

EMPIREUMA

Revista de creación



Orihuela, año IX · N° 19 · Otoño del 93

dragón (Dibujo portada).

Los griegos llamaban dragones a todas las serpientes. Nacieron de Gea y de la Sangre de los Titanes, a los que ayudaron en la guerra contra los olímpicos. Terminada la Titanomaquia se reconcilian con los dioses viniendo a guardar lugares y objetos sagrados: fuentes curativas, oráculos, tesoros, vírgenes..., personifican el castigo divino.

Tienen forma de reptil cuadrúpedo, escamado, con alas membranosas, terrible mirada y aliento igneo. Pueden tener varias cabezas.

El cristianismo los hace pérfidos, pero les reconoce la omnisciencia de la cultura perdida. La sangre del dragón hace invulnerable y su corazón entiende la lengua de las aves.

El dragón de la portada es hijo de Marte, guardaba un manantial consagrado a su dios progenitor, cuando Cadmo, cansado de buscar a su hermana Europa, se establece en Beocia y funda Tebas, para coger el agua del sacrificio fundacional tiene que matar al dragón guardián de la fuente. De sus dientes nacieron hombres armados, feroces luchadores, que se hieren y matan entre sí, los supervivientes constituyen la nobleza tebana.

JOSE ALEDO SARABIA

DIRECCION

José Luis Zerón Huguet

Imprime

Gráficas Oratorio, S.L.
Telf. 530 68 65

Edita

"A. C. EDICIONES EMPIREUMA"



Dibujo portada

José Aledo Sarabia

Redacción

Pepe Baldó, escl. 4, 6º C - Telf. (96) 530 14 52
03300 ORIHUELA (Alicante)

XIX

La indiferencia, la agresividad provinciana, el rechazo colectivo y la burla, terminan resquebrajando la obra de un escritor. También el elogio excesivo, el ditiramo expresado frente a frente, la promoción a héroe y la adulación.

Los primeros, porque minan su confianza en sí mismo, lo hacen dudar de lo que va creando, de la utilidad -o de la trascendencia- de toda posible creación.

Los segundos, por su carácter explícitamente ficticio. Nadie cree en esas apoteosis: ni el que las anuncia -que sabe muy bien a qué escala de valores atenerse-, ni el que las recibe -que de inmediato detecta la vacuidad total, o al menos mundana; en todo caso, lo inoportuno de su invención.

Detractores y turiferarios: igualmente nefastos para un autor.

¿Cuál será la posición moral de un verdadero lector?

¿Dónde estará el umbral de discreción que no debe franquear?

La verdadera lectura -discreta, idealmente silenciosa- está tan lejos del resquemor, de la injuria, como de la aparatosa frivolidad.

(Padece estas dos depravaciones. Nunca lo olvidaré)

Aforismo inédito de Severo Sarduy, extraído de *El País*, suplemento *Babelia*, 14 de agosto de 1993.

EDITORIAL (A MODO DE MANIFIESTO)

De los posos negros del sueño y los rescoldos de la memoria todavía humeantes, hemos rescatado el fuego de *Empireuma*; crepita, bulle, se eleva encarnado en una interrogación total. La hoguera alumbró los caminos del claroscuro, descubre nuevos umbrales, remonta la noche y delata los enmascaramientos.

Pero nos resulta inevitable cuestionarnos la necesidad de mantener viva la hoguera, de dedicar un esfuerzo supremo a hurgar en las sombras, en una ocupación desmesurada en la que la soledad es condición indispensable.

Hoy poetizar es oficio de tinieblas: ¿Es vano acaso reivindicar con orgullo un poco de luz?

Hoy escribir poesía es un esfuerzo estéril, ¿no se hace necesario una inminencia fecunda, una vuelta al origen creador, al seminal empuje, a la emanación que agriete la realidad, la fragmente y la transforme?

Hoy los destellos de la evidencia han cegado a los poetas, que recorren un interminable viaje circular por el reducido mundo de lo obvio. Los poetas creen haber encontrado la luz, pero se trata de fulguraciones nocivas. Es urgente evitar el estereotipo, abrir nuevas perspectivas, volver a experimentar la perplejidad, el asombro; volver a atrapar el fulgor desconocido e indescifrable que devuelve la vista al poeta.

Hoy el poeta padece la asfixia de la perfección; está sucumbiendo a una sobredosis de información; emudece en un silencio aniquilador. La palabra reveladora es el antídoto; los balbuceos, las tentativas, las dudas como rebelión contra la ignorancia y la indiferencia: subversión como única catarsis.

Que el camino se agriete y engulla al poeta y lo arroje a las profundas intemperies. Nada de firmezas; mucho de extrañamiento. Nada de frialdad mayestática. Contra el hielo o la pulcritud marmórea llamaradas de fuego que todo lo arrase; un hervor que nos devuelva al punto de partida. El claroscuro es conocimiento y duda.

El poema es frágil en la fragilidad del artificio, está oprimido en las mazmorras del convencionalismo. Evitemos las resonancias, los ecos sonoros, la pirotecnia retórica. Hagamos al poema inquebrantable con la sustancia del universo compuesta de fragmentos complementarios que se rechazan. No pretendamos poner puertas al campo "porque la poesía es un organismo vivo, rebelde en permanente revolución" (Olga Orozco). Evitemos las buenas intenciones: la poesía es perversa y terrible; convoca entidades antagónicas y provoca una batalla en la que a veces no hay supervivientes, y otras se resuelve con insólitas alianzas. Es perversa porque a menudo se presenta al poeta encarnada en cuerpo apetecible, para transformarse al instante en llama inasible.

El poeta siempre se ve obligado a recomenzar, a sentir la pérdida y añorar el encuentro, pero no debe ceder a la desesperanza. El error está en creer que se ha alcanzado lo inalcanzable. Pero, paradójicamente, lo perdurable se encuentra en ese instante en que el poeta cree haberse ligado al absoluto y que hace que el posterior desencuentro se convierta en un nuevo deseo. La ceremonia de la desposesión, "el hambre que devora, en el seno de la santidad" tal como escribió Nietzsche en su Zarathustra.

Se ha hablado mucho de esa continua convivencia del poeta con la frustración y la satisfacción; la realidad y el deseo, y se han buscado muchas analogías con la condena de algunos personajes mitológicos: Sísifo, Danaides, Penélope, Narciso, Prometeo... Todas son aproximativas, pero ninguna lo suficientemente acertada.

En su acomodado descreimiento el poeta actual, héroe cansado, derrotado, se empeña en justificarse ante la sociedad: suplica ser aceptado; no asimila el rechazo. Pero la insatisfacción, el desencanto, le apartan de la luz. Aunque ceda, reniegue de sí mismo, se "normalice"; aunque por incapacidad niegue en público la utilidad de la poesía, a escondidas la pretende, "porque no hay forma de liberarse de la poesía que es la absorción completa" (Bataille).

Las tendencias dominantes son aquellas que la sociedad demanda, las que están muy alejadas del fervor rebelde y huyen de la perversión; las que se regodean en la apacible sentimentalidad o en la grandilocuencia deliberada. Pero hay otros poetas, por supuesto ignorados, a los que se les exige un inmediato reciclaje, que se debaten en el claroscuro, que defienden la poesía con los argumentos de su obra; que no se esfuerzan en justificaciones, porque saben que no hay justificación en la poesía; que no sueñan de continuo con el porvenir porque ellos mismos son el porvenir.

Nos preguntábamos al principio si es necesario reavivar el fuego de *Empireuma* y respondemos con un rotundo Sí. Ahora es necesario. León Felipe escribió que la poesía son "hogueras que encendemos aquí abajo entre tinieblas encontradas, para que alguien nos vea, para que no nos olviden". Para aquellos poetas rebeldes que todavía no han enterrado las ilusiones; para esos poetas raros de la luz y las sombras de la lucidez; para los hombres ardientes, solitarios, esta hoguera: para que desde arriba o desde abajo, la vean y nunca la olviden.

DOS POETAS FRANCESES ACTUALES EN VERSION DE MARIANO ROLDAN

I

RENE CHAR

Nació en 1907, en Vaucluse. Inmerso en el superrealismo, publica, entre 1929 y 1934, varios poemarios en los que el lirismo sobrepasa la imagen superreal. La experiencia de la Resistencia maduró la transformación vital del poeta. René Char busca un "arte breve", hecho de aforismos y de luminosos enigmas.

JE ME VOULAIS EVENEMENT

Je me voulais événement. Je m'imaginai partition,
j'étais gauche. La tête de mort qui, contre mon gré,
remplaçait la pomme que je portais fréquemment à la
bouche, n'était aperçue que de moi. Je me métais à
l'écart pour mordre correctement la chose. Comme on
ne déambule pas, comme on ne peut prétendre à l'amour
avec un tel fruit aux dents, je me décidai, quand j'avais
faim, à lui donner le nom de pomme. Je ne fus plus in-
quiété. Ce n'est que plus tard que l'objet de mon em-
barras m'apparut sous les traits ruisselants et tout aussi
ambigus de poème.

POETES

La tristesse des illettrés dans les ténèbres des bouteilles
L'inquiétude imperceptible des charrons
Les pièces de monnaie dans la vase profonde

Dans les nacelles de l'enclume
Vit le poète solitaire
Grande brouette des marécages.

YO ME QUERIA ACONTECIMIENTO

Yo me quería acontecimiento. Me imaginaba *partición*. Era torpe. La cabeza de muerto que, contra mi voluntad, reemplazaba a la manzana que yo llevaba frecuentemente en la boca, no era advertida por nadie más que por mí. Me daba a la huida para morder correctamente la cosa. Como nunca se deambula, como no se puede requerir al amor con un tal fruto entre los dientes me decidí, cuando tuve hambre, a darle el nombre de manzana. Nunca más fui inquietado. No fue sino más tarde cuando el objeto de mi perplejidad se me apareció bajo los rasgos chorreantes y tan ambiguos de poema.

POETAS

La tristeza de los analfabetos en las tinieblas de las botellas
La inquietud imperceptible de los carreteros
Las piezas dinerarias en el agua profunda

En las nacelas del yunque
vio el poeta solitario
la gran biga de las marismas.

II

HENRI MICHAUX

Nació en Namur en 1989. La poesía de Michaux, de una lucidez feroz, se sitúa en el límite del lenguaje y de la razón, y es una denuncia de la adulteración permanente de la vida cotidiana. Los críticos se han referido al paralelismo existente entre el mundo kafkiano y la poesía de Michaux.

CONTRE !

Je vous construirai une ville avec des loques, moi !
Je vous construirai sans plan et sans ciment
Un édifice que vous ne détruirez pas,
Et qu'une espèce d'évidence écumante
Soutiendra et gonflera, qui viendra vous braire au nez,
Et au nez gelé de tous vos Parthénon, vos arts arabes,
et de vos Mings

Avec de la fumée, avec de la dilution de brouillard
Et du son de peau de tambour,
Je vous assoirai des forteresses écrasantes et superbes.
Des forteresses faites exclusivement de remous et de
secousses,
Contre lesquelles votre multimillénaire et votre géo-
métrie
Tomberont en fadaïses et galimatias et poussière de sable
sans raison.

Glas ! Glas ! Glas sur vous tous, néant sur les vivants !
Oui, je crois en Dieu ! Certes, il n'en sait rien !
Foi, semelle inusable pour qui n'avance pas.
Oh monde, monde étranglé, ventre froid !
Même pas symbole, mais néant, je contre, je contre,
Je contre et te gave de chiens crevés.
En tonnes, vous m'entendez, en tonnes, je vous arracherai
ce que vous m'avez refusé en grammes.

Le venin du serpent est son fidèle compagnon,
Fidèle et il l'estime, à sa juste valeur.
Frères, mes frères damnés, suivez-moi avec confiance.
Les dents du loup ne lâchent pas le loup.
C'est la chair du mouton qui lâche.

Dans le noir nous verrons clair mes frères.
Dans le labyrinthe nous trouverons la voie droite.
Carcaïse, où est ta place ici, gêneuse, pisseuse, pot cassé ?
Fouille gémissante, comme tu vas sentir les cordages ten-
dus des quatre mondes !
Comme je vais t'écarteler !

¡EN CONTRA!

¡Os construiré una ciudad con despojos, yo!
Os la construiré sin plan y sin cimientos,
una edificación que no destruiréis
y que una especie de evidencia espumante
sostendrá y henchirá, que vendrá a rebuznaros en vuestras narices,
y en las narices heladas de todos vuestros partenones, vuestras artes árabes
y vuestros Mings.

Con la humareda, con la disolución de la bruma
y del sonido a cuero del tambor
os abasteceré de fortalezas apabullantes y preminentes,
fortalezas realizadas exclusivamente con remolinos y sacudidas,
contra las cuales vuestro milenario y vuestra geometría
se extinguirán en bagatelas y galimatías y polvo de arena sin razón.

¡Toque de difuntos! ¡Toque de difuntos! ¡Toque de difuntos sobre vosotros,
/la nada sobre los vivientes!

¡Sí, creo en Dios! ¡Pero seguro que él lo ignora!
Fe, suela inservible para quien nunca avanza.
Oh mundo, mundo estrangulado, vientre frío!
No símbolo, ni nada, yo en contra, yo en contra,
yo en contra y te cebo con perros destripados.
Por toneladas, oídme, por toneladas os arrancaré lo que
/me habéis rehusado en gramos.

El veneno de la serpiente es su fiel compañero,
fiel, y lo estima en su justo valor.
Hermanos, hermanos míos, condenados, seguidme con toda confianza.
Los dientes del lobo no sueltan jamás al lobo.
Es la carne del cordero la que se afloja.

En lo oscuro nos veremos claramente, hermanos míos.
En el laberinto hallaremos el camino cierto.
Esqueleto, ¿cuál es tu sitio, tarro resquebrajado, cargante y orinante?
Garrucha gimiento, ¿cómo habrás de sentir tú las velas
/tendidas a los cuatro mundos!

¡Cómo voy yo a descuartzarte!

RENATA GIAMBENE: POESIAS

Traducción: CARLOS VITALE

Renata Giambene nació en Lucca (Italia) en 1934, pero desde hace mucho reside en Pisa, donde desarrolla una gran labor cultural. Obtuvo numerosos premios de poesía, narrativa y ensayo, entre otros, el Premio de Cultura del Consejo de Ministros, que le ha sido asignado en cinco ocasiones.

Ha publicado: *Passi di piedi nudi* (poesía, 1954), *L'età fini dei gridi* (poesía, 1958), *Pascolo d'ombre* (relatos, 1960), *Sosta al fiume* (poesías, 1964), *Città senza memoria* (poesías, 1968), *I semi delle cose* (poesías, 1975), *profumo d'abelmosco* (poesías, 1979), *Antico vasellaio* (poesías, 1980), *L'uomo nudo* (teatro, 1980), *Letti etruschi* (poesías, 1987), *Tempo di sinopia* (poesías, 1987), *L'occhio della mosca* (poesías, 1987), *L'orso di pezza* (poesías, 1990), *Muchetti per la signora* (novela, 1991), *Il parigino* (novela, 1992), *Cantafiabene* (relatos, 1992) y *Le albe i venti* (poesías, 1993). En 1976 apareció el ensayo de Mario Donadoni *Poesia di Renata Giambene con particolare riguardo a "Sosta al fiume"*.

LOS PRIMEROS

Cada día la astuta contrabandista
alza el látigo y golpea
verdades apenas centelleantes.

Los primeros sintieron el mal y el bien
aún húmedos de verdes envolturas
y cada uno

confió al otro el mensaje
creación, amor, violencia
resistencia
recomencemos de donde en el pinar los primeros
descubrieron blandas huellas
de liebres y de pájaros

y cada uno
confió al otro la historia
de su origen.

ANTIGUO ALFARERO

Mi hijo tiene ojos grandes de pueblos
y en las manos las semillas de las cosas
huelen a mares y suaves vientos
mientras habla de siglos por venir
en ánforas de antiguo alfarero.

Yo me despierto ante esta luz nueva
con un sabor de hierbas nacidas en la boca.

AGAVE

(En Punta Ala)

Allá cuerpo de agave en el sol
esculpida trama de nombres
para nosotros madura vendimias
de otros regresos más vastos.
Palabras aún se niegan
sobre este mirador de tiempo,
se desliza cálido silencio
lava de orgullo por la roca.

Ángel, permanece guardián
de nuestro dulce candor,
mantén suspendida la mano
sobre la hoja, corazón mío.

I PRIMI

Ogni giorno l'astuta contrabbandiera
alza lo staffile e percuote
verità appena balenanti.

I primi sentrono il male e il bene
ancora umidi di involucri
ed ognuno

affidò all'altro il messaggio
creazione, amore, violenza
resistenza
si ricominciò da dove nella pineta i primi
scoprono soffici impronte
di lepri e di uccelli

ed ognuno
affidò all'altro la storia
della sua radice.

ANTICO VASELLAIO

Mio figlio ha occhi grandi di paesi
e nelle mani i semi delle cose
profumano di mari e venti dolci
mentre dice di secoli avventure
in anfore di antico vasellato.

Io mi risveglio a questa luce nuova
con un sapore d'erbe nate in boca.

AGAVE

(a Punta Ala)

Là corpo d'agave nel sole
sculpta trama di nomi
per noi matura vendemmie
d'altri ritorni più vasti.
Parole ancora si negano
su questa altana di tempo,
scivola caldo silenzio
lava d'orgoglio la rupe.

Angelo resta guardiano
del nostro dolce candore,
tieni sospesa la mano
sopra la foglia mio cuore.

CAÑA EN EL VIENTO

(a Gabriella)

Conozco el infinito estanque
donde escondías tus semillas de amor,
pero en el baño de sangre
no encuentro nombre de venganza o perdón.
Sólo una niña tiembla
caña en el viento de voces
que te adelgazan.
Permanece viva una hendedura de risa
por una pelota en la red
y el vestido turquesa colgado
de la sombrilla en agosto del '76.

FAMILIA

Perfume del espliego intacto el tiempo
conserva, huella de la mano, un leve
repliegue de sábanas, como si el aire
se adensase.

Al atardecer, la sombra de ella con el padre
tendrán el corazón de la casa abierto
al regreso de los hijos, a los juegos perdidos
en esta prisa que nos vuelve desengañados.

Por cada uno que llora en el silencio
en la ventana un flor se cultiva
de otra raíz pena, de otro amor
nacido sin respuesta.
Qué temor oscuro si la memoria
no encendiera una luz para alumbrar
el círculo de una mesa, sólo
aquel rostro un día inclinado de la muerte
que nos acerque a los labios un sorbo de hierba.

ESPOSA DE TU TIEMPO

Permanecemos envueltos en esta tela, solos
fabulando cabelleras de paisajes
donde me llamas sin mi memoria:
terna de años, esposa de tu tiempo.
Llega al umbral el alma, abre de par en par
sus ramas de fiesta, me levanta
más allá de los muros de la habitación, grita
para empalidecer la noche
y es dulzura sin pecado.

IDOLO ETRUSCO

Para decirte aquello que me da vida
no bastaría, no, este mayo
posido por tu joven cuerpo,
este cielo tuyo de ojos donde
servilmente me concedo como
hierba maculada de caricias.
Entras, dueño, en mi memoria
fustigando y despojos de silencios llevas
ídolo etrusco dentro del pecho.

El rito
plásticamente danza en tus gestos
y enciendes fuegos y tomas manos y flores
jugando al aro con la luna y ríes.

CANNA NEL VENTO

(a Gabriella)

So dell' infinita palude
dove nascondevi i tuoi semi d'amore,
ma nel bagno di sangue
non trovo nome di vendetta o perdono.
Solo una bimba trema
canna nel vento di voci
che ti assottigliano.
Resta vivo uno spacco di risa
per un pallone in rete
a l'abito turchino appeso
all' ombrellone agosto '76.

FAMIGLIA

Profumo dello spigno intatto il tempo
trattiene, impronta della mano, un lieve
riplegar di lenzuola, quasi l'aria
s'infittisse.

Nella sera, l'ombra di lei col padre
terranno il cuore della casa aperto
al ritorno dei figli, ai giochi persi
in questa fretta che ci fa delusi.

