Tres veces el mar habrá olvidado el nombre/ y habrá olvidado el mérito de todos./ Pero en algún espejo que no existe/ o que no existe más que en la memoria/ ellos siguen haciendo la colada/ o peinando a sus hijos azules con sus dedos (...) En ese espejo están venciendo al mar", reza el poema que sirve de pórtico, "Tsunami". El resto del primer apartado, ahonda en la



MARIO CUENCA SANDOVAL
El libro de los hundidos
Visor. Madrid, 2006

infelicidad que nace del odio y la mentira y que bien ejemplifica un texto tan descorazonador como "Chile".

El desorden del amor se instala en la segunda parte del volumen, y en ella Cuenca Sandoval fabula sobre las dificultades y tropiezos que recorren los amantes: adioses, huidas, malentendidos, espinas..., constituyen el lado más ácido del alma; pues, tras tanta entrega, no siempre el ciclo amatorio revierte en un final feliz: "Nos hemos prometido mantener la estatura/ despedirnos sin más civilizadamente (...) Me había prometido no llorar/ Pero siempre hay un golpe que arruina la gramática/ de las cosas que acaban/ Porque el último acorde de la pieza/ no lo decide uno".

Como coda, diversos personajes que supieron de la más dulce victoria y del más agrio fracaso, desfilan con un espíritu aún latente y evocador. Así, George Foreman, el gran Houidini, Bukowski, o Clint Eatswood, se alían junto al lanzador de cuchillos ("...sólo alcanza a ver una tabla girando/ y todas las muchachas a las que no supo amar/ dan vueltas con el rostro borrado en su memoria/ y a cada vuelta el rostro se hace más y más transparente y anónimo"), para dar cuenta de que no sólo la voluntad es suficiente para cimentar la salvación.

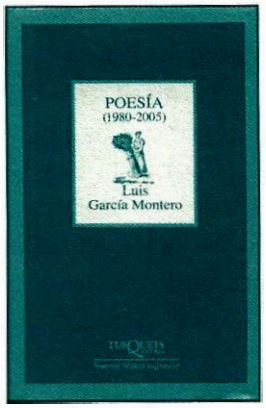
"No hay cosa más dificultosa de hallar que palabras proporcionadas a un gran dolor", sentenció Séneca. Mario Cuenca Sandoval ha sabido escogerlas, sugestivas y solidarias, para este emocionante poemario.

BODAS DE PLATA POÉTICAS

JORGE DE ARCO

Se reúne en un solo volumen la obra poética de Luis García Montero (Granada, 1958). Desde que en 1980 viera la luz *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, el hacer del autor granadino ha crecido al par de la constancia y la coherencia. Veinticinco años jalonados por un sinfín de galardones —"Adonais", Premio Nacional de Literatura y de la Crítica, "Loewe"—, y por un reconocimiento múltiple y abundoso. García Montero ha abanderado durante dos décadas la mal llamada poesía "oficial", la cual no cometió otro delito que defender una forma de entender la lírica tan respetable como cualquier otra. Vilipendiado —él y sus seguidores—, por un sector que no supo asimilar ni su minoritaria ascendencia ni su escasa recepción, ha sabido mantener su personal decir de la mejor forma posible: con la confianza y la autenticidad de su verso. Y de su mensaje: "Para escribir un buen poema no basta con sentir, hay que hacer sentir".

A los poemarios editados hasta la fecha, se suma este conjunto que me ocupa, un apéndice que, bajo el título de "Además", incluye poemas excluidos de otros volúmenes y algunos más recientes -así como su primer libro antes citado-. En su nota previa, aclara el propio autor que "releer la poesía escrita durante veinticinco años supone un ejercicio de memoria y de conciencia (...) De las dudas del propio trabajo, sólo llega a consolar la certeza de saberse dedicado a una tarea noble, que reivindica la dignidad humana, la conciencia individual y el diálogo con los otros". Ese *diálogo* está muy presente a lo largo de estas páginas, pues el cómplice mensaje que sostiene su acentuada narratividad, sirve para situar al lector en un inmejorable espacio desde donde aprehender las claves de su poética: una interioridad integradora, una sentimentalidad humanizante y un marcado apego a la tradición más clásica.



LUIS GARCÍA MONTERO
Poesía (1980-2005)
Tusquets. Barcelona, 2006

Poemas de Tristia (1982), *El jardín extranjero* (1983), *Diario cómplice* (1987), *Las flores del frío* (1991), *Habitaciones separadas* (1994), *Completamente viernes* (1998) y *La intimidad de la serpiente* (2003), son los siete libros que constituyen la espina dorsal de su obra. En los cuatro primeros, coexisten los rutinarios elementos urbanos y la amatoria emotividad: "Ven,/ con el ultimo abrazo te entrego la ciudad"; "Esta ciudad me mira con tus ojos"; "Yo sé/ que el tierno amor escoge sus ciudades"; "Hay ciudades que son fotografías/ nocturnas de ciudades./ Yo quiero ser diciembre./ Para vivir al norte de un amor sucedido", servirían como ejemplos cronológicos de cada una de las entregas referidas.