Per ognuno che pianga nel silenzio
alla finestra un fiore si coltiva
d'altra radice pena, d'altro amore
nato senza risposta.
Quale sgomento buio se la memoria
non accendesse un lume a rischiarare
il cerchio di una tavola, soltanto
quel volto chino un giorno della morte
che ci accosti alle labbra un sorso d'erba.

SPOSA DEL TUO TEMPO

Restiamo avvolti in questo drappo, soli
a fabulare chime di paesaggi
dove mi chiami senza mia memoria:
tenera d'anni, sposa del tuo tempo.
Giunge alla soglia l'anima, spalanca
i suoi rami di festa, mi solleva
oltre le mura della stanza, grida
a sbiancare la notte
ed è dolcezza senza peccato.

IDOLO ETRUSCO

A dirti quello che mi fa viva
non basterebbe, no, questo maggio
posseduto dal tuo giovane corpo,
questo tuo cielo d'occhi dove
supinamente mi concedo come
erba maculata di cerezze.
Entri padrone nella mia memoria
frustrando spoglie di silenzi e rechi
ídolo etrusco dentro al petto.

Rito
plasticamente danza nei tuoi gesti
e accendi fuochi e cogli mani e fiori
giocando al cerchio con la luna e ridi.

TAMARIT, 155

Roda de Ter

Dia canicular, després de moltes pluges semblava que l'estiu havia decidit mostrar-se ple de llum.

Vaig arribar a Roda gairebé al migdia amb tren i autobús, formes de viatjar que comencen a ser romàntiques.

Un poble de la Plana de Vic, a la comarca d'Osona, agrícola, ramader i industrial, en rebia esbulfegant com jo mateix. Vaig visitar les ruïnes ibero-medievales de l'Esquerda, en un altell, on es domina tot el poble constret pel riu Ter, quina panoràmica més bella sota els meus peus amb el pont romà al fons.

Vaig comprar unes flors i vaig anar a casa seva; vaig picar tement la seva absència o el seu refús, però la Monserrat em va rebre amb cordialitat i en pocs minuts va aparèixer el poeta. Em vaig presentar, vaig ser convidat a seure i vam emprendre una amistosa conversa, breu, però enriquidora per al meu esperit.

Miquel Martí i Pol conserva als seus 63 anys i malgrat la seva malaltia uns ulls vius, lluents i escorcolladors i una memòria testimonial; ell, que és una part important de la història de Catalunya, encara fa palès els seus impertorbables principis cívico-poètics i dona exemple als més joves.

Creu de debò en l'home, en la poesia i en la idea alliberadora per damunt de qualsevol altre vàlua.

Vam parlar fonamentalment dels seus *poemes*, de la novel·la del XIX, de la generació del 27 i de la poesia actual a Catalunya, i una mica d'allò que és diví i humà, del mal moment que està travessant el món i tenia resposta per tot: és un home d'un convenciment insuperable, és notori el seu passat de compromís i esgotadora activitat.

Femso, ara repassant la seva obra, que aquest dia vaig estar amb el millor poeta català viu i un dels millors d'aquest segle.

Agrait, Miquel Martí i Pol.
Robert Bermejo.

Queda publicat el seu agraïment.

la del XIX, de la Generació del 27 y de la poesia actual en Catalunya, y un poco de lo divino y lo humano, del mal momento por el que está pasando el mundo y tenía respuesta para todo, es un hombre de una convicción insuperable, es notorio su pasado de compromiso y agotadora actividad.

Pienso, ahora que repaso su obra, que ese día estuve con el mejor poeta catalán vivo y uno de los mejores de este siglo.
Gracias, Miquel Martí i Pol.

ROBERTO BERMEJO CUADRA

1
Huria de mi si no pudiera
recuperar mi tiempo e interrogarlo,
volver al pasado como quien vuelve a la casa
en que vivió y, recorriéndola, encuentra,
lúcidamente sorprendido, todos los indicios
de aquello que es, y se aprende contemplándolos.
Huria de mi y me sentiría
desolado y nostálgico, como quien perdido
en medio de un mar inmóvil desfallece
sabiendo que ya nada le incita a vivir.

4
La piedra es la discreta quietud
donde maduran gestos y miradas
cansados del escándalo y de la desazón.
La inmensidad debe tener un marco de piedra
que mide posiblemente una mano de niño
cálidamente ingenua. Descanso
entre paredes solemnes que me recuerdan
cantos y conversaciones, ganancias de solitario
que no rechaza ningún espejo opaco
para querer más dignamente la vida.

TRADUCCION DE LA CARTA : "RODA DE TER"

Publicada en el Diari de Barcelona, el 28 de septiembre de 1992 (lunes). Había visitado al poeta el 16 de junio anterior.

Día canicular, después de muchas lluvias parecía que el verano decidió mostrarse plétórico de luz.

Llegué a Roda casi al mediodía con tren y autobús, formas de viajar que empiezan a ser románticas.

Un pueblo de la Plana de Vic, en la comarca de Osona, agrícola, ganadero e industrial, me recibía jadeante como yo mismo. Visité las ruinas ibero-medievales de L' Esquerda, en un altozano, de donde se domina todo el pueblo constreñido por el río TER, qué panorama más bello bajo mis pies, con el puente romano al fondo.

Compré unas flores y fui a su casa, llamé temeroso de su ausencia o rechazo, pero Monserrat me recibió cordialmente y en pocos minutos apareció el poeta. Me presenté, me invitaron a sentarme y emprendimos una amistosa conversación, breve, pero enriquecedora para mi espíritu.

Miquel Martí i Pol conserva a sus 63 años y pese a su enfermedad, unos ojos vivos, luminosos y escrutadores y una memoria testimonial; él, que es una parte importante de la historia de Catalunya, todavía conserva imperturbables los principios cívico-poéticos que da como ejemplo a los más jóvenes.

Creo de verdad en el hombre, en la poesía y en la idea liberadora por encima de cualquier otro valor.

Hablamos fundamentalmente de sus padres poéticos, de la novela del XIX, y un poco de lo divino y lo humano, del mal momento por el

2
Este puede ser el lugar, y tal vez
la respuesta a todas las preguntas
la tiene el reloj que no indica hora
y es un ojo siempre atento que todo lo escruta.
Este puede ser el lugar, y la belleza
quizá sea sólo la ausencia del deseo,
el vacío en que la voz se vuelve canto
y la claridad penetra cada cosa
como un velo de misterio que no altera
la cadencia secreta de los objetos.

9
No hablo de claridad para nombrar la luz,
sino del olvido y el sauce
que flanquean la puerta de la casa,
ni hablo del amor, para nombrar el amor,
sino de una discreta melancolía.
Todo es baldío, el horizonte y la noche,
el resplandor y el viento, la ruta y el temor.
No hablo del mar para nombrar el mar,
sólo hablo de mí, cansado, adusto,
pero, en secreto, culpablemente tierno.

(De "Suite de Parlavà", versión de Roberto Bermejo)

"Esperar es también hacer algo"
(Cesare Pavese, 'El compañero')

Digamos que me iba, pero vuelvo.
Dejaba demasiadas cosas a medias
y eso no es decente ni correcto. La gente
-la mayoría, por lo menos-
no me encontraría a faltar;
como mucho me habrían dedicado
un recuerdo impreciso en medio del gran
trastiego de vivir. Pero, ¿y yo? ¿qué habría
de mí, de este hombre con
quien hace más de sesenta años convivo? Cada tarde,
al lavarme la boca, la vergüenza
me habría hecho enrojecer de rabia
y hasta de envidia. Ahora
no estaré satisfecho (como siempre,
para decirlo claro), pero estoy seguro
de poder mirar sin asco
al hombre de madera del espejo, y juntos,
puede ser que descubramos que los imprecisos
contornos del mundo en que vivimos, absurdo,
pedante y hasta grotesco son, incluso,
las únicas profundas referencias
para conocer y comprender y con ellas
queremos y crecemos, sin sentirnos
desmedidos ni vacíos. Lo repito:
digamos que me iba, pero me quedo.

Y si pudiera escoger, tomaría
una música lenta y muy suave:
el adagio de Barber, quizás,
o la Pavana de Fauré.

Sentado
en un tranco, a la sombra, cerraría
pausadamente los ojos para contemplar
viejos fantasmas que siempre me acompañan
y aquellos paisajes que exaltan el recuerdo.

Detrás de mí, la casa abandonada
para siempre, sería una protección.

Tanto tiempo perdido en devastar espejismos
para descubrir, así, que la pulpa
del pensamiento es una mota tenue
que se mueve de aquí a allá, tan imprecisa
como tenaz, dentro de una nube de sorpresas.

Y lentamente la tarde subiría
el último tramo de la escalera, mientras a lo lejos
todavía sonarían los compases
de la Pavana.

Doblaría el cuello
para mirar, a sol poniente, el encendido azul
de las montañas, y en voz baja
murmuraría dichos que recuerdo
de cuando era un niño felpo, ingenuo.

Si hubiera al menos en algún lugar remoto
un puerto abandonado y solitario
para acoger viejos marineros cansados.
De buen grado iría cuancho todavía
tuviera las manos útiles.

Son crueles
estos tiempos de cobardes torpezas
y desamores, en que los años se alargan
y el deseo se confunde con el sentimiento
porque nos falta el espacio.

Como quien no quiere
olvidar lo que he sido, y en la confusa
solemnidad de los objetos que me envuelven
y me acompañan hago recuento incierto
de voluntades perdidas.

Por el declive
de esta nada, cansado y estéril,
puede que reencuentre el camino que conduce
al puerto abandonado, donde los barcos
reposan de sus ásperas singladuras.

El azar es un muro de viento y lluvia
constelado de renunciadas y sueños,
una vieja reliquia guardada
en el cajón más absurdo de la memoria.

Y osados escribimos la vida;
cada gesto es un surco que nadie planta
detrás nuestro y da escasos frutos.

¿Qué podemos hacer si somos poca cosa,
si alguien nos ha condenado a subir siempre
del bias las escaleras y a recibir
rechazos y consejos?

Ahora, con más pena
que gloria haremos un inventario
de pérdidas y pérdidas.

Translúcidos
de tan desmesurados, sobrevotaremos
en puro silencio soportando el susurro
de los automóviles que no van a ninguna parte,
con los ojos fijos en un perfil de mujer
bellísima y serena.

A fuera
la tramuntana repintará los azules
del cielo y las montañas, para que aún
podamos creer, tozudos, en la belleza.

(De "Algú que espera", versión de Roberto Bermejo)

CRISIS O EL "PRELUDIO" DE CAMBIOS RADICALES

IGNACIO FERNANDEZ

Cuando Tomás Moro creaba Utopía acuñaba -sin suponerlo ni desearlo- un término cuyo significado iba a constituir el mejor legado con que poder exculpar la propia pereza una humanidad indolente y debilitada en extremo; la llave para dispensarnos el abandono de todas las empresas cuyo esfuerzo solicitado alcance proporciones descomunales. Asistidos de este modo, podíamos al fin, restarle a la dificultad el grado de prestigio que venía incomodándonos. Pero aunque signo prefigurador del derrumbamiento de una civilización -no hay que olvidar que toda civilización comienza con el mito y acaba con el desencanto y la duda- aún está seguramente en nuestras manos el retardarlo o el precipitarlo. Confrontación de fuerzas entre los pueblos más atrasados -que por su forma de vida pertenecen más a civilizaciones pretéritas que a la actual- y los más desarrollados, el desenlace se producirá cuando uno de ambos se imponga al otro. Los resultados son impredecibles y la configuración de lo que se establezca -materialización de los modelos de la ciencia ficción, o reproducción de las hordas bárbaras- imposible de pronosticar.

Pero si las dudas de su aspecto exterior son justificables, las referencias a sus fundamentos no pueden por menos que ser inequívocas: dispondrán de los mismos atributos básicos de que han dispuesto todas las anteriores civilizaciones. Nostálgicos y necesitados eternamente del Paraíso, nuestros descendientes lo apreciarán, una vez más, en la vuelta al origen.

Si los países desarrollados -o más bien la civilización moderna- se debate en la peor de sus crisis, es porque llegados al punto en que no s encontramos, hemos perdido la habilidad para el **retroceso**. Los pueblos antiguos con su noción cíclica del tiempo disponían de la prerrogativa de **disfrutar** con la idea de continuos desastres y venturas encadenados en una sucesión ininterrompida. Acomodados en esta idea no les era difícil no sólo aceptar, sino incluso propiciar todo **regreso**. Sin embargo, nosotros, educados en la teoría del Progreso, no podemos permitirnos sino aquello que se explique con una idea rectilínea del tiempo de la Historia. El retroceso nos está vedado porque es el equivalente a fracaso o al menos a empeoramiento; por el contrario, el avance es mejoramiento y perfección. De ahí la abolición de la censura para todo cuanto lo simboliza: nada es rechazable si cumple con los lemas básicos del desarrollo.

Sin embargo lo que hasta no hace mucho podía acogerse con la satisfacción de lo contemplado dentro de un cierto orden en la actualidad ha pasado a tomar la apariencia del más irrefrenable caos por mucho eufemismo con que se lo quiera adornar. Al desorden cívico se añade ya el **cósmico** al haber introducido en dicho elemento variaciones importantes. Por eso las graves alteraciones que hemos provocado en la Naturaleza son el más claro reflejo de las que propiciamos primeramente en nosotros mismos. Si hemos perdido nuestra **guía** interior la hemos perdido para todo. Y si el desorden comenzó en el civilizado Occidente se ha extendido ya al resto del Planeta.

Pero no es necesario insistir sobre algo que todo el mundo en distintos grados de consciencia reconoce. El pánico -superado el temor a incurrir en catastrofismo- es general y comienza a sentirse la nostalgia por el **salvaje** y el anhelo de su vuelta. Ya no provoca vergüenza la invocación de tiempos "menos civilizados". La alarma suena por doquier y la urgencia de **remedio** sacude todo el Planeta.

Sin embargo es evidente la incapacidad que el **salvaje** tiene ya para salvarnos. En otras épocas le bastó la fortaleza de su vitalidad física y el esplendor de sus arraigos para imponerse sobre los pueblos en decadencia, pero en la actualidad, "infectado" en gran medida por nuestros vicios, y casi extinto, no podrá hacerlo. Además, es tan descomunal la distancia existencial que nos separa que es difícil el entendernos. De ahí el que prefiramos soluciones intermedias. La espiritualidad de pueblos semiprimitivos como los orientales nos parece más factible. Por eso el que nos enorgullecía el haberlos "descubierto" y el que la droga nos pareciera en un principio un gran hallazgo para **imitarlos**. Pero ni somos ya capaces de servirnos de su sabiduría, ni la droga puede ser otra cosa que un lamentable sucedáneo para arruinarnos en vez de enriquecernos.

Por otro lado el prototipo de hombre robotizado supuesto en las creaciones futuristas de ciencia-ficción, tampoco es una solución, sino por el contrario, un agravante -quizás el último- de nuestros problemas. Y no hablemos de la profusión de **remedios** con que las clases dirigentes cumplen a diario con su misión de tranquilizarlos: todos resultan tan fraudulentos como el mecanismo que ideamos para generarlos.

Llegados a este punto y dada la decadencia del salvaje, no cabe duda de que no nos queda otra solución que **reinventarlo**. Tendríamos que, sacándolo de nuestras profundidades, ayudarlo a crecer hasta alcanzar su máximo esplendor; algo parecido al que tuvo en épocas pretéritas aunque seguramente con unas características nuevas, diferentes, propias de una nueva Era que como tal será también distinta a las demás. Pero esto seguramente sólo se conseguirá con un temor también distinto al que experimentaron otras civilizaciones para las que las hordas invasoras representaban una "garantía" ya largamente acreditada.

POESIA SIN POETAS Y LA BUSQUEDA DEL CAMBIO

RICARDO LLOPESA
(Presidente del Instituto
de Estudios Modernistas)

La poesía española atraviesa una profunda crisis de identidad. Es cierto que cada época literaria se formula la misma cuestión. Incluso cuando se gesta un cambio formal, porque los cauces de la tradición, donde se aglomeran los poetas masificados en tendencias poco menos que diferenciadas, son incapaces de asimilar los cambios que marcan uno o más poetas. Más que asimilar, son reacios a admitir el rumbo experimental de la voz en solitario, porque esa aceptación presupone su propia negación.

El poeta escribe, angustiado por el mundo que habita, la negación de comunicar esa angustia; siendo, a la vez, incapaz de superarla. Vive asfixiado dentro de una sociedad estéril, y su poesía es reflejo de esa esterilidad. Las diversas corrientes en donde converge la poesía son prueba de ello. El poeta se ha conformado con escribir bien, siguiendo las pautas anteriores a él. Repite, modificando, tan sólo; cuando la misión de la poesía, en todas las épocas, ha sido trascender los límites convencionales del lenguaje.

Desde los **novísimos** -o más propiamente **generación del lenguaje**, como la llama Jaime Siles- hasta hoy, han transcurrido dos décadas con una lista larguísima de títulos publicados, a lo largo y ancho de la península, y una nómina no menos extensa de nombres, que el tiempo se encargará de borrar, para dejar unos pocos consagrados en la posteridad, al margen de santuosas antologías y publicidad comercial. Porque la labor anónima de todos estos nombres públicos y masificados desempeña una tarea importantísima en la evolución de la poesía. Gracias a ellos, a su integración dentro de una corriente acumulativa que termina por asfixiar y ahogar al lenguaje, por repetitivo y manoseado, surge el genio poético. Esta decadencia es imperceptible al ojo poético, pero nunca a la sensibilidad poética.

El pecado mayor que puede achacarse al poeta es su rechazo incondicional a entrar en el contexto de la modernidad. Y esto ha ocurrido en todas las épocas literarias. No participar de la modernidad supone el rechazo de su integración en el cosmopolitismo, en el orden de las ideas, el lenguaje y la estética nuevos, que el mundo contemporáneo impone, y a los cuales no puede ser ajeno el poeta.

Afirmar que vivimos un tiempo de poesía sin poetas, pero con mucha poesía escrita, abundante y desbordada, como afirmación del yo, sin ser individual, es una cuestión que está a la orden del día y no podemos negar, a lo sumo, admitir a regañadientes. En lugar de ser cosmopolitas somos provincianos o, como mucho, peninsulares. A excepción de algunos santones consagrados por su proyección y trayectoria de la generación poética de los 50, que consumaron su obra con perfección, todos los que vienen después -con la excepcional excepción de unos pocos nombres de los 70- siguen nutriéndose de sus ritmos y sus metros. ¿Acaso la juventud creadora ha carecido del suficiente coraje para enfrentarse a ellos, no para rechazarlos ni negarlos sino para remontar el vuelo por encima de un discurso ya envejecido?

El endecasílabo, tan sobado y manoseado, así como el solemne verso libre han fracasado en mano de muchos de nuestros poetas. Fue Neruda quien dijo que escribir un poema en verso libre era más difícil que escribir un soneto. Pero el tiempo de Neruda fue otro, y en el nuestro el verso libre ha pasado por la tradición española haciendo estragos. Verso libre es cualquier cosa. Es prosa semirítmica ordenada en versos. Y aunque el orden no altera el factor en matemáticas, en poesía lo altera todo.

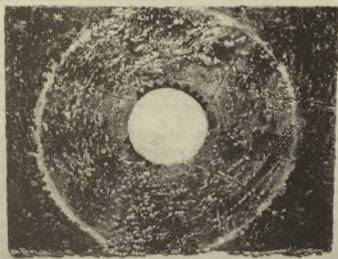
Se dice que todo fin de siglo es época de conmoción, y toda crisis preludio de cambio. El pasado fin de siglo poco tiene de diferente del actual. Casi me atrevo a decir que el panorama de estancamiento que vivió la literatura, herencia del romanticismo, es similar a la que padecemos hoy con la herencia del modernismo, pero animada por un rancio soplo de espíritu que viene del XIX.

Sabemos que el pasado no puede alterarse violentamente. Ni el presente. Todo proceso de alteración debe conjugar pasado con presente para producir un arte de futuro. Lo contrario conduce al fracaso.