Los tres restantes parecieran anudarse *a otra edad, a otro amor y a otro tiempo*, pues los años desvelan que "...tal vez la vida/ sólo nos quiere dar/ aquello que después sabe quitarnos". Si bien la esencia primera no desaparece, sí se aprecia un tono de mayor introspección, sobre todo, en su último poemario. *La intimidad de la serpiente* se enrosca al hilo de ▸

un verbo que tiende a enmascarar el mensaje, con una palabra más hermética y contenida: "Aire/ para los aires de mi sombra, / humos de tinta azul en los abismos,/ campanas de cristal/ sobre la incertidumbre". La conciencia del yo lírico se torna acordanza y el poeta echa la vista atrás en una revisión autobiográfica que encierra una notoria deuda meditativa: tiempo y existencia aunados por una antigua imagen: "Con qué ferocidad y a qué hora importuna/ salen tus veinte años de la fotografía/ para exigirme cuentas...".—

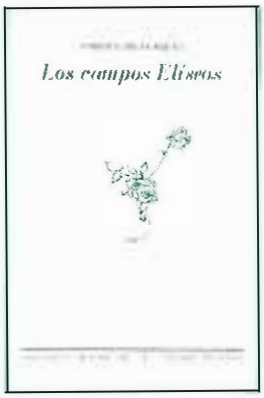
Oportuna compilación, en suma, que ofrece un panorama amplio y clarificador de la obra de un poeta necesario para entender el transcurrir de la lírica española de finales y principios de siglo.

LOS CAMPOS ELÍSEOS

ROSA DÍAZ

Tal vez sea la música,/ igual a esa palabra almenada, sólo misterio y precisión. Estamos abriendo Los Campos Elíseos que, irrumpe con su dedicatoria en un homenaje a Bernabé Fernández-Canivell, editor de la revista Caracola, que vivía en la calle Campos Elíseos de Málaga. La amistad es una actitud frecuentada por Pablo, que no olvida a sus amigos que están o que se fueron y, en este caso, acierta en una extraña carambola que le ofrece Mussorgsky en la *Suite Hartmann,* inspirada en la exposición de diez pinturas y escritos del arquitecto Victor Alexandrovich Hartmann, más conocida por "Cuadros de una exposición", título que da nombre a una de las partes del libro, ésa donde están las lilas de la Frick Collection, que le huelen a pupitre, por las que comprara su madre *en el huerto de Cobos.*

El poemario se inicia con un concierto, un bello preámbulo originado por una palabra que escucha el poeta en una acera, pronunciada por un músico ambulante, un eslavo que se desabrocha el lazo de la



PABLO GARCÍA BAENA
Los Campos Elíseos
XIII Premio de la Crítica Andaluza
Pre-textos

corbata con la misma mano que coge el arco del violín y, al decir "Ecbatana", abre el conjuro y con él *el grave andante de los tiempos.*

Asistimos pues, a la esplendorosa plenitud de una mirada minuciosa y penetrante, y de una palabra que da forma a un sonido que piensa, y piensa con las formas andaluzas que parten de nuestras fronteras hacia lo universal y no han salido solamente de los modismos cultos, sino también de esas menestralías que siguen dándonos arcaísmos de lujo y alcanfor, cuyas referencias se colgaron de las bocas de tantas madres, de tantas abuelas y de tantas fámulas. Ahora no podemos olvidar la marcada faceta de su autor en su oficio de anticuario. Algo sacro —que invade quizás a los que viven cerca de la carcoma— hay en él que lo acerca a la liturgia, a sus atuendos y a sus enseres, y es tan de su sangre y tan de su cotidianeidad, que al llevar a cabo tan espléndida y excelsa nombradía, las palabras se ▸

acomodan sencillamente en el espacio del poema como si de un trabajo de taracea se tratara y, lo que podría ser derroche innecesario en otros y otras, en Pablo alcanza un limpio resultado prodigioso y fácil como el de la respiración.

En la poesía de Pablo, lo que a veces pudo ser ubicado en contracorriente, hoy sabemos que era solamente el lúcido guiño entre autor y lector, la complicidad de la mente y sus conocimientos para no quedarnos a media de nada. La intertextualidad que va más allá de la literatura y también se produce en una hora de luz *prerrafaelista* en cualquier *bed and breakfast* que nos toque vivir: "Obertura sobre XVII temas de viaje", *Trilogía de Miami*, y esa grafía de Córdova —con uve— en la opulencia del sueño inmobiliario de George Merrick... Los campos de golf, las residencias de los cubanos adinerados bajo el sol de Florida: *Mamie pasa el carrito con bombones,* y la *casta luz de Segovia* en el destierro del *latín del salterio* en una piedra desmemoriada. ¡Qué de signos complejos para leer entre líneas!

En el capítulo "Impromtu Hispalense" y en el texto "Turris Aurea", nos queda ese regusto becqueriano de "La cruz del Diablo", algo ya patente en el poema "Estafeta a Veruela", donde cita a su amigo Rafael Montesinos: *la memoria del aire está en el aire...* y una guitarra *toca el infortunio allá en la Venta de los Gatos,* como en "Contrapunto", la cuarta parte del libro y en "Retrato y Patria", quizás se encuentre el Pablo más novedoso, —dentro del contexto de su obra—, el Pablo que acomete el ejercicio de la memoria, los retratos, los hechos acaecidos, el sentimiento "patria", el amor recordado, el intimismo en torno a la familia, la evocación de sus antepasadas: esas mujeres que pasaron tantas desavenencias españolas.

Qué duda cabe, que tampoco podríamos deshacernos de lo que afortunadamente queda de aquel *antiguo muchacho* que revive aún *la mirada pálida de los espejos,* aún Sandokán luce *la perla roja en su turbante*, aún fluye el agua fresquísima por su boca. Aún se ve al niño *con el cuello sujeto de bufandas.*

¿Qué nos atrajo tanto de Los Campos Elíseos, la depurada esencia de un maestro que, como Borges, sigue floreciendo en su longeva madurez? Quizás tuviera razón Picasso cuando dejó dicho aquello que el que es joven lo es para toda la vida, y yo añado que el que no lo es, ni lo habrá sido ni lo será nunca. Por eso a estos Campos Elíseos se agarra el propio poeta en carne airosa con su él mismo por la Gran Vía, también a espaldas del benéfico Caballero de Gracia, con miedo en la noche y negando tres veces a un Cristo despedazado por el alcohol.

Sabemos que desde este sur nuestro se han escrito magistrales poemas que abrieron caminos e hicieron prodigios con las palabras, quede entre ellos este "Arca de lágrimas", tan sensorial, tan acústico, tan patibulario. *Acorred, señora de los ajusticiados, Madre del supliciado, bajando en soledad por el monte de la calavera,* empapada de sangre y lodo *por siempre jamás...* Qué hermosura sentirlo en su rotundidez, en su aliento humano que cierra el círculo de la mujer que llora y llorará siempre, condenada a padecer el dolor por todos los destrozos de la carne que produjo su vientre. Conmovedor poema en cuyo correlato se engloba genéricamente el acontecer de tantos gólgotas, de tantos espacios profanados y de tanta vida purgativa...

Sencillamente pienso que este libro no podía quedarse sin el refrendo de la "Crítica Andaluza" porque transpira la ▸

esencia misma del sur universal: ¿de esa "diferencia"?, pregunto. Y vuelvo a preguntar. ¿Qué es "la diferencia y la experiencia"? Creo que solamente, el desencuentro de güelfos y gibelinos empeñados en debilitar nuestro auténtico y plural patrimonio poético. Y pregunto de nuevo: ¿qué es la "diferencia" si no se escribe con la "experiencia", y qué es la experiencia que no se exige su propia "diferencia"?

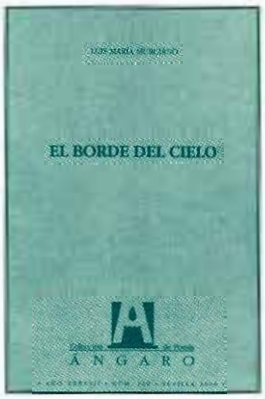
Enhorabuena a nuestro querido Pablo, por este magnífico libro que ha obtenido merecidamente la XIII edición del "Premio de la Crítica Andaluza" en su apartado de poesía. Estos poemas conforman un espacio lírico y homogéneo con el sello, la veracidad, la sensual belleza y el buen hacer al que desde sus inicios nos tiene acostumbrados este *antiguo muchacho* que tan ágil y lúcido camina por sus Campos Elíseos.

CREAR PARA CREER

LUZ PICHEL

El borde del cielo, primer libro de poemas de Luis María Murciano, premio Ángaro 2006, es uno de esos libros grandes que parecen escritos para serenar el barullo imprescindible de la novedad en la escritura poética; para llevar la reflexión, con un gesto de calma, al panorama nervioso de lo siempre último y por ello siempre más celebrado. Celebrar lo último, cuando es estupendo —y se encuentran estupendas novedades en el panorama poético de la ciudad— es de justicia, es crecer, da alegría y euforia y juventud. Hay que hacerlo. Se ha de estar en el tiempo. Pero es de buenas cabezas entender esta frase en su doble sentido, saber mirar también a estas formas que, insertas en el otro clasicismo, el que no arranca de la vanguardia del XX, sino de mucho más atrás, logran ser *poesía en su tiempo* con todos los derechos.

Que el endecasílabo se justifique una vez más, que el soneto se justifique una vez más, que se den la mano cordialmente con el verso libre y que el resultado sea absolutamente moderno en su tradición,



LUIS MARÍA MURCIANO
El borde del cielo
Premio Ángaro 2006
Col. Ángaro de poesía, 139
Sevilla, 2006

es algo que sólo ocurre cuando un poeta lo es, escribe muy bien y lo hace con sentido de la distancia —y por lo tanto desde la conciencia estética del prestidigitador y el demiurgo—.

Luis María Murciano llega a la poesía con el endecasílabo en la sopa del alma. Le resulta tan fácil, tan familiar, que saca todas sus cartas de la manga y tiene en vilo a la sala, ajena al truco. Y es que no hay truco: hay poesía en el cuerpo, "ases" en el secreto de la piel, poesía hecha hueso y músculo y nervio. Conocimiento: saber hacer. Conciencia del mundo que se habita: saber estar. Y conciencia de a quién nos debemos en el tiempo.