Ahora que estamos en las puertas del siglo XXI, el cambio se hace inevitable. Nunca, por supuesto, ese cambio vendrá de una tradición estancada, entendiéndola en su diversidad de tendencias poéticas. Sin embargo, las claves están dadas, han venido produciéndose a lo largo de estas últimas décadas. No hay que descartar que el cambio pueda darse a través del verso libre, porque toda forma abierta de expresión, experimentada con éxito desde Vallego hasta Paz, no está desahuciada. El cambio también puede darse a través de las formas tradicionales de estructura cerrada, al igual que el soneto y otros metros fueron los grandes protagonistas del fin de siglo pasado de la mano de Darío. En esta línea de modernidad y cambio trabajan destacados poetas, que a veces la crítica silencia por incapacidad crítica, como son Ginérrer, Valente o Siles, Talens o Sánchez Robayna, y algún otro, preocupados por el ritmo del verso, por adaptar al castellano un sistema poético que rompa la monotonía en que ha caído la poesía, falta de un discurso ideológico que sea consecuente con el tiempo en que vivimos.

Este cambio, producto de la modernización occidental y oriental que padecemos con la introducción de una tecnología avanzada, sofisticada, sacude, por supuesto, las estructuras básicas de la sociedad y, a su vez, afecta a la lengua con la entrada de una moderna nomenclatura léxica. Esta repercusión sobre el lenguaje puede ser positivo negativo. Depende de la capacidad receptora del poeta. Fue positiva durante los siglos XVI y parte del XVII, mediante un doble enriquecimiento: el italianismo renacentista y el descubrimiento de América, que abrieron a España las puertas del cosmopolitismo. La decadencia de la segunda parte del XVII y todo el XVIII, ¿fue decadencia de ingenios o de idioma? Fue de todo, pero sobre todo de idioma. Las fuentes de la modernidad habían tocado fondo y el lenguaje poético, que actúa a modo de barómetro, cayó en el vacío a falta de renovación.

Inevitablemente, avanzamos hacia una sociedad moderna, integrada en la nueva tecnología. Esta sociedad nueva que se perfila trae consigo cambios sustanciales, que el poeta debe asimilar para codificar el lenguaje y la sensibilidad nuevos. Esto traerá como consecuencia una mayor impureza de la lengua, pero es ley literaria. Las lenguas, cuanto más ricas son menos puras, padecen procesos de filtración, son permeables, sobre todo en estados de modernización o cambio, es decir, de modificación. Los poetas pacientemente van trazando nuevas directrices, perfilando nuevos horizontes de lenguaje poético. Sólo queda esperar.



PAISAJE DE INVIERNO: UN CULTURALISMO VITAL

José Luis Puerto
Paisaje de Invierno
Salamanca, Amaré, 1993

ANGEL L. PRIETO DE PAULA

Calmosa, pero ferazmente, la obra de José Luis Puerto (La Alberca, Salamanca, 1953) va haciéndose en el difícil equilibrio entre la fidelidad al mundo propio, ya expresado, y el avance hacia zonas inholladas. Desde *El tiempo que nos teje* (1982), hasta este *Paisaje de invierno*, pasando por libros como *Un jardín al olvido* (1987) o las estampas líricas en prosa de *Las cordilleras del alba* (1991), el poeta ha ido señalando unos hitos que apuntaban en determinada dirección. Tras el primero, cualquiera de los restantes libros presupone el anterior, pero ninguno permite prever el siguiente.

Las claves de este *Paisaje de invierno* nos las ofrece el autor desde el pórtico de las citas: Claudio Rodríguez, José Angel Valente, Antonio Colinas, Edmond Jabès. Lo que, traducido a concepto, puede formularse así: ejercicio de contemplación, telurismo de proyección trascendente, afirmación esencialista de las cosas. El prologoista, Antonio Gamoneda, ha señalado el marco en que se inscriben estos poemas: "Es como si José Luis Puerto pudiese reunir en una sola contemplación la realidad campesina del espacio y las modulaciones invisibles del tiempo".

Nos traza Puerto en su libro -el título lo dice- un "paisaje de invierno". Invierno como símbolo no sólo de decrepitud y muerte, sino, más aún, de ascesis, de reducción a lo esencial. Frente a la ostentación gárrula, la hibernación espiritual. Desde esta paisaje escueto, desde el gélido "páramo gris de la rutina", se evocan otros paraísos a los que nunca podrá accederse: "Amor, Honolulú qué lejos queda/ en este mapa mudo de nuestro desamparo". El paisaje yerto, de la ciudad de provincia, la hilaza del paño, la sazón de la fruta: así se representa el ombligo existencial, el *omphalos* donde el poeta planta un mundo en que convergen, sueño y verdad, estampas de un culturalismo necesario y vital, en la otra orilla de los esplendores novísimos. San Millán, el Greco, Zurbarán, Cavafis y Cernuda, Brueghel y Paul Klee..., no son adherencias ornamentales, presencias interiorizadas que constituyen la urdimbre del libro.

Por doquier se erige el dominio de los objetos, "la callada presencia de las cosas": quietud de la materia, sucesión de armonías como en un bodegón de Zurbarán, desprendimiento desnudo. Son ellas, al cabo, lección de entrega y, como en la poesía de Claudio Rodríguez, de hospitalidad. La epifanía de lo real no excluye las numerosas referencias a la temporalidad. En la muerte, consunción y consumación, se entrevé la fusión con la naturaleza: huertos y tapiales, primulas y saúcos, bulbos soterrados de los lirios. La meditación se tiñe, en eco cernudiano, de una ilusión panteísta: "Y sentir que seremos lo que amamos". Esa reflexión sobre la muerte, y aún sobre el destino humano, estaba ya presente en libros anteriores de Puerto, pero sin la densidad con que aparece aquí. La veta religiosa no asoma, subjetivada, al exterior, pero lo hace solapada en determinadas viñetas históricas o culturales que no anulan la apropiación del espíritu religioso recreado; así en los poemas cuatro, cinco, dieciocho, veinticuatro, veintiséis, treinta y uno..., o, más oscuramente, en el veintidós, donde se plasma un anhelo de búsqueda (¿de un dios?) en medio de la noche oscura.

La textura de este paisaje de invierno, pues, está atravesada por la contemplación, la esencialidad objetual y las consideraciones melancólicas sobre el destino humano. Nada extraño, entonces, que reaparezca en los versos de este libro ese caballero azoriano de "Una ciudad y un balcón", que, mano en mejilla, desde la atalaya de su melancolía contempla el tiempo que pasa. Véase: "y el hombre que en su estancia medita en la derrota/ mientras pasan las horas" (p.35); "Un caballero, llenos los ojos de tristeza,/ medita con un libro/ entre sus manos frágiles" (p. 44); "Y el hombre ante su mesa/ con la mano en la página apagada/ siente pasar el tiempo" (p. 61); "las paredes calladas delimitan el ámbito/ el jardín interior en el que el hombre/ sueña o medita mientras pasa el tiempo" (p. 64). La voz de José Luis Puerto encuentra en estos versos, tallados con dominio y mimo, la muestra emocionada de su gravedad.

JOSE LUIS ZERON: EL SENTIDO DE LA POESIA

ANTONIO ALEDO SARABIA

En el prólogo de Werther, la novela de Goethe que abre la exclusiva al Romanticismo que inundará Europa, la prologuista Carmen Bravo hace una advertencia preliminar: "Para leer Werther hay que haber amado". De lo contrario sería como hablarle a un ciego de colores o de sonidos a un sordo.

Se puede decir igualmente que para leer *Solumbre* hay que haber experimentado, al menos una vez, encuentro con el paisaje. Porque este libro de José Luis Zeron publicado recientemente en la colección Almenara es ante todo una experiencia sensitiva.

Dejo para otros el estudio de la metafísica del libro y también su estructura. A este respecto sólo decir que cuando leílas tres partes en que se divide el libro: ocaso, noche y amanecer, esperaba que la tristeza de las dos primeras partes fuera negada, redimida, por la esperanzada alegría del amanecer. Me equivoqué. Nada más lejos de la intención del autor que fingir hipótesis. Esas tres partes no son una sucesión evolutiva sino la repetición de un mismo hecho: la percepción poética.

Cuando hacemos algo con muchísimo cuidado decimos que hemos puesto en su realización los cinco sentidos. José Luis Zeron se ocupa del paisaje, de la naturaleza que lo rodea, con esa misma atención, poniendo sus cinco sentidos en la descripción.

Veamos ejemplos de cada uno de estos sentidos:

Vista: "Hurgo con mis ojos la penumbra" p. 26

Oído: "Escucho la voz de la piedra" p. 57

Olfato: "Olor de cañas mojadas" p. 17

Gusto: "Siento un sabor de juncos" p. 16

Tacto: "Acaricio la lívida piel de la noche" p. 57

Si en lugar de poner un solo ejemplo de cada una pusiera todos los que hay no tendría espacio para más cosas. Pero conviene seguir adelante porque si bien José Luis chupa, huele, palpa, escucha y figonea las piedras, los árboles, los animales, etc. con una enfebrecida insistencia, después de tan exhaustivo análisis nos sorprende con estas palabras:

"Lo real es siempre frágil

.....
No es real lo que vemos sino lo que soñamos" p. 15

Porque lo real -piensa- es lo permanente y la sensación es efímera. No hay certeza en las impresiones sensibles en cuanto que dependen de unas condiciones de lugar y de tiempo permanentemente expuestas al cambio.

Estudemos esto en un sentido, el de la vista, en la primera parte del libro, *Crepúsculos*. Una imagen fundamental es el incendio.

"Al atardecer

los caminos arden con sus hojas" p. 22

En el ocaso, debido a la inclinación de los rayos solares, el horizonte se enrojece. Pero el incendio no le da a las cosas solamente el valor colorista del rojo, sino que, en un sentido exacto, el fuego destruye el paisaje como si fuera leña. Y eso debido a la proximidad de la noche que anulará la visión. La sucesión es lógica: primero el incendio del objeto (crepúsculo) luego su aniquilación (noche). Más sencillo: primero se ven las cosas y luego no.

¿Qué queda después del incendio, en la oscuridad de la noche?

"Helechos reducidos a cenizas" p. 29

"Todo a mi alrededor es como un tizón apagado" p. 31

En el poema VII ya no puede estar más claro:

"Los cuerpos...

cuando el cielo se oscurece

desaparecen desvanecidos en la extensión

desierta

dejando la ligera sensación de lo soñado" p. 22

Aquí damos un paso más. Negada la utilidad de los sentidos para la permanencia la realidad se reduce a la reserva de la memoria a pesar de lo que tiene de evanescente y equívoca.

"Instalarnos definitivamente en el hondo

de las parcelas que reclama la memoria" p. 17

"Brotó en ti un recuerdo de praderas

y saboreas el ardiente licor amarillo

en la copa de la soledad" p. 38

Es el penúltimo paso, la soledad. Relegadas las cosas a la memoria el poeta pierde los vínculos con el exterior. Se comprende así que todo sea como soñado.

El último paso es el dolor que produce ese aislamiento de la naturaleza.

"Tangible es el dolor..." p. 69

Todo esto es tan sencillo, se rastrea tan claramente en *Solumbre* que no me hubiera puesto a escribir este artículo para contarlo si no fuera porque no es cierto.

No debemos olvidar que no estamos tratando con un filósofo ni con un científico sino con un poeta y que la poesía es el reino de la metáfora donde todo es otra cosa.

Existe un caso particular de la metáfora, llamado sinestesia, que consiste en atribuir a unos sentidos sensaciones de



otros. Por ejemplo: "Son dulces las tinieblas" p. 59.

Mi hipótesis es la siguiente: cada vez que José Luis Zerón emplea una imagen perceptiva en este libro emplea una sinestesia porque en realidad está captando el paisaje con un sentido diferente: el sentido de la poesía. Así como la vista percibe la luz, el oído el sonido, etc. el sentido de la poesía percibe la esencia de las cosas. La ciudad es "oscura" para este sentido, sin embargo la naturaleza "resplandece" porque estamos hechos de su misma sustancia y los pasos están abiertos.

Los sentidos tradicionales informan sobre el mundo de fuera dejándolo fuera. He aquí un árbol, lo miro, lo toco... entre él y yo existe una distancia infranqueable. Pero alguna vez, cuando le da la "luz" apropiada, el ser del mundo y el ser consciente, que marchaban en paralelo como dos cables eléctricos, confluyen y salta una chispa, un instante en que tú eres el mundo y el mundo es tú, un torbellino en que se cambian las posiciones vertiginosamente. Enrollados como dos serpientes que luchan el paisaje participa del estado de ánimo del poeta y el poeta de la quietud del paisaje. Mezclados como dos

líquidos se reconocen.

"No soy sino ese árbol
que arde ante mis ojos" p. 10

Yo soy el mundo

"Ahogada tarde
a cuyo rostro lívido me arrojé" p. 34

El mundo tiene mi rostro.

Vemos separados dos momentos inseparables porque el sentido poético excluye el tiempo, todo sucede en un instante inmenso:

"En la sangre que chorrea de los naranjos

.....
palparemos la inmensidad

.....
Brindaremos por ese instante." p. 39

Volvemos a mi hipótesis: "palparemos" es una sinestesia porque la inmensidad se está percibiendo no con el tacto sino con el sentido de la poesía.

Es un instante de plenitud tan inmenso como efímero, de ahí que se justifique toda la tristeza que recorre las páginas del libro. Pero cuando se ha "visto" por un instante la esencia de la naturaleza la tristeza nunca es del todo triste. La belleza inmensa de la naturaleza nos llena en cierto modo de esperanza aun en el dolor de lo contingente. Quizá la mejor palabra sea melancolía.

"Grumos de melancolía allá en los sauces negros" p. 24

Para terminar diré algo obvio: este es un libro de paisajes. En la época en que la naturaleza se destruye o, en el mejor de los casos, como son los movimientos ecologistas, se atesora, José Luis es capaz de buscar en la naturaleza el lugar de encuentro con su propia infinitud. En este sentido, y me alegro ahora de haber empezado nombrando la novela de Goethe, es muy romántico.

Los románticos tenían muy desarrollado el sentido de la poesía. Una de las notas características de la literatura romántica es la participación del paisaje en los estados de ánimo del poeta. ¿No será José Luis Zerón un poeta romántico?

Tengo respuesta a esa pregunta pero no me queda espacio en el folio.

Una última advertencia: para leer *Sombro* no se puede estar privado de nacimiento del sentido de la poesía.

DOS POETAS EN SUS HORAS

JOSE ANTONIO SAEZ

Dentro del rico y plural panorama poético almeriense en la actualidad, se da el caso de dos poetas cuyos últimos libros hacen referencia, tanto en sus títulos como en su contenido, al tiempo en su fluir. Se trata de Francisco Domene y de Ana María Romero Yebra. Mas las circunstancias concomitantes, en uno y otro caso, son bien distintas.

Aunque no nacidos en Almería o su provincia, la prolongada permanencia durante años en la capital almeriense, su ejercicio profesional y vocacional entre las gentes de esta provincia, hacen que podamos considerarlos como poetas almerienses de esta hora. No obstante, habría que aclarar que Francisco Domene nació en Caniles (Granada) y Ana María Romero Yebra en Madrid.

Ha destacado el nombre de Francisco Domene como director de la colección de poesía "Riomardesierto", dependiente de la Asociación Cultural "Alcaén", que organizara, en la pasada década, un congreso de escritores jóvenes andaluces en Almería; y por su labor al frente del "Aula de Poesía" del Ayuntamiento de Almería.

Su *Libro de las Horas* constituye un homenaje a Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, como así consta en la llamada "Dedicatoria Final" (pág. 75); pero las influencias más directas que el poeta deja ver no le llegan de estos dos grandes maestros, a mi juicio, sino de las corrientes conocidas como "nueva sentimentalidad", la "poesía urbana" y algunos otros poetas contemporáneos y actuales en menor medida.

El libro consta de tres partes u *horas*, cuyos títulos son: "Hora Primera: Vida cotidiana y manual de urbanidad" (16 poemas); "hora segunda: Gloria de dos" (17 poemas) y "Hora tercera: Otras horas y una perseverancia" (16 poemas). Esas tres partes vienen precedidas de un poema introductorio al que antecede el muy guilleniano título de "Fe de vida".

Un halo de permanente tristeza, o tal vez de la "azul melancolía" juanramoniana, campea por este libro que tiene, como motivos principales, el amor, la soledad y el paso del tiempo, el desgaste de vivir y la presencia obsesiva de la muerte: "¿Quién dirá si vivimos las horas? ¿Quién dirá, si, después de vivir obstinados la vida/ más nuestra no queremos morir, no nos rendimos/ a la muerte constante, y en el amor creemos/ abortos, firmemente, que no somos humanos?" (pág. 73).

El *Libro de las horas* de Francisco Domene deja ver, sin duda, al poeta incuestionable que hay en su interior se escuchan aún muchas voces en ebullición que, probablemente, no hayan de ser la suya. De su sinceridad no hay que dudar, ni de su esfuerzo, por lo que merece nuestra consideración solidaria y nuestro apoyo.

Un caso singular, dentro de la poesía almeriense de esta hora, es el de Ana María Romero Yebra. Autora de varios libros de poemas, tales como *Entero para mí* (1984) e *Isla de Bretaña* (1985), a los que siguió alguno de poesía infantil, ha publicado, en los últimos meses, dos excelentes libros, fruto de una voz personalísima y un estilo maduro que gana de vez en vez. Se trata de *Cantos de arcilla* (1991) y *Horario de la Honduras* (1991). El primero de ellos consta de un poema introductorio, que da título al libro, y de cuatro partes: "Arcilla Gris", "Arcilla Roja", "Arrabal de pájaros" (con el mismo título había aparecido, en 1988, un cuadernillo editado por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Almería y su Aula de Poesía; que contenía siete poemas, todos ellos incluidos en distintas partes de *Cantos de Arcilla*); y "Arcilla nueva".

Cada una de estas partes consta de 6 poemas, formando un total de 25 con el poema introductorio ya mencionado. Sobre este libro escribió así el poeta Julio Alfredo Egea: "Versos sabios y novicios; con temblor de tallo joven y savia de árbol centenario. El amor es su válido argumento, izado como bandera por su voz. Ascuas y vientos consiguieron esa arcilla sonora de su palabra: material de milagro, espíritu de flor; mágica consecuencia de su desbordado amor a la Naturaleza y a la Vida".

Pero, en realidad, el libro que aquí nos ocupa, en relación con el tiempo, es su *Horario de la Honduras*. Obra de acento personalísimo, cuya temática se nutre del mundo interior y exterior más cercano a la autora, por el cotidiano desenvolvimiento; muestra a las claras el dominio de un lenguaje poético propio al que sirve de cauce el versolibrismo. Consta, formalmente, esta obra de tres partes: "Bajo la luz" (8 poemas), "Interiores" (10 poemas) y "Tenaz antorcha" (7 poemas).

Ese lenguaje coloquial y estético a la par, cercano a la confidencia íntima, sirve para expresar las experiencias cotidianas, desde el ámbito de lo privado a lo público, que no por simples dejan de constituir lo esencial de la vida. La emoción, la ternura, el elemento pasional o crítico, y hasta los temas más vulgares como conducir, comprar el pan o tomarse un café, están presentes; dotados, además, de una dignidad poética que confiere singular belleza a su tratamiento. Todos los títulos de los poemas son horas de día cualquiera, desde su comienzo (07, 30 h.) hasta el final (24, 00 h.). Libro de tono cumplidamente optimista y vital, constituye en sí mismo todo un ejemplo de poesía positiva, inmersa en el devenir de lo cotidiano: "Hago café al llegar./ Su aroma inconfundible reconforta/ y lleva hacia el sosiego./ La breve pausa de tomarlo inicia/ el rito de la calma; / la lenta placidez/ que esta tarde me ofrece/ ante el hueco oferente de la taza" (pág. 26).

Ana María Romero Yebra ha conseguido transmitirnos con este libro el equilibrio emocional y artístico de una vida inmersa en su cotidianidad. Contados y muy ciertos pasos va dando en su obra esta mujer que ha alcanzado, en estos dos últimos libros publicados, cotas de madurez de la más alta consideración.

DOMENE, Francisco; *Libro de las Horas*, Granada, Diputación Provincial, col. Genil de Literatura -2; 1991; 75 págs.
ROMERO YEBRA, Ana María; *Cantos de arcilla*, Sevilla, col. "Angaro", núm. 109, 1991; 51 págs.

----- *Horario de la Honduras*, Madrid, ed. Torreozamas, núm. 79, 1991; 61 págs.