Al borde del cielo es un libro escrito desde el blanco y negro de los límites imprecisos. Pocas veces se habrá visto tan clara la neblina. Se escribe desde la duermevela de la conciencia, desde la memoria o la imaginación. Es más, se relata una historia que tiene allí su único paisaje (*Herido* ▸

por tu ausencia, imaginada,/ te pinto de memoria en estas hojas/ de invierno [...].). Sólo a veces el blanco nos deslumbra, ese pueblo en el Sur, que apenas se menciona y se nos queda al fondo. Como se queda el mar, más símbolo que agua, infancia, primer amor o trenzas. Porque nada ilumina demasiado el presente, no se quiere: el mundo es ese espacio o bruma de las calles en gris, en llovizna interior, en sombra. La vida es el cauce seco, ya no río. Que detrás de la historia de amor, van la desolación, el desamparo de todos los que esperan a ver si antes del alba al fin sucede; o si una aparición en que creer hasta que la luz dibuje, al fin, los perfiles precisos, el frío a secas.

Se ha de crear el sueño hasta creerlo a la mañana y saberse real en el abrazo. El único paisaje va por dentro. Y desde allá se narra, apoyado en la piedra del corazón, en el temblor de la belleza.

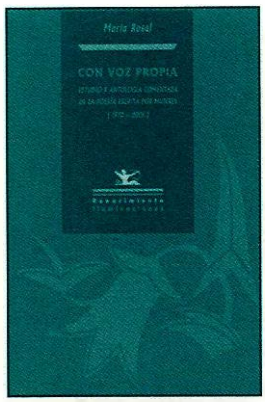
Suena este libro a cosa de verdad, a vida con los pies no en la tierra, en el miedo al olvido, en la noche, en esa niebla así, entre esos velos. Del día sólo importa el no haber despertado todavía del todo, el tiempo en que el engaño dura, nos sigue entreteniendo.

No es fácil reescribir la soledad, la ausencia, la nostalgia, esa historia de todos que al final siempre acaba en fría carta (*"Sabrás por la presente que empeoré de vida"*) y seguir ofreciendo aún tanto temblor, tanta frescura en el relato.

ABUNDANTE POESÍA FEMENINA

ANTONIO MORENO AYORA

Para una escritora tan original e interesada por el mundo de la mujer como es María Rosal, que en sus propios versos descubre las preocupaciones y el mundo sentimental femeninos, debe de haber supuesto una tarea gratificante (aunque sin duda también agotadora y absorbente) completar este ensayo tan complejo que titula *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Estamos ante un libro de trescientas páginas gradualmente estructurado desde los puntos de vista científico y pedagógico por incluir un apartado inicial en el que explora el momento histórico junto al contexto literario y social sobre los que arraiga la obra de las numerosas poetas que se investigan, y otro siguiente titulado



MARÍA ROSAL
Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)
Renacimiento
Sevilla, 2006

"Materiales para el aula. Antología y comentario", cuya aplicación docente ha sido diseñada para los niveles educativos de Secundaria, Bachillerato y Universidad.

El estudio parte de una evidente contradicción, la abundancia de poesía escrita por mujeres en el último cuarto del siglo XX y la exigua presencia de sus nombres en el mundo de la enseñanza. A partir de esa contradicción, y tras constatar que la lírica femenina se afianza desde los años setenta en todo tipo de publicaciones, la investigadora se traza diversos objetivos de índole crítica, literaria y docente, imprescindibles para examinar "el ▸

amplio corpus de la poesía escrita por mujeres" durante los "últimos treinta años del siglo XX y primeros del XXI". Su planteamiento justifica que toda la producción poética de tales creadoras sea puesta en relación con la historia cultural del citado periodo y, más concretamente, con la evolución, características literarias y surgimiento de autores en cada una de esas décadas. Paulatinamente van apareciendo entre las nuevas voces destacados nombres de mujer, cuya presencia va en alza desde los años ochenta y llega incluso a igualar en número al de los hombres. Son estos nombres de mujer los que le interesan a María Rosal, y por ello dedica un extenso capítulo a rastrearlos por las páginas de las antologías más significativas, donde sin embargo descubre que no tienen "una difusión equiparable a las de sus colegas masculinos". El capítulo, que anota tanto antologías exclusivamente de poesía femenina como otras generales de poesía —dando entonces el porcentaje de mujeres poetas—, se completa además con una muestra de libros de texto de nivel no universitario que incluyen a poetisas. Para justificar la evidente y desigual inclusión de mujeres y de hombres acude María Rosal al denominado "canon", regido por los intereses y la ideología pero, a la postre, con posibilidades de cambio ante "la pujante fuerza con que las mujeres están avanzando en todos los órdenes de la vida".

Es esta "intención fundamental de corregir el canon" y de difundir la obra de poetas españolas de reconocido mérito la que lleva a Rosal a establecer una extensa antología de sus poemas, que abre, siguiendo un criterio cronológico, con el de Julia Uceda (1925) y concluye con el de Elena Medel (1985), reseñando un total de sesenta y nueve nombres. De algunas de ellas incluye también (véase la sección "Poetisas y textos teóricos") sus puntos de vista sobre cuestiones literarias tan esenciales como "¿Por qué escribir?", "Mujeres y poesía" o "¿Poesía y poder?". María Victoria Atencia, por ejemplo, al referirse a su necesidad de corregir lo escrito, concluye: "He dicho alguna vez que, en poesía, lo heroico es borrar. Incluso de la memoria"; y Ana Sofía Pérez Bustamante, al pensar en las mujeres y la poesía, dice que "La poesía que ahora escriben las mujeres es tan variada en sus líneas y de tanta calidad como la masculina"; mientras que, desde otro punto de vista, Julia Otxoa advierte: "Hay todavía en el mundo académico, de medios de comunicación, de crítica literaria, de editoriales etc. grandes obstáculos de misoginia que impiden que a las escritoras se les coloque en el lugar que les corresponde".