LA POETICA DEL YO COMO SUMISION Y REBELDIA

JOSE LUIS ZERON HUGUET

Después del descenso a los infiernos de su propia mente en *Estatura del ansia* (1975) y creyendo imposible el regreso, Antonio Gracia escribió su libro póstumo *Palimpsesto* (1980) y, en el silencio cataléptico, en la parálisis implacable, todavía alumbró *Los ojos de la metáfora* (1987), para enmudecer por un tiempo. Pero para disgusto de necróforos y necrófagos, Antonio ha resucitado y regresa a la vida literaria en una necesaria y esperada antología de su obra titulada "Fragmentos de identidad", publicada en la prestigiosa editorial alicantina *Aguacleara*, que dirige Luis Bonmatí. La antología ha sido preparada por el propio autor que, con buen criterio, ha suprimido los poemas de obras primerizas, todavía en germen, y ha dado a conocer lo más representativo de sus tres mejores libros, los que conforman su poética. Además, esta selección incluye otros poemas inéditos o semidesconocidos y su *poética para una poesía sin poetas; 50 astillas para l'ataud (obsesivaria)*, fundamental para acceder al sustrato de sus versos. Un importante metapoema que fue publicado en la célebre revista *Algaría O*, que el propio autor dirigió. También hay que destacar el juicioso y académico prólogo de Angel L. Prieto de Paula.

Antonio Gracia es un maldito, empleando el término tal como lo entendió Verlaine: incomprendido, marginal, no réprobo. Es verdad que es un iconoclasta que concibe y siente la poesía como un mal sagrado, pero el principal rasgo maldito que le caracteriza es su alejamiento de los centros principales de la actividad literaria, su incapacidad para el paripé y el servilismo, su inteligencia, su penetrante observación psicológica, y como es natural, un sobrebastío de modas, costumbres, papanatismos y bobos amaneramientos que afectan a los poetas actuales.

En su momento, Antonio Gracia fue receptivo a la modernidad, recogió algunas influencias de las tendencias dominantes, pero lo pasó todo por el tamiz hipercrítico que anuló los ecos y transformó las voces hasta crear un producto original que a muchos fascinó pero que pocos entendieron. Casi todos sus libros fueron publicados en editoriales marginales o desconocidas, y muchos de sus textos aparecieron en revistas inencontrables y de efímera existencia. Sin embargo A. Gracia es un poeta legendario en la provincia de Alicante y conocido en otros puntos de la Península. Mucha gente nunca ha leído su obra, pero ha oído hablar de él.

Y por otra parte, es justo reconocerlo, A. Gracia revolucionó la poesía alicantina de los años setenta y parte de los ochenta. La mayoría de los poetas vinculados a la provincia, prestigiosos, consagrados, oficiales o como se les quiera calificar, han recibido directa o indirectamente influencias de la poesía de Gracia -por no mencionar a otros poetas alicantinos que han orbitado en torno a él-. Si a todo lo dicho añadimos que sus epígonos geniales han dejado un buen sembrado de epígonos menores, habría que reconocerle a Antonio admiradores y hasta ¡discípulos! Discípulos no reconocidos la mayoría esos sí, pero discípulos al fin y al cabo.

Tal vez a Antonio Gracia no le interese lo que estoy diciendo, como a todo maldito auténtico, no le guste siquiera tener privilegios. Y los renegados, o los que no quieren reconocer el magisterio, mostrarán un desacuerdo feroz; pero estoy en condiciones de poder demostrar lo que pienso, aunque este no es el momento ni hay espacio para ello.

Es cierto que Antonio Gracia es un ejemplo radical en la poesía de este fin de siglo: un heterodoxo difícil de calificar en los archivos de la crítica; un raro para el que la escritura significa un prodigio terrible. Si bien las situaciones vitales del autor, su discurso autodestructivo, sus imágenes recurrentes, su descoyuntamiento, su convivencia con los monstruos interiores y el componente erótico-tremendista de sus analogías puede llegar a resultar atractivo y propiciar la mimesis, las imitaciones siempre llegarán atemperadas.

De los tres libros reunidos *Estatura del ansia*, el más imperfecto, el más excesivo, el más flogístico, es el que más me gusta -opinión personal y discutible como todas-. Son notorias las obsesiones del autor, se sitúan los cimientos de su poética. Todavía prevalece el discurso y abundan los poemas polimétricos con ritmos armónicos y dinámicos.

En este libro accedemos a una mística ciertamente original en la que se confunde la iconografía cristiana con las imágenes irreverentes y blasfemas; la simbología católica y la pagana, como en tantos retablos de los siglos XIV y XV. El luciferino *Antonio Gracia en los infiernos* es una visión apocalíptica de su propio yo. No es el primer poeta que desciende a los infiernos, pero creo que ninguno escribió después de la visita texto tan cruel, sarcástico y luminoso al mismo tiempo. El bien y el mal entrelazados amorosamente: "Dios besando un labio de Satán." "La eyaculación de Dios sobre la Virgen". Para un cristiano la peor sensación de soledad y abatimiento, de siniestro desamparo, o sea, el infierno absoluto, tal vez sería experimentar este poema.

The lady of illici, uno de sus mejores y más conocidos poemas, es una extensa letanía melancólica, elegíaca, febril al mismo tiempo. En él Antonio Gracia expresa su codicia de lejanías, su nostalgia incontentible, su sed de infinito: "Dama de las tinieblas derrotadas/ súbito ángel de color de otoño" (...) "Amamanta mi sed de tu principio;/ evócame nostalgias/ arráncame la ira del olvido/ haz crecer mi memoria como un árbol", (...) "Oh qué crucifixión es la impotencia, es la derrota cuando se ama el siempre (...)

En esta obra hay otros poemas que se desvían algo del camino trazado; acusan cierta receptividad de lo que se estaba haciendo por entonces, es el caso de *Sharon Tate no pudo amarme*. Pero en general el libro es unitario y todos los poemas -los escogidos y los no escogidos- son fragmentos de un mismo discurso. En *Estatura del ansia* encontramos mística y blasfemia, ímpetu y frustración, anhelos, escepticismo, melancolía y fatalismo.

Con *Palimpsesto* Antonio Gracia anuncia su muerte literaria. La estructura es más caótica; algunas imágenes se frivolan. Antonio reescribe la historia de la literatura, interpone su voz a otras voces, véase *Originalidad encadenada*, *Palimpsesto*, *Poeme D'un Autre* o *Expolio*: "irguéndome del fraude del poema/ tejiendo y destejiendo una Penélope embarazada de la muerte al fin/ y en la voraz quimera soy un ansia/ de inmovilidad eutanasia/ o bien como un heráclito estelar lanzado a los telares de Penélope (...)

En el principio de su *Poética para una poesía sin poetas* dice el autor: "Escribí un poema solitario y el poema era

yo. Tenía rostro de muerte, lectura de cadáver y escritura de vida" (...) En *Estatura del ansia* ya escribió: "La muerte es una ciénaga infinita". Una ciénaga es un hervidero de vida. En la necrobiosis de la historia hay que entender muchas asociaciones paradójicas de *Palimpsesto*, donde por otra parte ya es total el discurso fúnebre que le emparenta con Tácito y Marco Aurelio y le remonta a los albores de nuestra era, cuando la muerte era la única identidad. *Palimpsesto* no hay que entenderlo como la resurrección del pasado sino como su transmutación. La memoria es fecunda, recrea sentimientos, emociones e ideas que otros poetas ya experimentaron y comunicaron. "En la revuelta de las realidades suprimidas vivimos una vuelta de los tiempos", escribió Octavio Paz.

Pero también en *Palimpsesto* el lector chocará con un discurso sin paliativos, donde un exceso de lucidez conduce en ocasiones a la inanidad. En este libro se consume lo que ha de ser la base de la poética de A. Gracia: ese "coitar consigo mismo, autofagiarse con sabor a impotencia y frigidéz". Una poética que borra todos los anhelos y plenitudes de libros anteriores y conduce a lo que Cioran llamaría la desfascinación. Por cierto encuentro similitudes entre la obra de A. Gracia y el pensamiento del filósofo romano.

En *Los ojos de la metáfora* se anula por completo el discurso; se alcanza una soberacionalidad conceptual difícil de asimilar. Acusa los efectos de la repugnancia ante la comunicación. Asistimos a la demolición del discurso tradicional; Antonio Gracia huye del retoricismo, de la tiranía del mensaje, aunque su rebeldía tiranice al lector con los abusos del sinsentido. El descoyuntamiento sintáctico, la transgresión gramatical, la parodia lúdica, las disonancias, la creación de neologismos hasta rozar la glosolalia, fenómeno revelador del trance poético, son las constantes de estos poemas, que se sostienen en un tejido de aliteraciones salvajes y una base formal de endecasílabos blancos. Aquí ya no intenta el poeta imponer su conciencia: se deja arrastrar deliberadamente por el poema. Cesa la batalla, hay sometimiento. Consigue no obstante, como buscaba Laforque, una poesía que no diga nada, pero que contenga toda la esencia de la poesía, algo así como un punto de antimateria densísima, poderosa, inaprehensible e inidentificable.

El punto de enlace entre los tres libros, lo que les da carácter unitario es un continuo buscar hacia adentro, un agudizado sentimiento de la vida interior; un depósito de experiencias fragmentarias del yo; porque Antonio Gracia, como suele ocurrir en las últimas manifestaciones poéticas, no evita el yoísmo, no se ampara en analogías históricas o vagas metáforas, sino que reivindica el yo y persigue los fragmentos dispersos de su personalidad para reunirlos y alcanzar así la identidad que se le ha negado. En su *Poética para una poesía sin poetas* cláusula Nº 8 escribe: "No creo en el hombre. No creo en el poeta. Sólo existe el poema. El poema es un hombre." y en la Nº 5: "El verdadero auténtico poema es aquel que nos persigue aquel que se impone inevitablemente" (...) Las palabras de A. Gracia pueden contradecirme. No es así. Reafirman mi exposición. El poeta no renuncia a la búsqueda de sí mismo, a sus ansias de independencia. Habla así en un momento de lucidez, consciente de su sometimiento-fracaso-triunfo. Todo es una Original metáfora de la encarnación del lenguaje, el poeta es un autómatas, esclavo de sus designios. La poética de A. Gracia coincide, salvando algunas distancias, con la nueva visión de la ciencia biológica. Si los hombres también somos autómatas manejados por nuestro código genético, o a lo sumo somos protagonistas de una simbiosis compleja que nos fue impuesta, el poeta sirve a los deseos del poema -dios implacable dictador- y a la vez tiene conciencia de existir: "No es que yo escriba un poema: es que el poema me escribe". Si a los genes no les sirve a veces el acuerdo y deciden matar nuestro cuerpo para mantener la selección natural, el poema transforma y en ocasiones absorbe y devora al poeta.

Schopenhauer veía en el arte y en la ciencia treguas en las que el hombre descansa del incansante y absurdo trabajo de vivir; pero para Antonio Gracia el arte, la escritura en este caso, no significa un descanso, es una tortura más. El hombre está sometido al poema y el poema actúa cuando quiere. La libertad, la independencia del poeta no hace más que confirmar su diabólica servidumbre al poema, y ello puede significar a veces un descenso a los infiernos de la locura: "El infierno está dentro de nosotros" que supera al "infierno son los otros" de Sartre.

Encontramos algunas convergencias entre la poesía de Rimbaud y la de Antonio Gracia. El tono blasfemo del francés, su misticismo, hizo pensar a Paul Claudel -poeta católico que se consideraba su discípulo- que el adolescente infernal era un cristiano en estado salvaje. Consideraciones parecidas han utilizado algunos críticos, comentaristas o simplemente lectores cristianos para mitigar la irreverente dureza de Antonio Gracia. Si Rimbaud dejó de escribir para siempre y evitó cualquier contacto con la literatura; si hubo de cambiar la esclavitud de la poesía por la del capital, como quien se desengancha de un vicio con otro vicio, A. Gracia encuentra en la muerte la liberación.

Esta concepción fatalista en la relación del poeta con la poesía me recuerda las palabras de otro gran poeta maldito: Carlos Oroza, quien dice que "la poesía es fatalidad, daño terrible. Y no cabe duda que cuando te dedicas a ella, es terrible y mortal". Y el propio A. Gracia escribe en su poética, cláusula 52 que "el poeta es un lenguaje que se juega la vida a las palabras. Puede suicidarse o renacer. Escribir es un riesgo a vida o muerte." Antonio cree encontrar en la muerte la liberación, pero el poema es la "contramuertevidación"; el poeta nunca muere, siempre renace "en una tumba con forma de útero infinito".

Y dedicarse a la poesía, podríamos explicar, es acudir a la señal de la zarza ardiente y atender la llamada del ángel o pelear inútilmente con él. Es tarea de Danaide. El poeta es un elegido y un condenado. La llamada de la poesía es la peor de las desgracias. Cuando ha acudido una vez se convierte para siempre en su esclavo; "no encuentra razón ni excusa, no le cabe más que aguantar a pie firme" (Bataille) o desertar y errar para siempre confundido. El poeta, en una lucidez dramática, es consciente de estar atrapado en un juego dionisiaco: círculo contradictorio de poder e impotencia. Así como la Naturaleza escribe a su modo y se sirve de las criaturas y en especial de los hombres, el poema -que es naturaleza deificada- a los poetas su escritura. El poema provoca una catálisis terrible. Por consiguiente es lógico que sea la deserción el único acto de insubordinación del poeta. Ser ángel caído, solución tan inútil o frustrante como cualquier otro acto de rebeldía. Por eso A. Gracia, momentáneamente independizado del poema, escribe en la penúltima cláusula de la mencionada poética: "He pretendido ser un dios y ni siquiera he conseguido ser un hombre. Esa tortura me ha convertido en un demonio". y finaliza: "He pasado mi vida buscando a antonio gracia".

EL FUTURO DE LA SOLEDAD

El viejo encabezaba la procesión que conducía los restos de su hijo al cementerio. No era un grupo muy grande. La mayoría de los amigos tenían que dar de comer a los suyos, y el viejo lo comprendía, porque él lo comprendía todo. Todo menos la muerte de su hijo único, abandonado por la madre y que murió entre los perros que le criaron ellos y el viejo, para quien la muerte del hijo era más que la destrucción de su árbol genealógico: la pérdida de una bestia de carga. Durante muchos años, el hijo le había ayudado en el campo, juntos cuidaban las cosechas y el terreno que, por muy pequeño que fuese, era el suyo. Para el anciano, en el fallecimiento de su hijo jugaba un destino que algún dios -el peor dios- le había otorgado.

Concluido el entierro, el viejo volvió a su casa, entregado a la soledad que le ofrecía su choza y con ganas de dormir. Al amanecer, se levantó deprimido porque sabía que era el primer día que estaba en los campos sin su hijo. Salíó entristecido, y lo único que pudo hacer fue sembrar trigo. Cuando volvió a casa, el viejo sabía que necesitaba otro ser que le ayudara.

El día siguiente el viejo partió para el pueblo con la intención de buscar un compañero. Preguntando y preguntando, dio con el compañero: tenía quince años y había trabajado en el campo toda su vida. Eso se notaba, pensó el viejo, por la evidencia de sus músculos y el sombrero embarrado que vestía. Además, no era feo: tenía unos ojos de almendra que adormecían a cualquiera, una cabellera corta y brillante y una cabeza decidida. El anciano sabía que éste era el compañero ideal; jamás había visto un burro tan fuerte y precioso como el que estaba a punto de comprar.

Llegó a un acuerdo con el propietario y volvió a casa con Mercurio (así decidió llamarlo porque le recordaba a alguien al que había servido hacía mucho tiempo). Se dijo en el pueblo que el viejo reemplazó al hijo con un burro, pero el viejo decía que no: que el hijo era el que había sustituido al burro, y que Mercurio por fin estaba en su casa.

Los dos se hicieron inseparables. Se levantaban con el sol después de soñar el sueño de la vida inagotable. Desayunaban siempre la misma cosa: él comía un poco de maíz molido sumergido en un plato de leche tibia, mientras Mercurio disfrutaba del pienso. Terminado el desayuno, salían para el campo y trabajaban. Al mediodía volvían a la choza y comían lo mismo que habían desayunado, en mayor cantidad, y dormían la siesta: Mercurio, acostado sobre la paja de la cuadra, y el anciano apoyado en el lomo del que había reemplazado al hijo. Terminada la siesta, los dos se levantaban y continuaban la labor hasta que el sol se sumergía en la paz sembrada por Mercurio y el anciano. Cogían el camino de casa y, atravesando el pueblo (como tenían que hacer todos los días), volvían a la choza para cenar y recuperar el sueño de la vida inagotable.

En el pueblecito todos les iban conociendo (o, mejor dicho, reconociendo) y se llevaban bien con la pareja. En el viejo se observó un cambio enorme: empezó a sonreír y a hablar con antiguos vecinos y amigos. Normalmente les hablaba de cómo había cambiado su vida desde que llegó Mercurio. Para el anciano, la llegada del burro divulgó el secreto de los secretos, el sueño de los sueños: que la vida de uno depende del mundo que uno hace a su alrededor. Para el anciano, había nacido otro hijo.

Así pasaban los días, días que convirtieron al viejo en un hombre, en un joven que se creía inmortal. Había recuperado el gusto por la vida. Siempre, la misma rutina: salían de casa, volvían para comer, regresaban al trabajo y se marchaban cuando sus sombras buscaban el horizonte.

Sucedía una tarde que el sol tardaba en estirar sus sombras, y ellos se sentían más cansados de lo normal. El viejo recogió su alforja y empezaron el largo camino a la casa. Ya de noche, al entrar en el pueblo, se dieron cuenta de que algo ocurría; no sabían el qué, pero algo había en el aire. Iban por la calle principal, cuando Mercurio soltó un rebuzno: a su derecha estaba la casa del alcalde del pueblo, iluminada como una estrella adolescente. La luz atravesaba el patio, cruzaba el camino, les sumergía en un baño diáfano de rayos que parecían sobrenaturales; fluía de las ventanas, por encima de la tapia y hasta desde ella, haciendo caer un diluvio de luces amarillas y blancas.

El viejo miró a Mercurio y sabía que esto no podía ser nada relacionado con la electricidad y que no podía emanar directamente de la tapia. Pero así era; el día había tardado en cerrar y, al cerrar, parece que la luz no quiso irse y se ocultó en la casa del alcalde. Al cabo de unos minutos o unas horas, el anciano vio que se abría, sí, se abría, el cielo nocturno. Bajaron cinco bultos, cinco resplandores, ahora veía, cinco figuras, figuras parecidas a la de su hijo muerto. ¿Serían ángeles? Llevaban alas de plumas de avestruz y una bolsa a modo de alforja. Al tocar tierra firme, las figuras levantaron la casa, y así, alzada junto con la luz, Mercurio y el anciano vieron cómo la metían por una repentina brecha en el cielo nocturno, dejándoles envueltos en la oscuridad. Mercurio y el anciano se miraron y, por primera vez, se hablaron; no hubo una conversación, pero los pensamientos de ambos quedaron desnudos, sin protección. Se dieron prisa y regresaron. El viejo no sentía miedo; el único cobarde había sido su hijo, que se manifestó de tal forma. ¿Cómo iba él a temer a su hijo?

Llegaron los dos a la casa, rejuvenecidos por el aire fresco, y el viejo empezó a preparar la cena. Era muy tarde y, entre la tardanza del sol y la visión de la casa del alcalde, se habían olvidado de su hambre. El viejo sacó un trozo de lomo de cordero y lo asó, dando la mitad a Mercurio. Terminada la cena, el anciano hizo algo inédito: permitió que Mercurio durmiese dentro de su humilde casa, pegaba mucho el frío afuera y la cuadra estaba muy sucia (la verdad era que el viejo empezaba a tener un poco de miedo, no quería estar solo). Se acostaron como solían hacerlo para la siesta, y pronto quedaron como troncos gracias al ajetreto del día.