En esta línea de profundización y de comprensión del pensamiento lírico de la mujer, María Rosal añade un nuevo capítulo, de incuestionable carácter didáctico, en el que hallamos una colección de textos (págs. 187-262) con los que quince de estas poetas —entre ellas, Cristina Peri Rossi, Ángeles Mora, Ana Rosetti, Rosa Romojaro o Juana Castro— comentan personalmente sus propios versos. Es esta orientación pedagógica y funcional la que permite que en una última sección del ensayo ("Actividades") se ofrezca asimismo un variado conjunto de recursos (textos, comentarios y preguntas organizadas) entre los que puede elegir el profesorado para planificar o apoyar su tarea docente. Por eso no cabe duda de que *Con voz propia* es un volumen utilísimo no solo para conocer la poesía escrita por mujeres en las tres últimas décadas de nuestra literatura —de cuyo contexto las rescata María Rosal para valorar su "posible revolución"— sino también para forzar una propuesta didáctica que exige equiparar la poesía masculina con la femenina.

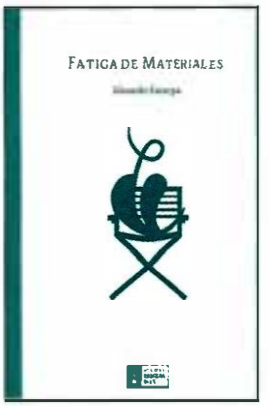
FATIGA DE MATERIALES

JESÚS URCELOY

Pese a quien pese, duela a quien duela, Gonzalo Escarpa es un poeta, un gran poeta, y si me apuran uno de los mejores poetas que conozco. Y eso es una suerte, porque cuando se tiene a uno de estos tipos cerca —desde aquí os invito a conocerle— a uno no le queda más remedio que callarse, prestar oído y aprender.

Hay suficientes razones, sobre todo cuando se practica el noble ejercicio de leerle, y qué mejor que este libro, *Fatiga de Materiales*, para sostener esta afirmación. Y la más importante es que sabe, es decir que conoce los materiales de la poesía y usa de ellos, distribuyéndolos con conocimiento, disciplina y arrojo, sin perder nunca de vista el fuego interno y el aliento del que desea decir. Hay, por lo tanto, un deseo ético y estético en la escritura de Gonzalo, y sobre todo ello, conocimiento, que es una palabreja que parece haber sido olvidada por muchos de los que se dicen poetas en estos tiempos que corren.

No lo puedo negar. Cuando bajo mis ojos pasan los versos de algún poeta que, amén de una necesidad comunicativa, sostienen un buen equilibrio con la forma, y donde, sobre todo, se percibe que no se trata de ejercicios, por bien que se nos presenten, sino de pedazos de corazón, o de tripas, que es donde de verdad se siente, no me queda sino la reflexión y el saludo. Y el abrazo, desde toda distancia. Cuando me doy cuenta de ese amor particular por la literatura, por hacer las cosas bien, abro mi corazón, o mis tripas, e invito a todos a compartir este pequeño, pero necesario prodigio.



GONZALO ESCARPA
Fatiga de materiales
Ediciones Transhumantes
Col. Poemas Desechables, n. 2
Valencia, 2006

Gonzalo distribuye su material en tres secciones: *Palabras que conozco*, *Lesión de lo claro* y *El tiempo subjuntivo*. Y a mí me da la sensación de que se trata de un concierto para orquesta (el más difícil de los conciertos), donde los diversos instrumentos son las formas de la poesía (sonetos, haikus, poemas visuales, canciones), las partituras son los versos, y las notas las palabras: *Allegro, Andante, Allegro*.

Palabras que conozco y *El tiempo sujuntivo*, por lo tanto, están hermanados. En las dos secciones el poeta propone, sin abandonar nunca la gracia de los movimientos dinámicos, y a menudo incorporando en dosis paralelas humildad y humorismo, un recorrido por su propia existencia: sus deseos y necesidades, lo que sabe y lo que ignora, la duda y la afirmación, y sobre todo el compromiso, el punto de mira que le define, el lugar desde el que observa, y siempre sin olvidar jamás que la colección de esos deseos también son intrínsecos a todo ser humano viviente. Y *Lesión de lo claro*, que ejerce, como si de un bálsamo se tratara, la labor del sosiego. Un sosiego aparente, no olvidemos nunca que nos encontramos ante un sofisticado fingidor, donde el poemario parece remansarse, los poemas se reducen en extensión —sólo hay un poema largo, en endecasílabos blancos, todo un juego de apariencias y repeticiones ligadas—, como si el director de la orquesta ordenase a todos ▸

los ejecutantes disminuir el volumen y mantener un *pizzicatto*. Pellizcos, sutiles golpes sobre el lector, anunciándole la búsqueda de la belleza.

Es un buen libro. Tal vez no un libro genial, pero sí un buen libro. Ni aún en los grandes autores, obvio decir nombres, que jalonan nuestra literatura, pueden encontrarse un sortilegio de genialidades. Pero en cada sección hay poemas extraordinarios, de esos que a uno le gustaría aprenderse de memoria, de esos que merecen cada cien años aparecer en las antologías: *Babel, Más recomendaciones para Julias, Gerswhin for lovers, es admirable la belleza es algo, Mi madre*, y esa composición o coda o recapitulación general, casi una reducción de todo el poemario, con la cabeza bien alta, poniendo los puntos en las íes, éste soy, aquí me tenéis, vengan a mí esos abrazos, esas balas, titulado *Explico algunas cosas*.

Habrá quienes, ofuscados por su incapacidad, sólo quieran ver el artificio, el verso bien medido, la concatenación, la palabra ajustada, los ecos, el dibujo. Habrá quienes, ceñidos a su impudor, no quieran ver las sutiles materias fatigadas por la memoria, el dolor, la necesidad de estar vivo y compartir la vida, la reflexión, y sólo entiendan juego donde hay pasión, malabarismo donde prima el alma. Allá ellos, también tan necesarios, también tan excluyentes. *No se detenga el ojo/ en esa primeriza/ sorpresa del albor.*

Pese a quien pese, duela a quien duela, la música no miente.

AR/ROJA/DA

GONZALO ESCARPA

Arde la roja, arroja la cajera el dardo que no raja. Ha publicado este año, ya célebre por ello, Carmen Camacho un libro que se intitula así: *Arrojada*. La Camacho, que es de Jaén, de Sevilla, de Triana y de donde le da la gana, se ha aliado con otro que tal baila, el señor don Cangrejo Pistolero, o Antonio García Villarán, uno que de tanto ir a la fuente acierta siempre, y lo mismo diseña este ejemplar templado y delicioso que organiza rumberos y señeros encuentros en Sevilla, allá por la Platea, un bar donde guapean los jueves los poetas recónditos y plenos de tapitas y Alhambras. Libro éste que levanta las faldas de lectoras y hace lector por horas

CARMEN CAMACHO
Arrojada
Cangrejo Pistolero
Ediciones
Sevilla, 2006

a cualquiera, que a más de uno *aletruno* he visto yo asomarse a sus ilustraciones, que son de Blanca Orozco, como quien ve llover, o sea, atentamente, que el color y ese trazo tan de borrón y cuento nuevo atrapa, ozú, te digo. Lo raro es que una cosa así, tan de poetas, tan de cierra la puerta y atrévete a leerme, tan peligroso como es un primer libro bien hecho de retazos, a plazos, con dibujos, lo raro es que funcione como lo hace un fuente: constante y hacia arriba, y transparente. Lo raro es que Camacho no tiene una tarjeta donde diga: *poeta*, y hace bien, porque yo no la veo estudiándose ▸

a Quilis y contando el acento en sexta y décima. La Camacho le ha dado al Cangrejo su agenda, y está la cría tan vivida y cierta que ahí está la poesía, en el acierto de ordenar el tiempo y el espacio —despacio— como se ordena la gramática: desordenando un poco el corazón. Pon la máquina poética de la que nos hablaba Valéry al servicio de una 'prestidiagitadora' dada a la prosa pródiga (y es que qué narradora Carmen Camacho: tiene la boca llena de confetti) y pasa lo que pasa. Si es que van como locos (gracias al poco dios en que creemos). Leemos: "Arquímedes, cariño, derrámate". Pues eso: que he leído *Arrojada* veinte veces —o más—, y desde ese crujido de la tapa cerrada aquí me tienen, que (arde la roja) ya ni quiero ni puedo dejar de cantar.

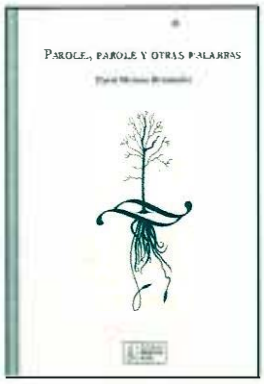
DE LOS DAVIDES MORENO

ÁNGEL MARÍA FERNÁNDEZ

De los Davides Moreno que conozco les presentaré, sin agotarlos, a dos o tres.

Hay un Moreno antipoético que apenas se aparece en este *Parole, parole*: el hombre de acción teatral, el muchacho del espectáculo y la caradura, el obsesivo aunque ineficaz, no por incapacidad personal suya sino general o mejor y, simplemente, por el propio concepto de intertextualidad (nos queda pendiente para otro día, disculpen, una reseña sobre la señora Kristeva, el señor Genette y amigos); ineficaz, decía, anulador del yo, disipador del autor poeta. Quien pretenda encontrar a ese David en este libro la lleva clara. Aquí no hay sombreros ni gafas de sol ni pegatinas, desde aquí no vuelan aviones de papel, esto no es un fin de semana con los amigos. Hay versos de entre semana, sí, poemas de entrenamiento, ¿por qué todos los poetas los publican? *Ah, dulce música de Italia*... qué raras veces nos visitas.

Creo que era Marcial quien explicaba que en todos los libros se dan poemas malos (muchos), poemas medios (algunos) y poemas buenos (pocos); éste no es excepción. Pero si es cierto que al poeta ha de juzgársele por sus aciertos creo que este *Parole* ha de ser en puridad un poemario de amor. A mi juicio el libro está fundamentalmente en su segunda parte, la que da título al conjunto: *El poema que te adora...*, *Todo para mí*, *Parole, parole*, *Banquete* y *Sauce*. En estas piezas es donde se da la más hermosa emoción. La pasión del amante frente a la amada, junto a ella, encima y debajo, con perdón. La misma que recorre toda la poesía desde Safo a Neruda.