El primero en despertarse fue Mercurio. Notó que aún no había amanecido, que la oscuridad estaba encima de ellos como una tormenta. Mercurio oyó que se acercaba progresivamente un ruido como de cientos, miles, de tambores militares. El viejo despertó y se puso en pie para averiguar de donde venía el ritmo que se metía en sus propias entrañas --rrrrun run run run, rrrrrun run run run -- y de pronto el interior de la choza se llenó de una luz blanca y amarilla: luz color de sol, luz color de algo para siempre. Las paredes de la choza fueron desapareciendo poco a poco, hasta que el viejo y Mer-

curio se encontraron en medio del campo. Maldito sueño. Y seguía el sueño. En el cielo se abrió una brecha, empezaron a salir tambores, tambores, y alados tamborileros encabezados por un caballero montado en un caballo negro. El jinete tenía el universo en los ojos y el mundo en sus manos, y venía para ofrecérselo al anciano. Mercurio, que continuaba echado, no dejaba de sorprenderse, pero el anciano había recuperado su calma habitual, y hasta se encontraba alegre.

Las facciones del jinete ya se podían ver con más facilidad, el viejo pudo reconocer a su hijo. El anciano se arrodilló ante Mercurio, le colgó su alforja en el cuello, le besó la frente y montó en el caballo de su hijo.

Al día siguiente, Mercurio despertó en medio de un campo desierto y abandonado. El único rasgo de que había sido algo más era la cuadra, que parecía chamuscada por algún incendio. Había amanecido hacía mucho tiempo, y Mercurio se sentía agobiado por la humedad bochornosa del mediodía. Se puso de pie y meneó la cabeza para despejar un poco la modorra. Se acercó a la senda y empezó a caminar hacia el próximo pueblo, pues sabía que un viejo andaba buscando compañero.

JOSE MARIA MANTERO
(Universidad de Georgia)



«EL VENDEDOR DE ECOS»

MUÑOZ GRAU

Yo conocí a "Patricio el Traperero" de cuando érase una vez nos regaló una pelota de colores.

La verdad es que nunca antes me había fijado en su cara.

El vivía en "La Cueva del Patricio": un lugar «prohibido» para nosotros.

Recuerdo la de historias maravillosas que el poder de su Saco tenía para encantar niños perdidos «por ahí...» «¡Os convertirá en gallinas!» Bueno, éso nos decían. Y también que, «según cuentan, en la mano que siempre lleva cerrada como un puño... esconde los gritos de espanto de aquellos niños.»

Sin embargo, aunque tardé en dormirme aquella noche, por el agujero tan gracioso que llevaba en la axila no me lo imaginaba de malo.

Y así, me vine a un sueño para descubrir los secretos de su Cueva.

Desde su altura, llamé entonces a una golondrina para que me trajera una nube donde esconder la espera. Cuando la tuve de su pico le pinté cincuenta borreguitos mientras me llegaba el sueño. Llegó en el número cuarenta y nueve.

Un rato después me vestí de invisible con sus lanas azules y pude salir de mi habitación sin que las paredes me vieran.

La Luna, cuando se imaginó por las pisadas que me dirigía a la Cueva del Patricio, se vistió de Llana y pude evitar algunas paleras y otros espinos que tenía plantados de muralla o de «bosque.»

En la puerta encontré un árbol de más de mil años. Tenía tres ramas. De la primera salían reflejos verdes a cada instante. La segunda marcaba las horas. Y la tercera señalaba hacia Venus. Me subí a esta rama y busqué, por los desvanes de todo el Universo, una luz que me indicase la entrada.

Necesité un tiempo para comprender que desde cada estrella venía una señal. Y al cabo de él, cogí un lápiz e hice diez líneas de dibujo. Luego, uní cada trazo intentando descubrir uno sólo y resultó ser la imagen de una llave.

Con ella en una mano abrí lo que parecía una puerta de cartones, cañas y sacos de cemento vacíos. Y como he aquí que la Luna quiso tocar con sus dedos la oscuridad de la Cueva, de su mano pude ver a Patricio durmiendo como una semilla bajo tierra.

Tenía las arrugas precisas. Ni una más. Sus brazos no se acababan nunca. Parecían abrazar el horizonte. Y de ellos salían las diez direcciones del espacio. Una palabra se presentó inesperada y de incógnito. Mordí los puños para espantarme el miedo y me oculté.

Después de un silencio allí muy quieto, comprendí que soñaba y que tenía un sueño charlatán. Sin hacerle ni caso, me puse las gafas de «*afán por conocer cosas nuevas*» y bostecé. No puedo evitarlo. Nunca me ha preocupado excesivamente. Pero hoy, al cerrar los ojos por el bostezo, lo he visto claro: «¡Patricio el Traperero colecciona cajitas!» Tenía todo su lecho rodeado de ellas. Unas eran amarillas, otras azules o anaranjadas como su Saco, y otras etcétera...

Pero como la Luna tuvo que subir el acantilado sur de una nube enorme con la que tropezó distraída, por unos instantes me quedé sólo con la intuición de la puerta y rodeado de cajitas. Fue entonces cuando, sin atreverme apenas, cogí una de ellas y la moví para ver... «*O estaba vacía...o el caso es...*» Y como nunca se sabe lo que puede sonar, la agité más fuerte... luego la puse cerca de mi oreja y... el silencio más absoluto me dijo que «*la cajita estaba vacía*», y añadió, «*al parecer...*»

Yo seguí porque, en definitiva, pensaba que «*el silencio era el guardián de la cajita, y que un juramento le tenía sellados los labios del ruido...*»

No lo sé...

El caso es que no lo supe nunca. Y es que fue que un ruido de los que tenían que venir, de los que yo al menos esperaba que viniera, y que, por cierto, no llegó jamás, se quedó atrapado en la barba de "Patricio el Traperero", y como le hizo cosquillas, se deshilachó cada uno de sus pelos y la Luna le abrió los ojos a lametones de luz.

Quedé mudo. Luego me encogí para esconderme en algún lugar que sólo yo conozco. Y pensé en las gallinas.

"Patricio el Traperero" me miró legañoso. Y me desconcertó, sobre todo, la ausencia total de reproches. Cambié de lugar dos veces... no comprendía esa mansuedumbre...tres. Ignorándome completamente, se incorporó, me dió su espalda milenaria y con una cerilla vieja encendió la vela.

Un instante después, miles de mariposas incoloras trazaban círculos invisibles entorno a la salamandra que anida en la llama. Se quedó mirando fijamente sus órbitas perfectas alrededor de la luz. Y diciendo «*la gente es vanidosa*», casi imperceptible, aquellos insectos, como por arte del ¡zas!, fueron chocando unos contra otros y cayeron todos sobre la piedra de la mesita.

No quedé uno.

Y, entonces, ceremonioso, se entronizaba como un rey medieval sobre aquellos cadáveres desparramados sobre la piedra.

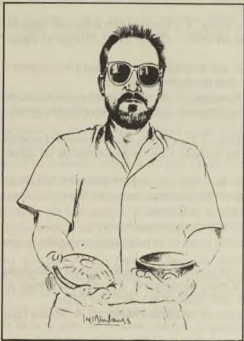
Por un momento me ví alrededor de mis juguetes «*hechos cisco*», pero a él nadie le dijo nada.

Luego se levantó. Iba inquieto.

Y así fue cómo se echó a vivir con sus pequeños movimientos en desorden.

Todavía con los ojos casi minerales, se vistió los harapos con más harapos y comprobando el agua de la palancana con su dedo meñique y puntiagudo, de golpe, bucé en el fondo con un zumbido de burbujas y sus brillantes cabellos flotaron, como virutas de cristal, su maraña descolorida por los años y el sol.

Luego les enseñó a volar violentamente y el aire secó sus alas mientras les ordenaba su quietud a ambos lados de la cabeza.



Auto retrato De M. Grau: "Caja de Ecos".

Al cabo de unos minutos , fueron saliendo con esa altivez que engendra hablar con las divinidades. Pese a que Patricio el Trapero, de rodillas ahora, suplicaba monótonamente su oración de «*por el Amor de Dios*», tan sólo un niño, al que llevaban de las orejas sus travesuras, dejó una lágrima mejillas abajo sobre su gesto pediguño e inútil.

Le sonrió. Y como se puso a leer en ella mucho y despacio, vió su propia sonrisa en el espejo del agua y de tan feliz que fue no encontró en sus bolsillos palabras de agradecimiento.

A una distancia de casi un país ,volvía a repetir pacientemente la escena. Primero bajo el San Tiago de Piedra de la Iglesia de Santiago... Después en la Plaza de la Virgen Del Monte Serrado...

Y así, con todos los días semejantes y simétricos, sin geometría para la aventura o la sorpresa, sin otra expresión que formulando el verbo «*no ser nada*» en pretérito presente de indicativo, agarraba el saco como si fuera a aplastarlo y se iba de peregrinación anunciada hasta su Cueva, con la práctica de una larga vida de hacer lo mismo alrededor de cada vez más infinitas arrugas.

Hasta que una de aquellas noches de eterno parecido, llegó a su Cueva para anclar , y como una nube le atrajo la mirada hasta el infinito, miró a Venus y, haciendo memoria de la memoria, se hurgó en los harapos una vela, tres cerillas, un mapa de pinos y sierras, y durante una hora anduvo, sin norte ni sur, de un lado a otro de la habitación, mientras repetía oraciones vulgares anudadas a un poema.

Luego se quedó de pie, inmóvil; «*igual que un poseído que viviera neutro.*»

Y por fin, se acordó de un camino más allá de donde empiezan las estrellas, y la tierra le hinchó de hondonadas un desierto de silencios que lo llevaron hasta el "Barranco de las Siete Cuevas".

Después que se me ocurrieran estas observaciones, me limité a seguirle.

Una vez allí y cuando pudo, lanzó un grito que se quebró en siete : «*uno por cada Cueva*». Luego otro. Y con él emprendió un largo viaje, agarrado a su propio grito, por todo el Barranco y sus Siete Basílicas para conocer «*el secreto de las piedras angulares*». Cuando estuvo sobre la propia inflexión del aire rogó, como sólo el Trapero sabía, «*una gramática del eco por el Amor de Dios*».

La esperó ronco, sin poder emitir un ruido más, como un centinela.

Y desde dentro de la Cueva Madre, una telaraña de ecos, con una extraordinaria maniobra envolvente, lo enredó a la falda de la montaña.

Sintió su propia estructura en el interior de la Cueva.

Y la respuesta estaba allí, «*exacta como un teorema*», invisible como un pensamiento ascético, mirándole burlona, sin dejarse ver pero patentizando su superioridad sobre Patricio el Trapero. La Cueva la tenía dentro de su vientre, prisionera en un laberinto de corredores. La distancia entre cada uno parecía un recorrido astral.

Al final de todos ellos había una charca de un rocío de lágrimas vestidas de azul, transparente hasta el fondo.

Tuvo, entonces, el acierto de caminar paralelo a su orilla.

Yo acomodé mis pasos a los suyos, dos a dos.

Y el agua, que había vivido siempre sola, sin más compañía que su propia voz de agua, le dijo al verlo: «*desprovee*

Oía a lluvia.

Poniéndose los zapatos no me pareció más viejo de lo que era posiblemente. Supuse que tenía el aspecto adecuado. En esto salió de la Cueva, y, como una Luna perpendicular parecía dar color a las cosas, supo las orillas del camino. La barba le hacía una sombra espesa y ensortijada sobre el pecho.

Yo le seguí. Sus pasos eran menudos como la prisa. Y parecían querer entonar el ruido de su presencia.

El día se apresuraba ya con sus movimientos precisos a invadir las calles. Y he aquí que el Sol, con su pértiga iluminada, desbordó la altura infinita del horizonte y una paloma de luz picoteó los «*buenos días*» del panadero por todas partes.

Se ajustó el saco. Y por un talantanco de campanas echó a andar hasta la Puerta de las Cadenas.

Era la hora de la Misa. Tendí una mano a la gente para que la gente no se sintiera desgraciada, y esperando una moneda de gratitud metálica, un aire estúpido tras otro le fue cruzando el umbral, ante sus propias narices, sin un «*saludo*» siquiera.

Al cabo de un tiempo después, dentro, rezaban con los brazos en alto, señalando el destino de su innumerable gratitud.

Sus cantos sobresalían de los coros. De sus Libros Sagrados se oyeran las más bonitas palabras que nunca nadie haya escrito sobre el amor y sus variaciones humanas. Luego se pudo escuchar la oración más larga y más esperanzada. La repetían miles de veces en el mismo tono, en el mismo ritmo y en el mismo timbre.

Volví, entonces, al principio y me acordé de las mariposas incoloras.

de importancia a todo y a todos». Luego, aquellas palabras se escribieron en ondas concéntricas que se acercaron hasta sus pies, una tras otra, adivinando sus renglones.

La Cueva, al ver que la charca se arrugaba y que no podría mirarse, con el horror de verse fea, se fue borrando de su superficie y se deslizo por entre sus propias grietas en busca de «La Almohada del Sueño Eterno». Con ella abrió el laberinto en donde tenía encadenado el Eco. Y absoluta, como si de un nudo divino se tratase, desató los secretos anudados del prisionero: «*te obligo a escoger la puerta de la libertad!*».

Diciendo ésto, el Saco de Patricio el Traperero comenzó a latir como un corazón. Y la Cueva Madre le dijo que «*aquello que llenaba el Saco le sería tan propio como su alma... todo se ata y se desata en él*». «*Y ahora vete, deja que el espejo me siga reflejando*». ¡Aquellas palabras sabían a piedra!

Y antes que el Sol despertara las margaritas del mundo, por un lugar que sé de memoria, me vino a los recuerdos todo lo que ví y oí, y como estas historias le entran dentro al que las vive «*aún me duelen los huesos*».

De nuevo en casa, El Traperero, como usa a trebolillo las ciento de cajitas que ya os conté. Formó varias clases de composiciones aprovechando el color. Y como en un paisaje, dando distancia al proceso, colocó cerca los colores calientes y al fondo los más fríos: «*su pincelada conocía el rostro del juego*».

Cerró los ojos mientras abría el Saco de corrido. «*Le temblaron las dudas...*» Y así y todo, cuando recobró el aspecto que debía tener, hizo un signo al aire, y, como un brindis, fue sembrando «*sus magias*» sobre la disposición de las cajitas hasta que «*cada una supo la historia que le correspondía ejecutar...*»

Se oyó un ruido metálico que las cerró todas. También se oyó al viento decir que «*por levante venía el Sol a caballo de la mañana*». Corgió, por ello, siete cajas como siete cuevas, las ordenó cuidadosamente dentro del Saco, y se vino, trepidante y vertiginoso de emoción, hasta detenerse en seco «*justo a la Puerta de la Catedral*».

Una golondrina se hizo primavera. Y un ángel del coro le cantó alueluas por campanas y balcones.

Por último dispuso un pedestal. Sobre él ordenó las Siete Cajas. Escribió luego en un pergamino engomado y con letra gótica del entorno: «*Se Venden Ecos*». Y esperó.

La gente, al principio, pasó inadvertida, ensimismada como siempre, con el ruido cómico de los tacones taconeando los comentarios de «*¡qué gracia!*» «*Se Venden Ecos*». Pero como a un niño le pudo la curiosidad, cruzando una mirada de preguntas con Patricio el Traperero, le preguntó: «*¿cuánto...?*» «*La voluntad*». «*Mi voluntad es todo lo que tengo*».

El Vendedor de Ecos, que ya tenía el primer dato «*para una Enciclopedia de voluntades humanas*», le dió una caja, y como en un ceremonial de amor le dijo:

«*Escucha... la abrirás con cuidado... si corres, cuando llegues, tendrás que esperar... miras, luego, justo en el centro de su parte más profunda, y dices, vocalizando muy despacio, muy despacio, las palabras que quieras ir repetidas... No se te olvide cerrarla... Es como una lámpara encendida. Enciéndela sólo para leer en ti*».

Pero he ahí que una señora, moviéndose a la sombra de aquellas palabras con disimulo, enredada en un visón embalsamado a medida, llena de pompa y sin inclinar la cabeza para no arrugarse el cuello, le compró «*todas las demás*»... Y se fue como un ave de presa.

Al día siguiente, antes de que llegara Patricio, varias personas hacían toda una calle. No le dieron tiempo: vendió las Cajas y se fue pensando que «*eran pocas*».

Por éso, aquella otra mañana, llenó su Saco con todas las que pudo.

A las gentes que esperaban se les podían oír los «*milagros*» de aquel «*Vendedor de Ecos*». Sus bocas escribieron mil evangelios de virtudes. Y en su afán predicador, ventan, ahora, «*de por ahí*», con los testimonios de fe de quienes escucharon sus verdades: «*A mí, por las mañanas, dos veces al día, me repito mis bellezas*», «*Sí, sí, todas...*» «*Me hace sentirme Yo*», «*¡Habéis probado a que os parpadee maldiciones, insultos y osadías extrañas...? Aaah... ¡de locura!*» «*Sí, pero no siempre. Prefiero escuchar el lado más mío, ese que ignora casi todo mi mundo*», «*Esta la escucho por la calle: la llevo en el bolso...*»

Al cabo de unos días, una enorme aglomeración de gentes, respondiendo a sus propios deseos, fueron vaciando todas las iglesias del lugar y conformando la espera, amables y dúctiles, del «*¡una cajita, por el amor de dios!*». Y es que no había para todos.

A Patricio el Traperero, que ya envejecía de dentro hacia afuera, le vino una vez alguien, mucho después, lleno de razones y medallas, y desde su propia necesidad por nombrarlo noble o señor de cualquier cosa, le comunicó solemnemente que «*había dejado de ser traperero*». El, con esa sonrisa blanca y sin edad, sacudió lentamente la cabeza como un no y le dijo «*no*». Aquel alguien se quedó perplejo.

Al llegar a este punto me desperté.

No lo hice solo. Una Luz, como un Sol de grande, encendió el tintineo de un vaso de leche y me dijo «*¡levanta, dormilón!*». Pero como me entretuve en recontarme el sueño, se quedó fría como un cadáver...

Aquella mañana, me vino mi abuelo con la noticia de que «*Patricio el Traperero había muerto totalmente viejo*». Yo miré a la Cueva, y, efectivamente, las ramas de aquel árbol, que en otro tiempo le descontaron la vida, se habían caído secas.

Todos los almendros del barrio perdieron al aire una flor para «*su corona de laureles eterna*».

Y desde tan allá como la calle misma donde «*vendió sus Ecos*», un largo cortejo, cumpliendo a voces su propia plegaria, le lloró a mortaja de lágrimas como diamantes tallados a gritos.

Vino casi todo el mundo. Y al cabo de no mucho tiempo después, «*La Cueva Encantada*» abrió sésamo su puerta y como si diera convites de alabanzas y dulces, congrega a diario una enorme fiesta de peregrinos que se oran desparramados «*en busca de los Ecos que hubo, pues señor, en la Cueva de Patricio el Traperero*».

LUIS BENITEZ

Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1956. Actualmente reside en Nueva York. Entre sus libros publicados figuran: **Poemas de la tierra y la memoria** (Ed. Stephen Bloom, Buenos Aires, 1980). **Mitologías/La balada de la mujer perdida** (Poemas, ed. Último Reino, Buenos Aires, 1983). **Juan L. Ortiz: El contra-Rimbaud** (ensayo, ed. Filofalsía, Buenos Aires, primera edición, 1985, segunda edición, 1986). **Guerras, epitafios y conversaciones** (poemas, ed. Calle Abajo, Buenos Aires, 1989). **Fractal** (poemas, ed. CORREO LATINO, BUENOS AIRES, 1992).