DAVID MORENO
Parole, parole y otras palabras
Ediciones Transhumantes
Col. Poemas Desechables, n. 1
Valencia, 2006

Acierta David Moreno con el tono en los textos más largos donde sus manos amorosas abarcan más cuerpo, permiten asomarnos con mayor demora a la situación y los espacios: la casa, el coche, la cama, el jardín... En ocasiones ciertas imágenes afean la estrofa (cuerpos fundidos como lonchas de queso, árboles que muestran dientes...) en riesgos que el ▸

poeta asume con demasiada valentía. La valentía que exhibe el Moreno editor, al frente de la recién nacida *Ediciones Trashumantes*, un gabinete de ganas al que nada se le pone por medio.

En su ambicioso proyecto recorre las principales ciudades españolas para darnos a conocer éste, su primer libro, y todo el engranaje editorial en el que trabaja junto a MacDiego. Se conoce de David su laborioso afán creativo que lo ha llevado a impulsar proyectos literarios en Logroño, Segovia, Madrid y ahora Valencia.

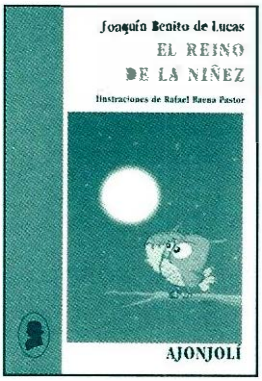
Hay un cuarto Moreno que desconozco, reservado a las damas.

EL REINO DE LA NIÑEZ

PEDRO ANTONIO GONZÁLEZ MORENO

El reino de la niñez viene a completar esta trilogía de la memoria, ofreciéndonos, desde diferente perspectiva, el mismo tema en torno al cual giraban los dos libros anteriores. Dentro de un formato y un estilo que parece concebido "para niños de todas las edades", lo que Joaquín Benito de Lucas nos presenta es una nueva imagen de ese "Paraíso de la infancia" al que se alude en el título que sirve de pórtico general al libro. Visión edénica de un mundo en el que aún existía la inocencia original y en el que aún el dolor no había instalado sus garras. Un mundo, sobre todo el que refleja la primera parte, marcado por la felicidad, por la sonrisa, por la más prístina pureza, en donde *nosotros no sabíamos nada de muerte ni de lucha, sólo/ habíamos aprendido/ a reír bajo un cielo ceniciento.*

La diferente perspectiva que este libro ofrece está ya sugerida por el título con que el poeta encabeza la primera parte: "Los ojos niños". No es que la obra tenga al niño y su mundo como protagonista, sino que ese mundo está contemplado y descrito *desde* los ojos del niño. De



JOAQUÍN BENITO DE LUCAS
El reino de la niñez
Editorial Hiperión
Col. Ajonjolí
Madrid, 2006

ahí su visión plácida y risueña, inocente, imaginativa, de ahí que ese paraíso no se encuentre en ningún momento ensombrecido por el tinte dramático que tienen los recuerdos cuando es el adulto, el hombre, quien los evoca. Los poemas de esta primera parte, han sido, obviamente, escritos por el hombre, pero están pasados por la retina de ese niño que, en consecuencia, describe un reino hecho a su medida.

Por el centro de este reino al que Benito de Lucas nos transporta, discurren las aguas tranquilas y rumorosas del Tajo que, como no podía ser de otro modo, ya desde el primer poema, que sirve de pórtico al libro, se convierte en el privilegiado escenario de la evocación. Una vez más, la música del agua va a ser ese rumor continuo que, cantarinamente, acompaña y preside la infancia del poeta. A través de una larga metáfora discursiva, desarrollada a lo largo de toda la composición, se define al río como una "sala de fiestas" en donde todo tipo de criaturas, aéreas o ▸

acuáticas, orquestan con sus diferentes instrumentos la amable sinfonía del ayer:

sala de música que suena
al compás de la vida de todo lo creado,
música de mi infancia, mi inocencia perdida
que guardan en sus trinos los peces y los pájaros.

En el entorno de sus aguas, convertidas en relicario de la memoria, van a aparecer una serie de moradores que constituyen un verdadero bestiario: Carpas, renacuajos, sapos, lagartijas, ranas, lechuzas, cigueñas, mirlos, gorriones y otras variadas especies de peces y de pájaros. Criaturas del agua, de la tierra o del aire, a las que el poeta da vida y de los que se vale para rememorar tiernas anécdotas de la niñez y que, en algunas ocasiones, son como una transposición de sí mismo, un correlato de aquel niño que fue, como sucede en el poema "Renacuajos", donde el poeta identifica aquellos renacuajos que jugaban cerca de la orilla con los niños de entonces, que ajenos al mundo, no tenían otra preocupación que la de jugar y reír:

Allí estaba su casa de algas, con muchas
puertas, desde donde sus madres a voces los
llamaban. Pero ellos no hacían caso
y seguían jugando,
como hice yo hasta
el día en que me
puse enfermo
y tuve que dejar de correr y jugar.