LA FLECHA

*La contemplo ante mí, áspera y quieta,
después del cuchillo y antes de la espada,
hecha para la muerte del animal y del hombre
que le dieron pluma y blanco al vuelo de la flecha.
No importa haberla cambiado por monedas en un rincón del mundo,
ella es la flecha antigua que vendió una esperanza y pagó otras muertes;
en la estepa y en la selva atravesó la noche hasta el flanco del día,
hundiendo en las legiones de Roma la caña
que mide según su furia este ángulo del cuarto. Ese es su arco:
el tiempo en que reposa.
Piensa que fue hecha para cruzar los mares
sobre otra flecha, el barco, para atacar los muros
y el descuido entre piezas de armaduras que hubo:
doble su pluma y su punta doble,
de un lado y otro la misma flecha, imparcial, se cruza.
Ella que inclinó la fuerza del combate
y apoyó la escalera, la lanza que es su sólida y larga sombra,
la ambición que voló en su punta o se detuvo ante ella,
hoy es este recuerdo que me olvida o me sueña.*

COPENHAGUE 1813

*No encerró toda cifra en la cifra del nueve
no mermó como Descartes un andamio seguro
del misterio al misterio ni tuvo como Hegel
la inflexible certeza de un cimiento en el tiempo,
pero vio en el habitante del cerrado edificio
a un desesperado perdido entre espejismos suyos
al que sólo la fe, alguna o aquella
que es una gracia, salva.
Dios, El que Existe, le brindó la gracia
y el entendimiento humano que una puerta
abre cuando cierra otra,
con la sabiduría de sus múltiples metáforas
y entre todas, una: que el amor resignado
da el amor verdadero y el silencio
que vuelve sobre sí mismo y la pasión del cómo
que devora los cuándo. Kierkegaard los llenó de rumbos.
"Nadie en nuestros días se detiene en la fe:
va más lejos", firmó detrás del desencanto
y más lejos fue que nuestros días.
Entre el rojo corazón y la mente, que nunca se detiene,
se trituroó ante él un asombroso fluir, nuestra cicuta.*

LUZ DE LA CALLE

*¿Es inmortal la fuerza que sube y baja
de la semilla a la copa y del hombre al
(muerto,
la que extiende el espacio y anuda los
(varios tiempos,
la que perfora de estrellas el cielo vasto
y coloca uno a uno los objetos del día,
ésa, la que refluye en ti y en mí,
del adelante al nacimiento, la que alarga
la sombra de estos pájaros desde la
(primera mañana?
¿Tiene otros pasos por el laberinto,
lo sabe acaso mientras mezcla los mares
(con los mares,
esta antigua que llueve en tu casa y en
(Micenas,
sobre un patio rodeado de leones? Su
(nombre son los nombres
y lo que escapa y vive del alba al alba
(más allá de los labios.
Entre los montones terreros que sus hue-
(llas reuelven
la veo pasar, como esas formas donde
(mínima habita
me ven interrogarla. Y lo que ha dejado
(en mí
se inclina pesaroso al contemplarla den-
(tro y lejos,
como la luz de la calle mira
al rayo salvaje que parte la tormenta.*

FERNANDO SANCHEZ GUZMAN

Señor,
y cuando nos hayamos ido
Tú serás nuestro único heredero.

Recoge entonces este polvo entre tus manos
pésalo y júzgalo
revela su substancia de material aliento
y las palabras que dijo
cuando te sembró en promesa
de un pan y de un vino unánimes.

El dolorido sueño de tu imagen
no sólo recibes.

También el despertar,
la luz,
la madrugada,
el primer horizonte del instinto,
los besos de nuestra semejanza.

(De Figuras Bíblicas)

JOSE LUIS ZERON HUGUET

IMAGO MUNDI

La tierra ama los cuerpos fríos,
fecunda sombras y saborea frutos muertos.
En la deyección de formas corrompidas
estalla el resplandor.
En los pantanos la eclosión de la memoria.
En los aguazales amargos las resonancias
ahora florecientes, oscuras latitudes
sin otro designio que la reencarnación.
Inundación arcaica, plenitud de la memoria,
nutriente primigenio que sepulta al olvido,
instantanes derramados en la grieta que amalgama,
donde nada muere porque revienta la vida
y la vida es huérfana sin la muerte.
En la pestilencia de lo nacido
supuran amplitudes vegetales;
abiertas las heridas del vientre de la tierra
despiertan gérmenes de lo cerca y lo lejano.
Aquí ya no hay dolor ni agonía;
en estas sajaduras abismos hacia afuera,
transmutación de materias en el limo insomne,
donde queda escrito todo lo existente,
dehiscencia ignorada por aquellos que no miran.

"Y se hizo la luz"

Pero la luz no reunía en sí misma
es cierto

paisaje sobre luz

Y sobre el paisaje la substancia
oscura y radical del ojo:

su corazón.
Las lágrimas

y hubo tarde y mañana,
día primero

"En el principio era el verbo"

Y el verbo se hizo labios
se besó
se dijo

se oyó
gemir
temblar
balbucearse

alentar labio a labio
hacia su espejo
y besadas abrirse las palabras

donde encontrar su imagen
llenarnos de semejanza

OROPENDOLA

La caída en las llamas,
la que erigió su reino en las hogueras,
regresa a los ennegrecidos caminos e ini-
(cia el combate.
Prende la tiniebla con un tizón de la mora-
(da ardiente.

Me gusta cegarme en su presencia,
compartir su deseo de elevación.

Es un viento solar,
un jirón de noche,
la lumbré de su voz retiene una mirada
(árida

Ave encarnada de la llama,
ave de la tempestad solar.
Hoy tré a recoger tu luz del mundo de las
(sombras

JOSE LUIS GARCIA HERRERA

Espugues de Llobregat (Barcelona) 1964, Premio Villa Martorell (1989). Con *Lágrimas de rojo niebla* (El juglar y la luna, 1990). Ha publicado poemas en "Cuadernos de Poesía nueva" y otras revistas. Miembro de la Asociación Prometeo de poesía. Crítico literario en "El juglar y la luna".

LAS HORAS CLANDESTINAS

A José Luis Zerón Huguet

*Nunca esperes más de lo que has dicho,
más de aquel poema que a fuerza de sangre
hizo real su horda de temblores, su fe o su renuncia
a ser testamento de unos días
en la cuerda floja del instinto, en el filo
donde la confesión desnuda a los ángeles de barro.
Estas horas
(cuando nadie te escribe, los poemas fracasan
en la liza del vuelo, retran tus libros
de las estanterías...)
queman cualquier pasión impecable, humillan
si no izas el alcohol como bandera
y hallas en la amante el reposo, la calma nocturna
donde desfilan los besos y la marea de los torsos
en su torre de huellas.
Quizá soñar imponga un alto alquiler de ira
al tantear las cartclas de la madrugada, al cruzar
los arcos de un domingo de otoño, la estancia
donde los libros abiertos mudan su enseñanza. Sonríe
al desplegar la existencia de todo lo que tienes;
nunca esperes más, nunca
remuevas los posos del olvido. Recuerda
los años enturbiados por el insomnio y la resaca
en tu cuarto de estudios, en la proeza
de construir un paraíso de espuma y de trigales, ajeno
al muro de ladrillos rojos que cercaba tu casa.
Levanta tu copa y brinda de cara a las estrellas.
Desde la alcoba te llama.No esperes.*

RIOS DE TRISTEZA

*Habrá una tierra dura para hombres de hollín
mordidos por la viruela y las despedidas,
tierra dura de inviernos y banales, de sangre prisionera
cuando el sol emerge acompañado de días carceleros
hechos retablos de vino añejo y hornacina.
Cada hombre surcará la tierra con la fiebre de las manos,
como ríos de tristeza en tardes ocres
prensadas entre el corazón y las páginas deslucidas
de un libro de Machado sobre la chimenea.
Y esa tierra dura les hará hombres serviles, trotones
cuyo lenguaje es la taberna y la sien tostada
bajo un sol que amenaza con deshacer el granito
si la cosecha agita sus sueños mientras duerme. Jamás
la lluvia huele a maíz o a carbón.
Después del reinado solitario de la luna
las higueras izan su miedo de víctima, bosquejan el asedio
de bocas pequeñas, hambrientas, bautizadas
con el ibero sudor de la piel cuarteada y la sed
de los hombres con el mentón sobre el pecho. Hambre
de acelunados lobeznos, de lazarillos hoscos
bragados para renunciar al pago de la tierra
levantada para hurtarles arañazos de sombra.
Detrás de las tapias, al fondo de los patios,
desgranarán lágrimas y judías secas
las jóvenes viudas que, ojerosas, amamantan
rudos hombres de hollín y ríos de tristeza.*

ANTONIO ENRIQUE

(Granada, 1953). Reside en Guadix. Profesor de lengua y literatura.

Ha participado en numerosas antologías.

Sus libros de poesía: *Poema del Alhambra* (1974), *Retablo de Luna* (1980), *La blanca emoción* (1980), *La ciudad de las cúpulas* (1980), *Los cuerpos gloriosos* (1982), *Las lóbregas alturas* (1984), *Orphica* (1984), *El galeón atormentado* (1990) y *La Quibla* (1991).

Sus novelas: *La armónica montaña* (1970) y *Kalaat Horra* (1991).

Un libro de cuentos: *Cuentos del río de la vida* (1991) *El tratado de la Alhambra hermética* (1988)

En 1982 se le otorgó el premio "Juan Ramón Jiménez" por el Instituto Nacional del Libro.

DELIRIOS DEL RON

*Había soñado en nubes rapaces.
Las nubes en el Caribe
toman forma de animal acechante.
Al pronto salen de los declives
y arrebatan los ganados que pastan en la hierba,
los remontan y los llevan a sus cavernas de vapor
donde los devoran.*

Esta isla.

*El diablo es lo imposible
que de pronto sucede.
Y el ángel tan sólo lo posible
que no sucede nunca.*

*El ron provoca sueños turbadores
e invierte lo imposible en lo posible.*

Hay un diablo en cada gota de ron.

Por ello cuando desperté

y mi mujer me miró

*comprendí que las nubes rapaces
del Caribe habían irrumpido
en mi propia alcoba.*

Porque junto a mí,

atravesado en el lecho,

sólo un insecto macabro me miraba.

WAAIGAT

Caobos, tamarindos, cocales.

Por los senderos de Waaiyat

se oculta el sol un otro día.

Transitan los paseantes en la tibieza

y hay aroma de cortezas y raíces en el aire.

Caobos, tamarindos, cocales,

mameyes, nisperos, yaguas.

Por la espuma de los atres en flor

transitan los paseantes:

levitas, polleras, chisteras sombrillas.

Pasa el último carro del agua

tirado por una mula escuálida

y negro postillón en el pescante.

El rumor de la brisa comienza

cuando la orquestina cesa en el templete.

Se encienden los fanales

que dan un fulgor de pétalo de rosa.

El ocaso es una caneta disolviéndose

en el vaso empañado del día.

Caobos, tamarindos, cocales,

mameyes, nisperos, yaguas,

palmas, yucas, guayabos.

Una vez un marino me dijo

que vio clavarse limpio

un rayo raso en el mar.

El sol es ahora el rayo

y el mar el día que lanceado muere.

Cuando la oscuridad se hace en Waaiyat

sólo la pechera amarilla del trupial

luce otra noche en la espesura.

LUZ SOBREGOEDORA

La luz sobrecogedora del Nuevo Mundo

nos envuelve los objetos, los cerca,

los asedia, los va hechizando.

Es una luz por dentro, que de la misma vida sale

and halo espectral nimba lo que nombra.

La luz sobrecogedora del Nuevo Mundo

devora por dentro los objetos, y hace

que sus bordes reclamen el fulgor

de las remotas perlas submarinas.

Es una luz como del fin del mundo,

como si acabase de pasar un terremoto.

La luz sobrecogedora del Nuevo Mundo

es un silencio color centza que rueda

haciendo que el agua temerosa descienda

y no se turben los árboles más ignotos.

Esta luz es fresca, y es nueva. Es húmeda.

Con lampones amaranto moja,

yo lo verde es plata muda.

Queda extática y, siendo ya el ocaso,

parece de primera hora del día.

La luz sobrecogedora del Nuevo Mundo

simula el crudo resplandor

que de la forja de los dioses primigenios

y salvajes canibalmente escapa.

No es que una serpiente se haya quedado mirando al sol

y el sol se haya estremecido.

Es una mantis religiosa lo que al sol cubre por entero

y todo lo fascina, como si el mundo

salliese de repente de un diluvio,

y hombres y animales abandonásemos el Arca.

La luz sobrecogedora del Nuevo mundo

parece aparecida como tras un ruido

de dos estrellas que entrechocan.

Los hombres a esta luz son ángeles sin saberlo.

Son figuras inmóviles vistas de espaldas.

BLANCA ANDREU

Nació en La Coruña. Su primer libro *De una niña de Provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) recibió el Premio Adonais en 1980. A su segunda obra *Báculo de Babel* (*Hiperión*, 1982) le fue concedido el premio Fernando Rielo de Poesía Mística. Su último libro, *Elphistone*, apareció publicado en la Editorial Visor en 1988.

En 1981 recibió el Premio Gabriel Miró de Cuentos, y en 1982 el Premio Icaro de Diario 16.

EL OCULTO

- I** Eres oscuro. Vives en el ensimismamiento.
- II** Lo que sé de ti está escrito.
Ruedas por muchas tierras sin hacer
mansión en ninguna o sin determina-
do motivo o mito.
- III** Te gustan las manzanas y las palabras
oscuras y desusadas, y las definiciones y
explicaciones de cada una de ellas.
- IV** Eres un extranjero en este mundo. Antes
de llegar a él firmaste un escrito en el que
confesaste haber recibido de otro alguna
cosa, y se obliga a pagarla o devolverla.
- V** Ese papel dice:
"La potestad de cada uno según la
categoría que le corresponde por su
carácter tiene la facultad de destruir la pena
impuesta por cualquier delito".
- VI** La pasión que te mueve a irritación y
enojo es la ira, cabal y enteramente, con
total entrega, posesión y dominio. Y es por
un deseo de bien y de luz y por un afán
de vivir con advertencia respecto de una cosa.
- VII** Esa cosa es un filamento destinado a soltar
lo que se tiene: el hueco de barro en el que
estamos atados.
- VIII** Es moneda esencial por ser un instrumento
otorgado por Dios, y Dios es infalible en li-
bertar al preso que tiene feliz memoria.
- IX** Dice su ley: "El pacto permanente con el
edificio perteneciente a Dios está prohibido. Servir
es obligado. Sentir bien es facultativo".

LUIS ALBERTO SALVAREZZA

Nació en Concepción del Uruguay (Rep. Argentina) en 1957. Obra poética: *De los orígenes ardientes*, Premio Nacional Rubén Darío. *Doce + Doce/Doce*, Primer Premio Nacional, Ed. Alfa, Bs. As., 1986; *Pliego N° 1*, 1985; *El jardín de las delicias*, 1986; *Bestiario elemental*, 1987; *De los aniversarios*, 1987; *Katherine Mansfield y otros poemas*, 1988; *Los dones de la ebriedad*, 1989 y *De las espuelas de luz del alba*, 1990. Primer Premio Periódico La Provincia Bs. As. Becario del Fondo Nacional de las Artes (Investigación Literaria año 1987).

ESTOS FUEGOS

*Estos fuegos no se abastecen con hojas y ramas secas solamente.
Ahora sobran las palabras que ayer creímos imprescindibles.
Y estaqueados entre el hambre y el hartazgo
comenzamos a recordar, digo recordar, por gritar algo,
por gritar nada, por temor a sentirnos desnudos, expuestos, indefensos.*

*-(Los gritos son un río de niebla en las ramazones del aire:
una mano que consueta).*

*Desde entonces somos tajo y lanza. El otro, lo otro, lo diverso.
Lo mucho del recuerdo pero sólo para sabernos. Y los gritos,
esos desprendimientos que quiebran nuestro único misterio: el silencio.
Esa oscura luz que sangra o se deshoja como una flor
sobre una lápida, lentamente.*

-(En los ruedos de la circularidad de la mañana gira la noche y sus misterios)-.

*A veces, otras veces, arrojamos versos como si fueran leños,
-memoriza, memoriza éste, por si acaso nos sirve-,
dentro de esa hoguera, ese otro infierno.*

*-(Un niño busca a Dios debajo de unas piedras.
Otro mastica el hambre y la intemperie heredada.
Si diera un paso atrás conocería el abismo.
El vacío se abre para uno y se cierra para el otro
sin dar respuesta, lentamente)-.*

*Todos los fuegos dejan huellas, cicatrices como ésta, en oro viejo.
-(Detrás está ella, a quien le debemos un poema algo monótono
a la vez que espléndido, la continuidad del latido).
"El amor no es sino un fuego que transmitir".
"El fuego no es sino un amor que sorprender".*

*Y algo, algo que pudo ser insecto, pájaro o ángel,
alas en llamaradas, caía como una bandada de avutardas
en medio de los espejismos.*

*Los gritos, la sed y el silencio.
Quién apagará estos fuegos?
Esta hoguera de luz y barro, este volcánico alado incendio?*

*Después de frotar la esperanza entre dos piedras
el amor se deshizo en delgadísimas contorneadas humaredas
y la noche fue líquida irradiación celeste.*

ANTONIO ALEDO

Nacido en Orihuela en 1956. Accésit del Primer Concurso de Poesía Ciudad de Orihuela. En 1991 obtuvo el Primer Premio del Concurso Internacional Miguel Hernández con *Recuerdos del Jardín de las Hespérides*. Posee obra inédita. Estos poemas pertenecen a su último libro, aún sin título.

Quando vuelven los muertos;
ese día en que los muertos
pasan la frontera,
la línea que los resta de los vivos,
y suben a este lado del espejo
donde amar es frotarse las mejillas
y el odio atravesarse con lanzas;
entonces, cuando los muertos,
como un pez que saltara,
aparecen al sol para retornar
a la tumba de sus padres,
nosotros nos honramos en pegartes,
los agraviamos, nos mofamos de ellos;
porque en la muerte,
debajo de la línea del suelo,
al otro lado del espejo,
las costumbres se invierten
y lo que aquí es amor
es allí odio,
el alimento de aquí
es su escasez,
la luz de nuestro vltificante sol
su penumbra.

Quando vuelven los muertos
los festejamos como huéspedes
que, recibiendo a un extranjero,
adoptaran por cortesía sus usos.

Como el lápiz que escribe se desgasta en la hoja,
hombres y animales se liman en el atre;
yo no me muevo, no salgo de la casa.
Ya fui parido demasiado flaco.
¡Qué no me rocen el suelo ni la pared!
Aquí no hay ángulos donde se esconda la cuchilla
/del viento.

Vienen a visitarme porque yo comprendo
el mensaje que transmitió el lagarto,
y converso con los antepasados.
¡Cómo dejan su ser en el espacio!
Apenas reconozco a quien ayer vino
y se fue apartándose de sí mismo.

Hemos recorrido África adornando las cuevas.
La belleza del antilope, la estatura del hombre
hace eterna la caza. Tan sigilosamente
que no recuerdan los minutos
una bandada de pájaros espantados.
Una patata caliente es el sol y de una mano a otra
quemará el lado del horizonte que lo albergue.
No arde sin embargo en la pintada luz de los cuerpos.
Aprendimos fríamente a incendiar con pinceles.

Provengo de los bosques donde emigra el venejo,
allí los bardos cantan el eterno combate
del dios del año cretente con su hermano gemelo,
espectacular fantasma de sí mismo.
Pero yo he visto crecer dos veces el año.
He sido la golondrina, la longuísima cigüeña,
no el que se queda y espera
sino el que parte y busca.
Ya no creo en la muerte y resurrección del sol,
sólo creo en el viaje.

Es la hora en que ballo entre los arrecifes,
la hora de estar solo donde la tierra acaba.
Es la hora de la soledad.
No dura sesenta minutos,
si he comprendido bien lo que es un minuto,
ni se mide con relojes.
No la abarca el sol en su recorrido.
Cuando el día se parte queda a ambos lados.

Prepárate para la danza de las máscaras.
Era la frase que temía y esperaba.
Afilada como un cuchillo circuncidó mi valor
y tuve ganas de correr a refugiarme tras mi madre.
Pero era el momento de convertirme en hombre.
Si otros no han sucumbido al dolor,
agarrándome con firme mano me pongo en la cola.
Se han cegado los caminos que conducen de regreso.
Sólo queda danzar con los espíritus.
Quien ha sentido su aliento en el rostro
no teme ya a la caza ni a la batalla.
¿Qué otro temor más grande que los muertos?
Ya preparado para la danza de las máscaras,
me rodean con sus trajes de paja,
sus caras de madera adornadas con cuernos.
Si como perros que huelen el miedo y atacan
ellos descubren el temple de las almas,
llenaré con valor el temor que me inspiran
para que digan luego en el pueblo: a pesar de todo
lució gallardamente su cobardía.
Pero el sonido ominoso del principio se convierte
/en risas

y uno a uno se van quitando las máscaras
apareciendo bajo ellas, negros y feos rostros, mi
/padre,
mis hermanos, mis tíos, vecinos que conozco.
Luego, pedagógicamente sobre mi fastidio,
desplegaron ellos esta sentencia:
Sólo los hombres pueden vivir sin magia.
Entonces me pongo mi máscara y guardo silencio.

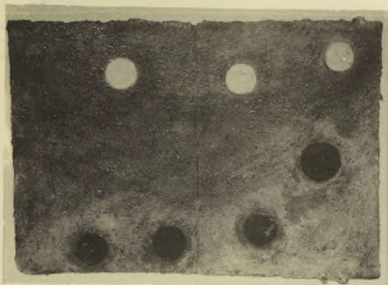
Mis tres hermanos y yo dormimos en una sola cama
a la que llamamos nuestra lata de sardinas
porque nos alternamos unos a los pies de los otros.
Para dos de mis hermanos mi otro hermano y yo
somos gigantes murciélagos colgados boca abajo.
Ellos son dodos de malolientes patas.
Antiguamente los murciélagos
crecieron tanto en la deshabitada isla
que las puntas de sus alas abiertas
eran bañadas por dos océanos diferentes.
Si mis tres hermanos desaparecieran
también mis manos colgarían laxas
una a cada lado del desierto lecho.

OSCAR VICENTE

GRAN POEMA DE LA BASURA

Temo el fin de los ambientes
Hoy temo el fin
de los ambientes
De aquellos Palmerales
que son tan altos
Y de los otros, los de Pinos
que tanto implican.
Temo el fin de todos los ríos
y de todos los valles
Porque sean pasto de la Mugre
La Basura
Vuestra basura y la mía
pronto cubrirá el Océano
y nos cubrirá.
La Basura
Que es de todos, mía y vuestra
Pronto estará en nuestros hogares
Pronto estará en nuestras manos
y nos cubrirá
y nos embriagará
y nos negará
y nos Niagará
y no nevará.
Mirad el mundo
Ved allí lo que es el mundo
y lo que ha sido
¿Y no ha sido acaso el Paraíso?
¿Y no es ahora un suburbio
ilegal?
Los climas están cansados
Porque el humo es poderoso.
La Atmósfera se pudre
Porque el humo es agrío y vil.
Temo incansablemente por los Eucaliptos
Porque ellos son del Cielo
y producen la Luz

Por los pájaros del Invierno
y por las débiles acequias de hierba
Temo trabajosamente
con inútil pesadumbre miro las
alcantarillas
Los ríos despojados y sus márgenes
Que antaño producían árboles
y juncos y cañaverales
Pero la Noche es de hierro
y las sombras del mundo se
miden con asesinatos
Yo jugué con cañas
Cuando el mundo tenía una
alfombra de hierba
jugué con maderas importantes
y con carrocerías que eran castillos
En tiempos antiguos me entretuve
En charcas profundas donde el gusarapo
es materia delicada.
Removi con inocencia sus inocentes aguas
y sus barro sin permiso
Pero aquellos ambientes
ya no son estos ambientes
Su perfume ha sido anulado
Su espíritu arrasado y aniquilado
Su luz confundida
Por el orgullo de legiones de Ingenieros
Que construyen un futuro de
cemento y ángulos rectos
Corbustieres y Bofiles de paja
Temo por las casas de Piedra
y por las casas de barro
El temible aluvión de mercancías
que se desplaza como un glaciar desbocado
La vortigine inicamente de productos
manufacturados e inútiles
Ha venido y Temo



ANDRES R. BLANCO

(Mérida 1956). Reside en Madrid desde los diez años. Premio Nacional de poesía en castellano, "Paco Molla" (Petrer, Alicante), con *La semilla del mito*. Autor del poemario *Luz y lejanía en los espejos*, que obtuvo una de las Ayudas a la Creación Literaria del Ministerio de Cultura en 1989 y que fue publicado en *Libertarias* Prodhufi.

Ha publicado poemas en *Cuadernos de poesía* y en varias antologías.

Escribe cuentos, género en el que ha obtenido varios premios.

LLUVIA

*Saeta sin relieve,
el tono imperceptible de la lluvia*

*clávase,
hace daño en tus venas,
penetra con su filo
de gris y de humedad en tus urdimbres*

*íntimas,
pero despacio:
lentamente su sesgo rasgándote la sangre,
blandamente su esencia llenándote de bruma.*

*Y tu recurso
de luz se torna débil,
centinela enfermizo,
delicado pulmón que el aura oscura
no deja respirar.*

*Bebes entonces
de tu memoria antigua, de las alas
que hicieron otro tiempo más creíble,
más cierto su fulgor;*

*de las alas
que un día ejecutaste bajo el orden
del miedo y la mentira.*

*Y la lluvia te empapa sin mojar-te, te inunda,
hace cauce en tus ojos
y lloras lento,
despacio,
como la lluvia.*

EPITAFIO ANTES DE TIEMPO PARA COUSTEAU

A modo de homenaje

*El día que Cousteau
colgó en algún coral
-definitivamente-
su autónoma escafandra,
el mar creció un centímetro:*

todos los peces le lloraron.

SOÑEMOS (jardín del instante)

*Que es de aurora este lecho
y hay sol entre sus sábanas.
Que crecen los narcisos al pie de las paredes,
fuentes lavan su voz en tus mejillas
y hay rosas en mis labios.
Ven a beber sus pétalos,
a gozar la textura de sus copas,
a olvidar lo que abruma el fondo de tus ojos.*

*No pretendas razón o lucidez
más allá de este instante.*

ADA SORIANO

OrihueLa, 1963. Autora, en colaboración con José Luis Zerón, del cuaderno de poemas *Anúteba*. Autora, asimismo, del libro de poemas *Luna esplendente o sol que no se oculta* (Ediciones Empiriuma, 1993) y un conjunto inédito de relatos cortos. Incluida en la *Antología Narradoras españolas de hoy*, 1989, editada por el Departamento de Lengua Hispana de la Universidad de Perpignan (revista Ventanal). Ha colaborado en varias revistas literarias.

LA MIRADA

(A José Luis, mi marido)

En el hielo todo
Colores sumergidos
En el cielo todo
Color absoluto
próximo caliente

Tu mirada es el sol
la mía hielo frío
Tu mirada se lanza
en rayo

Escruta
en mi tierra helada
escupe sin temor
en mi mirada esquiva

En tus ojos reside
la serpiente de luz
que descubriste
Se comprime
Ojo ardiente
cálido certero
como el sol en el cielo
sincero pero absoluto.

(A mi hija, de la cual me distancié
durante unos días)

Atrás dejo la luz
Atrás un manojo de palabras
Sigo mi trayectoria
entre árboles y sombras
El paisaje es negritud
Naturaleza dispersa
Yo te veo entre la maleza
Todavía te presento
Estrella que me guía
en los caminos de laberinto
Cabellera que incesante
cuelga de las ramas
Tu aliento empapa
los pétalos cerrados
Resurgen
temblan
brotan nuevamente

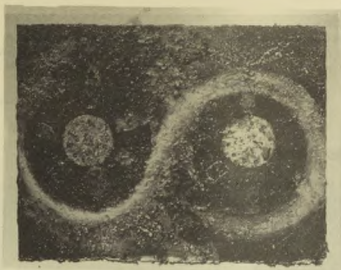
Atrás dejo tu cuerpo
Atrás tus manos
tus ojos tu sonrisa
pero tu alma está aquí
Otra vez estalla
Inevitable persecución
de tu existencia.

NOMADA

Caminas la tierra
Recorres el mundo
El día es la insistencia
de tocar hora tras hora
un instrumento gastado
Algunos transeúntes se agachan
Esparcen monedas
en tu manta herida
La tarde es la esperanza
de hallar estrellas nuevas
Aligeras el paso
Encuentras un lugar recóndito
Abandonas el cuerpo
lánguido

gastado
Buscabas la noche
Anslabas trepar a los tejados
Convertirte
Ser gato cauteloso
que se llena la boca
Beber

Tragar dulce luz
leche de luna.



JOSE ANTONIO SAEZ

Albox (Almería), 1957. Profesor numerario de Lengua y Literatura Españolas en Enseñanza Media. Ha publicado los libros de poesía *Vulnerado arcángel* (Murcia, 1983), *La visión de arena* (Málaga, 1983) y *Arbol de iluminados* (Málaga, 1991). En narrativa publicó la novela corta *Virginia Woolf no pudo amarme* (Orihuela, 1983). Ha publicado varias obras relacionadas con el ensayo y la crítica literaria. Es de destacar su edición de la conferencia de Ramón Sijé *Oleza, pasional natividad estética de Gabriel Miró* (1990) y del volumen *Vigencia de Miguel Hernández* (1992). Es miembro del Consejo de Redacción de la revista literaria BATARRO.

HIMLCE SE DESPIDE DE ANIBAL

I

Ved cómo llega esta mujer: los cabellos
rasgados por la luz,
tensa la faz,
los ojos que las lágrimas cortejan
y dedos para la ternura.

En sus brazos un niño, ajeno
a su desgarró, duerme.
Una espiga semeja
al arrobo acunada
de su regazo amante.
Aún más límpios que alhelios
los jazmines
de sus manecillas blancas.

Oculto tras el manto oscuro
que lo cubre,
un claro rostro asoma
que tórnase bálsamo sanador
para la herida manante
de la madre amorosa y su cuidado.

Esa mujer que al mar invita
con las ondas magmáticas
de su mirar perdido,
gran matrona, diosa que al sol
desnuda la frágil transparencia
sus pechos de nieve,
avariciosos de tanta soledad
como el más ancho vacío

que, otrora, breve, el amor llenara:
en vano se pregunta
por qué tanta tristeza,
por qué el dolor,
por qué la vida,
por qué tan corto fue
lo que más quiso...

Un hombre. Una sombra tan sólo.
Una ráfaga.

¿Quién? ¿Qué fue? ¿Qué se fue Anibal?

II

Tú que contemplas hoy la playa
y divisas, lejana, su figura de sal
sobre los arrecifes
-estilizada, como un dedo de sílice
que las olas devoran
amargas en la espuma:
de su mismo, de idéntico dolor
te nutres,
como el crucificado aquel
que, abandonado y solo,
olvidado en la isla,
las barcazas despiden
con el mirar ausente
y ve alejarse los últimos remeros
y las redes que arrastran
los ojos carcomidos,
el dolor, el aliento postrero,
la vida, en suma, que se apaga.

/.../

(Del libro inédito *Las aves que se fueron*)

ROBERTO BERMEJO CUADRA

Barcelona (1954). Estudió Sociología y primer curso de Psicología. Ha participado en los libros colectivos *25 Dimensiones de la poesía actual* y *Escaparate de poesía y pensamiento*, editados por la Editorial Amarantos. Ha publicado una antología de sus poemas: *Luna rota (Lluna trencada)* bilingüe castellano-catalán, en la Editorial Amarantos

INFANCIA

*"Nada hay más difícil que observar
los seres en formación"*

Los monederos falsos A. Gide

UN NIÑO JUEGA SOLO EN EL PATIO DE UN COLEGIO

Caía la tarde como fría losa
en plazo de vigilia,
estancia prolongada en cadencia de sombras.

El aire moría en su halo,
absorto en el tiempo jugaba,
atardecía en sus pupilas
y en su alrededor cerámico,
el crepúsculo sonreía sobre su norte
y jugaba en el equilibrio de la luz,
con el perfil de la Historia.

Estaba solo
como un Buda consciente de su esencia,
jugaba recuperando periplos,
en los procesos del árbol y su savia,
en los atributos de la pureza del agua.

Demiurgo,
transformador de arenas,
sacerdote del amor en el espacio cristalino del estío,
el patio levantaba un vuelo de palomas
y ausente,
jugaba en ceremonia renovada
señalando el futuro,
y solemne como el latido más vivo
como el gesto más noble,
mar de lo inaugural,
calma de la ventisca.

Silente,
como si en templo románico y en quietud
presenciásemos un Pantocrator en actitud de habla,
prolongaba los dedos en la tierra,
se hacía fango del abismo en plenitud de belleza.

Jugaba en el centro del Mundo
y su juego transformaba la Naturaleza,
su cuerpo eludía la vejez,
la arruga irreverente,
la mortuoria lágrima,
la mirada interrogante del cielo.
Soledad planetaria,
grupo de gestos que recibe la piedra y el mensaje,
subterránea caricia y voluntad de alado.
En aquella aventura entre estatuas,
ensofación de otros paisajes,
callaba y en sus descubrimientos trabajaba.

La noche se posó sobre sus hombros,
firmeza en los ojos que puede dar la espera,
ensismamiento en la íntima estrella de sus manos.

De tránsito hacia la nada

Solo,
en el centro del patio,
un niño de tres años descansaba los pájaros.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
THE EAST ASIAN LIBRARY
550 EAST ASIAN DRIVE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

1900-1901



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
THE EAST ASIAN LIBRARY
550 EAST ASIAN DRIVE
CHICAGO, ILLINOIS 60607

EN EL CENTENARIO DE VICENTE HUIDOBRO. "ALTAZOR": LA ESTRATEGIA DEL FRACASO.

(*"Yo soy un buscador que odia encontrar"*)

ANTONIO GRACIA

La poesía moderna es un itinerario desde la razón lírica como herencia del pasado hasta la sinrazón poética que legar al futuro: del pensamiento sensibilizado y versificado hasta los significantes sin significación aparente del irracionalismo visionario o alucinatorio, pasando por la búsqueda de la experimentación para otros paisajes expresivos. Tal itinerario, viaje o aventura lo encarna esa grandiosa anábasis de la poética academicista que es "Altazor".

Inmerso en la tradición del gran poema de Perse, Pound, Eliot o Tzara, lo que intenta "Altazor" es la originalidad absoluta: si toda obra es la confesión -la etopeya- de su autor, su retrato indeleble, Huidobro intenta que el vidrio del espejo sea construido también por él mismo: aunque no logra evitar que a veces aparezcan las muecas que ensaya -rémera del juego dadaísta- para buscar su propio rostro, nunca conseguido. Mejor dicho: el rostro inconseguido es el de la poesía. El suyo es el del gran frustrado pintor y cincelador de ésta.

Altazor ofrece una estructura de dispersión. La desorganización interior es la asunción de una antipreceptiva: Huidobro es consciente de ese fragmentarismo y autobiografismo emocional y metapoético: *"Y os daré un poema lleno de corazón / en el que me despedazaré por todas partes"* (I, 573...). Probablemente: 1) su poética irracionalista le induciría, originariamente, a huir de un poema cerrado y nexuado, tendiendo más a la porosidad y permeabilidad -a la inacababilidad- como obra en continua gestación; 2) y probablemente intentó trepar la cima de la creación en muchas ocasiones a lo largo del tiempo y en diferentes estados emocionales, y siempre caía, por el desfiladero de la búsqueda, en el precipicio del fracaso. El poema se publica en 1931: pero diferentes fragmentos ya habían aparecido con anterioridad y él mismo escribe: *"Soy yo que estoy hablando en este año de 1919"* (I, 113). Tal vez, sin verle probabilidad a la ascensión, reunió estas tentativas dispersas en cuanto tenían de cohesión -la búsqueda como pérdida del hallazgo- y lo dio con sus lagunas, a imagen de obra abierta, como un poema sobre la *necesidad* de la creación poética que conlleva e ilustra al mismo tiempo la implosión de la misma. En ese sentido es un laboratorio en el que el lector halla el instrumental de construcción y destrucción del lenguaje poético convencional y, aun en su traumático abandono, es una probeta que orienta sobre las posibilidades del éxito. Porque eso es lo que falta: la conclusión, el fragmento -el hallazgo- que confirme el proceso de búsqueda: el poema creó a partir de esa destrucción. La conquista del texto poético posibilitado por la inquisición de las texturas poéticas convencionales, de las "hablas" tradicionales de los autores, siempre inmersas en el automatismo mimético de la tradición como referencia. La falta del logro autónomo y demostrativo: una dicción auténticamente lírica, liberada ya de la parafenalia y la impedimenta del investigador. Tal como se publicó es como un nuevo sistema solar al que le faltara el sol, como una diadema sin la esmeralda ansiada.

Altazor-Huidobro busca un horizonte interno, una interioridad humana mediante la introspección como poeta: *"Cosas que pasan fuera del mundo cotidiano"* (III, 49). La investigación experimentadora en el tubo de ensayo del significante no es más que la búsqueda de nuevas formas de expresión para darle idoneidad a esa dicción interior. Pero el texto avanza como un río cayendo de cascada en cascada, canto tras canto, ensayando y pirueteando, probando y desaprobando, descubriendo y caricaturizando, acertando y desafortunando, construyendo y destruyendo, elevando una torre y babelizándola, abriendo posibilidades expresivas y burlándolas como ineficaces. sencillamente: porque la poesía es -precisamente- la infabilidad. Eso es lo que se le ha olvidado al creador, a cualquier creador. Y esa es la respuesta a quien se pregunte el porqué de esa vuelta de tuerca rota de Huidobro que es "Altazor".

Así como existe la novela de aprendizaje -en la que sólo se aprende a aceptar la frustración de que la vida es un fracaso (y tal género es su mostración)-, Altazor viene a de-mostrar que por mucho que se aprenda a domeñar el "rebeldé idioma", cualquier experimentación o intento resulta "mezquino" y baldío. Ninguna definición más conveniente para Altazor que la proporcionada por el mismo texto: *"Aventura de la lengua entre dos naufragios / catástrofe preciosa en los rielos del verso"* (III, 140-1).

Altazor está volando sin crear -pero ansiando crear- en su propio vuelo. De ahí que se tope con escollos y aerolitos que le rompen las alas y dejan ver fisuras por las que desciende para remontarse: pero siempre escéptico como un Clavileño que pretendiese ser Pegaso. "Altazor" es el viaje de un Midas terrible: pretendiendo metamorfosear las palabras en oro las convierte en ceniza. Y el terrible Midas debe seguir su viaje aeronáutico canto tras canto por el océano verbal hasta que las palabras, lejos de ser acrisoladas por la piedra filosófica, se convierten en plomo que se derrite en sus manos y acaban formando un puñado de gotas de lluvia disgregadas al final del camino: como un icaro disuelto por el fuego de la luz con la que pretendían iluminarse. Y es que las catedrales de fuego también guardan detrás de su belleza espeluznante los esqueletos de las ruinas vandalizadas.

Puesto que la intención es crear, mostrar que "el poeta es un pequeño dios", (como había consignado en el "Arte Poética"), urge primero signar que el poeta es su propio demiurgo ("Cambiamos nuestra suerte", I, 163), ya que (Nietzsche): *"Dios ha muerto: ésta es la razón por la que Huidobro escribe: 'Abrió los ojos en el siglo/ en que moría el cristianismo'"* (I, 91...) y *"Adiós hay que decir a Dios"* (IV, 240). Y a Larrea le escribiría (carta del 4-6-1944): *"Dios debe ser enterrado para siempre y su sitio en el mundo será ocupado por la Poesía"*. Por eso la progresión independentista del arte con respecto al objeto al que alude, elude o inventa (comparación, metáfora, visión), la tentativa de crear algo no deudor de la realidad exterior (el cuadro-objeto cubista, la imagen poética sin referente o autorreferente), para que sea un objeto "nuevo, "la creación pura", tiene tal vez como inducción la raíz sicológica de "matar al padre" -Naturaleza, Dios, poesía al uso- y la teoría del "superhombre" (Raskolnikov, Zaratustra): el artista es un dios y como Dios debe crear un mundo de la nada. Pero como la nada no existe porque ha sido colmada con el vacío de las poéticas espúreas y los poetas apócrifos, hay que limpiar el mundo, caotizarlo y descaotizarlo hasta nadiificarlo nuevamente: de ahí el proceso de destrucción y tentativa de construcción.

Es decir: hay que crear un nuevo orden lírico: que es tanto como decir vital. Y para eso hay que quebrantar y desjarretar el caos de la poética -la existencia- convencional, establecida como un orden amable, cómodo: *"No acepto vuestras sillas de seguridades cómodas / Soy el ángel salvaje que cayó una mañana / en vuestras plantaciones de preceptos"* (I, 366...). Es la rebelión del hombre y el poeta esclavizados por el convencionalismo y academicismo: que ven en la experimentación cerebralizada del lenguaje la redención de la poesía y de la vida. Huidobro se presenta y manifiesta como un híbrido de ilustrado y romántico que persigue una utopía salvadora -que acaba por aniquilarlo-. Eso -el existencialismo expresado como irracionalismo, la huida del romanticismo sin abandonar el visionarismo- lo convierte en uno de los últimos poetas rebeldes y de los primeros entre los modernos. Y "Altazor" es el diario de a bordo de esa singladura: que todo fracaso es una victoria porque supone un intento. (Aunque en otro contexto yo diría que toda victoria es una derrota porque implica una batalla).