En otras ocasiones, el poeta relata escenas infantiles, algunas de inocente y emotiva ternura, como en los poemas titulados "Pez prisionero", "Gorrión herido" o "Grillo", que tienen en común anécdotas muy similares y que encarnan, en el fondo, una conducta moral. Escenas en las que el niño devuelve al agua un pez moribundo o da la libertad a un grillo al que tenía prisionero en su jaula; escenas que, más allá de su anécdota, proponen una ejemplaridad basada en el respeto a ciertos valores morales. Una actitud ésta que se encuentra muy en consonancia con el tono, en cierto modo fabulístico o parabólico, que algunas veces Benito de Lucas confiere a sus composiciones, sobre todo a las de la segunda parte del libro, titulada "Desde el puente".

El puente es un enclave ya conocido dentro del escenario de la infancia del poeta, y es un elemento sombrío que suele evocar los más dolorosos momentos de la guerra (recuérdense, por ejemplo, las cinco partes del poema "Los dos puentes", que aparecía en *Álbum de familia*). Pues bien, el escenario del puente también sirve, en este caso, como una especie de privilegiada atalaya desde donde el poeta accede a una visión panorámica y que va a servirle, en último término, para variar el punto de vista. De hecho, mientras que los poemas de la primera parte, ya lo hemos señalado, se configuran desde la perspectiva de los ojos del niño, ahora los de esta nueva serie parecen más bien construidos desde la perspectiva del hombre. De ahí que, frente a ese mundo anterior, donde los niños viven en un paraíso de la felicidad y la inocencia, en plena armonía con la naturaleza y escuchando los interminables conciertos de la música del agua, ahora los poemas de la segunda parte adquieren una estructura fabulística en donde el poeta, tras relatar la anécdota que tiene como protagonista al animal (una cigüeña que alimenta a sus crías, unas golondrinas, unos caracoles, un galápago o una plaga de langosta) concluye siempre, a modo de cierre, con ▸

alguna reflexión que remite a aquellos duros días de posguerra. Como si se tratara de la moraleja de unas fábulas, Joaquín Benito de Lucas establece un paralelismo entre el animal y el niño, identificándolos a ambos en una misma actitud vital o en un mismo destino.

O bien, expresado de otro modo, podría decirse que el poeta utiliza la anécdota animal como soporte que activa y contextualiza sus propios recuerdos, ya que es el recuerdo, en el fondo, el impulso principal que actúa como motor no sólo de los poemas de este libro sino de toda la trilogía. Así, por ejemplo, asocia una plaga de langostas a aquella otra plaga que sembró de violencia y de sangre las calles de su pueblo; o estableciendo un paralelismo con los largos ayunos del galápago, evoca los largos ayunos de *"días, semanas, meses como los niños pobres en los* años *del hambre";* o, relacionándola con la historia de una golondrina que pierde a su cría, se recuerda aquella *"época mala en la que muchas madres lloraban sin consuelo/ a sus hijos perdidos en el aire/ de la tormenta de odio/ que levantó la guerra";* o bien, una vez más, recuerda figuras familiares como la de su padre, que limpiaba los caracoles con vinagre y con sal al mismo tiempo que se lavaba

con la misma sal, agua y vinagre
las heridas sangrantes
que abrieron en su cuerpo
los ulcerados años de posguerra.

Frente al tono sombrío que, dada su intención evocadora, adquieren estos poemas, otras veces Benito de Lucas evita la proyección simbólica sobre las criaturas animales y, como en las composiciones tituladas "Sapo", "Pato" o "Vencejos", ensaya fórmulas de carácter más festivo y desenfadado, basadas en los juegos fonéticos y en la llamativa sonoridad de las rimas consonantes, casi siempre agrupadas en pareados. Pero pese a su apariencia jocosa, también en estos casos el poeta aprovecha siempre para filtrar alguna reflexión de carácter vital o moral, pues no en vano los poemas más característicos en este sentido, los de la tercera parte, reciben el significativo título de "Lecciones de vida". Finalmente, incluso en esos poemas de factura rimada y aire infantil, el poeta, en un último ejercicio de identificación con su personal bestiario, traza un paralelismo con la figura del pájaro carpintero en el penúltimo poema, que es una suerte de autobiografía en donde condensa su amargo desencanto y su visión de la vida como una continua sucesión de desposesiones y de pérdidas:

Hoy el tronco ya está
muerto y mi casa es *un*
desierto.
Hoy el tronco está podrido
y ya no encuentro otro nido.
Ni árbol, ni tronco ni rama.
Siempre se *pierde lo que más* se *ama.*

Fe de Erratas: El autor de la reseña de la obra "Nanas ortodoxas, nanas peculiares" de Iván Carabaño es Antonio Lisón, y no el propio Iván Carabaño, como aparecía en Nayagua 6

「ロメシイ号」の蒸気機関（一八二二年）

Esta publicación se acabó
de imprimir en Madrid
el viernes 22 de Junio de 2007
día de San Paulino de Nola

producción gráfica
REPROFOT
comercial@reprofot.com

La revista Nayagua expresa su agradecimiento a todos los colaboradores y personas implicadas en su realización, así como a todos los amigos que con su entrega y apoyo constantes hacen posible un proyecto como el Centro de Poesía José Hierro.

Nobleza obliga.

AYUNTAMIENTO DE GETAFE
Cultura

FUNDACIÓN
CENTRO DE POESÍA
JOSÉ HIERRO

La Suma de Todos

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Comunidad de Madrid