Lo que se pretende es la búsqueda de la panacea poética: la Poesía; más la poesía como panacea de la vida. "Hacer que el planeta Tierra esté cruzado de Poesía por todas partes. Que cuando nos miremos de Marte vean largos canales de Poesía que atraviesan la Tierra", escribe en la misma carta a Larrea. De ahí el reincentido y monocrorde "Silencio la tierra va a dar a luz un árbol", del Canto I. Y de ahí que este primer canto se cierre confiado y esperanzado, permutando la visión como acción y como acto: "Silencio la tierra acaba de alumbrar un árbol" (I, 642). Sin embargo ese "acto" -expresado más como mesianismo que como advenimiento, anticipado como fe en la escritura más que como propia escritura, más como probable consecuencia del intento que como consecución de la tentativa- nunca tendrá lugar. Y, después del paréntesis del Canto II -tan lejano del resto como el "Canto a Teresa", también segundo, de "El diablo mundo" esproncediano- el mesías de ese universo, con una maltrahada sensación de ridículo por lo iluso de su ilusión-visión-, de su propio mesianismo y adanismo inconseguible, escribe los cantos III al VII, más unitarios entre sí y verdaderos acosos poéticos y metapoéticos (desde luego corresponden los cantos a diferentes tiempos sociológicos, a distintos estados de humor y embriaguez poética: hay angustia y juego, angustia como juego o juego como angustia, desolación lúdica y ludismo existencialista-patetismo. Este rasgo les confiere cohesión, y que no absoluta unidad orgánica); todo el texto es así una vanguardia cañotadora que deviene retardargada vencida y horcaudina, una batalla que va descubriendo en la conquista el escondido-agazapado-rostro de la derrota. La factura tradicional del primer Canto y su temática de la confianza en el encuentro de una nueva expresividad da paso a un desenfreno buscador y desechador de estrategias y recursos: al poner el lenguaje en libertad no puede -o no quiere- evitar caer en el libertinaje como juego y parodia de la propia libertad. Es un arte nuevo de hacer poesía cuya clave no se esconde: se sabe que consiste en liberarse de los mecanismos ya convencionales y en una búsqueda convertida en una experimentación anárquica y lúdica porque se entrevé el final castrante y amordazante del silencio.

El método de búsqueda y hallazgo, de victoria y derrota -aunque disperso y gaudíaco por los probables y diversos tiempos y espacios mentales en los que debió de engendrarse el poema- en este *arte nuevo de hacer poesía* -no teorizando como Lope o Luzán, esa es la diferencia: haciendo que la práctica sea la predicación- es la permutación: la alteración y dislocación de los elementos tradicionales: empieza por el rechazo de la lira apolínea: "Basta señora arpa de las bellas imágenes" (III, 65). Y continúa con una serie progresiva de cuestionamientos, tentativas y caricaturas. He aquí algunos ejemplos: 1) retufación de la estética convencional y académica: "Mateos al poeta que nos tiene saturados" (III, 50); 2) denostación de los recursos y el utillaje topificados, como el símil anafórico y "visionario" de la enumeración cañota, eucacionante de elementos disímiles: "Basta... de los furtivos como iluminados" (III, 66...); 3) por lo tanto arbitrariedad metafórica: "yo por ojo / ojo árbol..." (IV, 56...); 4) y, puesto que se pueden alterar -trasladar- los significados, por qué no permutar "deportivamente", ludificando con las propias palabras: la permutación como un hiperbatón léxico caprichoso, a la manera de los quevedianos "la jeri aprenderá gonzá siguiente" y el "Matusogongorra": "Al horitaña de la montanza / la violondina y el golonceo..." (IV, 162...); 5) la permutación pentagramática para hallar la nota -¿la clave?- escondida como en unas variaciones enigma elgarianas-notación musical con la que ya jugara en "Tour Eiffel": "...rodoñol /...torreñol /...romiñol /...roñol /...rosoliñol /...roñol /...El rosiñol" (IV 193...); 6) permutación por amplificación semántica explicativa: "Aquí yace Clarisa clara risa... Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura" (IV, 277...); 7) o por significantes adyacentes (otra vez Quevedo -pretendiente-> "pretenmuelas" mariposas => "marvinos", de quien sin duda aprendió mucho, aunque afirmase que no había ningún poeta español después de Góngora): "Meteoro=> meteplata => metecobre => metespalo" (IV, 335...); 8) a partir del Canto V ("Aquí comienza el campo Inexplorado") la libertad esgrimida se convierte en un auténtico libertinaje asumido como autocrítica lúdica, de tal forma que el vértigo del juego creativo le lleva a que el "molino" (V, 240...) vendavalizado por esa riza creadora -nacida de la rebeldía cólera ante la impotencia- lance sus aspas a la vorágine del "sport de los vocablos" (III, 144) y la montaña rusa de la trituration, desentreno y descoyuntamiento arbitrario -pero no gratuito- de la lengua: el método permutatorio adquiere, así, la categoría de la trascendentalización imposible de la *receta para hacer poemas dadáistas* de Tristan Tzara: a) dislocaciones de género: "La montaña y el montaña / con su luna y con su luna..." (V, 110...); b) la rima le confiere legitimidad -supuesta- para eucacionar palabras como metáforas caprichosas y luego intensifica o amplifica esos términos uniéndolos -como en una "siembra y recogida"- en frases irracionales cuya coartada justificatoria es que "eran" metáforas: "El horizonte es un rinoceronte / el mar un azar / El cielo un pañuelo / la liaga una plaga / Un horizonte jugando a todo mar se sonaba con el cielo después de las siete plagas de Egipto / El rinoceronte navega sobre el azar como el cometa en su pañuelo lleno de plagas" (V, 217...); c) hiperbatos transsignificables: "La herida de luna de la pobre loca / la pobre loca de la luna herida" (V, 231...); d) progresiones jitanjáforicas basadas en juegos anteriores y causantes o determinantes de las palabras autónomas -autorreferentes- de la algarabía de los cantos finales: "Empiece ya / la tarandolina en la lejanía de la montaña... La faramanad mandó liná / con su musiqui con su música..." (V, 476...); e) verbalización y sustantivación de nombres y verbos (fundamento en el símil y la elipsis -que cae como una "cabellera", se acuesta en la o como en una "cama" -... de su metatorización): "La cascada que cabellera sobre la noche / mientras la noche se cama a descansar..." (V, 497...); f) puesto que la visión interior no tiene nombre, nombre para la visión -en un gesto entreverado de autoparodia por la búsqueda y huida de un vocabulario, gramática y semántica de un idioma particular o idiolalia que no es sino una presunta idiocia personal (que le impulsa a caricaturizar el creacionismo e, igualmente, la escritura clásica, reescribiendo a Espronceda en este caso): "Soy todo montañas en la azulaya / Bailo en las volagunas con espurinas..." (V, 547...), "La lona en el mar rielá / En la luna gime el viento / y alza en blanco crujimiento / Alas de olas en mi azul" (V, 565...). Los cantos VI y VII constituyen la extremización y el "cul de sac" de esa utopía o idioglosia -esquizofrenia, al fin, entre el ser y el no ser (que debe ser)-, escritura apuntalada con elementos tradicionales, trepanación de nexos -a la manera de "Un coup de dés", paronomasias, alteraciones... sustituyendo el texto por el silencio, el puente por el abismo: gruñidos de un estertor -o de un aprendizaje- : "Palíngenesia o palindoma? Huidobro no engaña ni se miente: ante este estrépito, tras la esperanza inicial ("Yo hablaré para mil años los sueños de los hombres", I, 572) y el aullido soberbio de todo buen egolatra y falso misilificador ("Soy el único cantor de este siglo", V, 537), pensaría como Hita: "Paró mequino topo". O como Shakespeare: "Mucho ruido para nada". Por ello el Canto V finaliza así: "Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra". Ya, incluso en plena euforia, había previsto su propio cadáverismo: "Aquí yace Vicente antipoea y mago" (III, 282). El sueño de que la poesía es el habitador superior de la lengua -y del lenguaje- se ha roto.

La permutación busca la clave de la utopía: del "eterfinitrete" (obsérvese la absoluta capicuidad del palabra). Y esa clave resulta ser -por impotencia o constancialidad- el silencio: la onomatopeya de la afasia significativa o de un lenguaje cuyo referente hay que inventar: un "unipacio" y un "espeverso" de los que para el creador sólo existe -por el momento- el gralema, el letismo: "El pájaro tralalí canta en las ramas de mi cerebro / porque encontró la clave del eterfinitrete / rondando como el unipacio y el espeverso / Uuu uuu / Tralalí tralalí / Aia ai ai aiaa ii" (IV, 335...). Se ha construido una progresión hacia la voz pronunciativa destallada en una regresión al silencio ausente, una algazara preidomática o gestación onomatopéyica como espera de otro mundo. Ya en el Canto I hay una prefugación o profecía de ese silencio final: "Volvamos al silencio" (555...). Y en el último verso del III: "Rumor aliento de frase sin palabra".

Altazor se constituye, de esta forma, en la negación del lenguaje heredado y la búsqueda de otro que legar: en la poematización castrada y frustrante de una poética fértil y ambiciosa: al no hallar más que el vacío, se lanza al suicidio de la incoherencia. Es un intento de cerebralización de la palabra como neurona del mundo. Se trata de hallar la latitud en la que el mundo se hace verbo. Y al no hallarla se renuncia a la objetivación: tal como Poe obliga a Gordon Pym a cegar los ojos y abandonarse ante el horizonte presentado.

Frente a la estética de que "el arte imita a la naturaleza" o la de que "la naturaleza imita al arte", Huidobro se decide no por aquella como

podría parecer: sino por comportarse como la propia naturaleza: imitarla como creadora, no tomarla como mimesis: porque el poeta es -debería ser- también un dios: la consigna "Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol" lo atestigua: sólo es una imagen como creación desde la nada. Huidobro quiere hacer brotar un poema desde su propia naturaleza de hombre poeta: tomar ejemplo de la naturaleza, no imitarla transcribiéndola. La naturaleza del poeta es no imitar el arte -ya "facto"-, sino crearlo como Baudelaire había dicho: "sumergirse en lo desconocido para encontrar lo nuevo". Esta fe en un nuevo lenguaje es la que lleva a Huidobro a escribir: "Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido / Hablo en una lengua mojada en mares no nacidos" (l, 609...). En esa "forma" de creación o aún creador están sin duda Góngora y Mallarmé. Y en su punto de partida Rimbaud y Lautréamont. En esencia Huidobro opera con la simplicidad -ya como sustrato- aprendida en Góngora cuando escribe: "Media luna la armada de su frente". Góngora crea una metáfora sobre otra metáfora en un texto ya herméutico por contexto: la "media luna" es (la forma de) "las armas" que son los cuernos del toro; que es Júpiter constelado-; (cuernos =>) armas => = media luna. Es el paso de la comparación -semejanza entre objetos identificables por autor y lector- a la metáfora -identificación de los elementos no siempre identificables por éste- y a la visión -ecuación entre los elementos cuyo canon de relación establece la arbitrariedad mental del autor-. La causalidad espacio-temporal del poeta tradicional deviene "arbitrariedad" en el autor moderno: el libre albedrío -la experimentación-, la fuga de la "norma" estética es consecuencia de esa libertad: al alterar el orden "natural" de la naturaleza se ofrece el orden "artificial" del hombre: el simultaneísmo espaciotemporal en lugar de la sucesividad: la permutación es el leitmotiv transgresor -una rebelión referencial, léxica, sintáctica, fonética, semántica: negadora de la voz como ortodoxia desde la heterodoxia de un mundo que inventar a partir de la voz, la palabra, inventada- de ese "non serviam": la voluntad de afirmación de la propia conciencia como engendradora del mundo: una *otredad* nacida de la *mismidad*. Lo que se predica es utilizar la mente como un instrumento creador de nuevas realidades y no sólo como receptor o sintonizador de las ya existentes. La permutación es el hilo de Ariadna que hilvana esa transgresión utópica: pero también muestra la gran terribilidad: los límites del hombre: el poeta -el hombre- ni siquiera "es un pequeño dios". Que escribir no es crear. Que la escritura no es más que una criatura. (Además: por ese camino -la utopía malentendida y malperseguida- se llega a una contumacia -en el otro extremo de la de los poetas mestureros, apócrifos, falsarios, sicarios de las modas y la plebe del éxito-: tomar el lenguaje como fin y no como medio para el conocimiento: la identidad. Lo que importa de los experimentalismos es anabandarlos una vez practicados como desmoldamiento: salir ilesos del riesgo que comportan: como hace el propio Góngora después de tropezar, cegado por su fulgor culterano, con la *inneseciedad* del -vaiga el ejemplo como paradigma- hiperbaton como tropelia: "de cuantos pisan faunos la montaña").

Altazor es un texto que identifica la creación con la imposibilidad de conseguirla, y esta impotencia, lejos o además de herir al poeta, le otorga el honor de ser un creador fracasado, pero creador (perdedor: a la manera, por ejemplo del cortaziano "perseguido"): ya lo he dicho e insisto: la derrota como victoria porque la poesía es, por definición, indefinible, inescrutable, innombrable. Inefable. La inefabilidad de la poesía -paradójicamente- concede legitimidad poética al poeta: su destino es el fracaso: pero intentar ser un Prometeo irresticible como un Sísifo contumaz que acepta su castigo como un Tántalo recalitrante es conseguir la gloria de la rebeldía frente a la limitación del conformismo, perseguir la utopía a pesar de su imposibilidad: ésa es la esencia del malditismo. La soberbia como obstinación y salvación -redención- del orgullo desoyado. La afasia: pero también la soledad por incomunicación -por castración expresiva- del vate. (Confieso que estoy pensando en mí mismo hasta hace una década).

Tal vez esta reflexión sirvió de coartada para que un poema fragmentario, pergeñado, ambicioso, inconcluso como un túnel que ciega a quien cava buscando la luz en las tinieblas, pudiera presentarse como terminado: pero dejándolo -eufemísticamente- "abierto" (para posibles añadidos o inextricables interpretaciones): lo ignoto y herméutico, lo gongorino y mallarmeano es también maldito: rimbaudiano. Es un "error" asumido como contumacia jánica: cuyo "otro" rostro "es" el de la auténtica verdad: no (se) quiere crear el mundo mediante el lenguaje, sino suplantarlo con éste. Su creacionismo -el acto creador no sólo huidobriano- sería una -supuesta- impostura categorizada como verdadera identidad. La palabra, el verbo, como ícono de las cosas aún inexistentes. Se propone el reverso: "el unipacio y el espavero" se consolidan como la forma nueva -buscada, inencontrable- del otro mundo: en vez de la naturaleza primero y luego los nombres, al revés: la consecuencia inductora de la causa: en lugar de nombrar la naturaleza, crear una naturaleza para sus nombres. Es el sueño, la utopía de todo creador * (eso es lo que leo en mí mente a través de mi propia escritura). "Se pretende nombrar de nuevo el mundo para sacarlo del caos poético en el que lo han sumido el convencionalismo y academicismo de todas las tribus cretinistas y conformistas adocrinadas y dogmatizadas en el "arte" de la simulación: así en la vida como en el arte: pero tal tentativa y pretensión sumerge al autor en un caos más profundo: la dixelia gramática: la esquizografía graforea: el signifiante sin significado: porque -en este mundo- no se pueden crear primero las palabras y después el mundo al que aquéllas aluden -ésta es la suprema esperanza y deseo del creador y ahí el origen de su malditismo (luzbelismo) al saberse impotente-: crear un mundo poético cuyo referente sea ese mismo mundo poético u otro creado para él. Ese espíritu -el del "ser o no ser"- es el residuo o la presunta conquista que asoma a los cantos finales de "Altazor".

El "eterlinifletre" -la buscada Beatriz muerta en el camino solar tras haberle conducido sólo ante el rostro del Enemigo: la Afasia -se convierte así- con su palindromía (círculo creativo-destructivo-impotente-afásico- en el viaje de ida y vuelta a ninguna parte y desde parte ninguna: un solipsismo por el espacio sin fin y sin finalidad; la permutación es una movilidad sin movimiento; ilustra la inutilidad de la alteración de los factores respecto al producto: el "unipacio" y el "espavero" siguen tan fútiles como su reverso. Y con esa permutación se muestra -además- la arbitrariedad del signo lingüístico. La vorágine iconoclasta como desorden ordenable es un vértigo traslatorio igualmente anquilosante y anquilosable: la heterodoxia es otra ortodoxia.

Altazor ha realizado un viaje visionario -la concepción del poema como anagnórisis de sí mismo- por un espacio no geográfico, sino por un firmamento mental, trazando una cosmología poética que se inicia con el lenguaje como expresión convencional, continúa con la búsqueda de otras idoneidades expresivas y su rechazo -o fracaso- por insuficientes y acaba con el silencio como única palabra pronunciable. De modo que Altazor-Huidobro ejercita su viaje iniciático como un Dios creador -creacionista- que juega, inventa, ludifica, metamorfósea la lengua para darle esplendor y luz -y limpiarla, pero no fijarla-, quedando cegado por el lenguaje y acabando en el infierno de la afasia o el signo sin significado, útero sin feto ni parto. En suma: es la trayectoria de Luzbel. El flimeriego de un ángel buscador de un paraíso verbal que había pretendido reencarnarse en un adán de la palabra.

"Altazor" es, en fin, un malabarisismo verbal que se burla -a su pesar- de los malabarisismos vanguardistas que el propio Huidobro había protagonizado: porque no hay signifiante que pueda dar voz -pronunciar- la poesía. Es la culminación y la denostación -como El Quijote en su caso- del creacionismo y otras vanguardias en nuestra lengua: no se puede hacer florecer una rosa en el poema porque el hombre no se comporta como la naturaleza cuando hace un árbol: el mundo no está hecho con palabras ni de ellas. Su *creación* es un decrecimiento del hallazgo como creación, y se encamina a ser -más que una construcción- una destrucción. Por eso va ensayando, esbozando y desechando escrituras, experimentando en la probeta de los recursos y teniendo como eje la permutación. Se juega con metátesis, combinaciones, jitanforas, correspondencias... -al fondo escucho el dodecafonismo-, para acabar aceptando que los juegos juegan solos y que la vida -tampoco, por tanto, la poesía- no es un juego.

El tema de Altazor -¿o estoy hablando de "Los Ojos de la Metáfora"?- es el de la búsqueda y pérdida de la identidad de la poesía -que vale tanto como decir la vida- y su contigüidad o consustancialidad con el poeta -que equivale a decir el hombre-. (Porque escribir es no nombrar el nombre

del hombre en vano). Pérdida aparente porque se identifica identidad con identificación -comunicación- entre los hombres: pero "las palabras de la tribu" ya no comunican entre sí a sus atribulados componentes: y el poeta ha reducido la tribu a la individualidad: las palabras para la tribu ya sólo son para sí mismo: se ha deslenguado el lenguaje y la lengua es nada más que una fonación unipersonal: porque frente a las otras artes la poesía es la más abstracta de todas: la música se representa en el pentagrama y se oye con el cuerpo, la pintura se ve en el lienzo: sus signos son representaciones de una tangibilidad: pero la palabra es un signo intangible que representa una intangibilidad: la mente: la incoercibilidad. A esa caverna -la soledad como único reducto de la mismidad: la única libertad- nos ha conducido la civilización inculta llamada sociedad. Qué lejos ha quedado la afirmación kantiana -"La cultura es el propósito final de la naturaleza"- de esta cultura incivilizada y socializadora -alienatoria- que Rousseau denunciaba: supongo que ése es el motivo que le obligó a escribir: "Heme, pues, aquí, solo en la Tierra, sin más hermanos, amigos próximos, sociedad, que yo mismo".

ADENDA: Considero que los estudios y análisis de textos son una inutilidad si no van encaminados a descifrar lo que éstos han dicho para el hombre -no para los críticos-. La lingüística -y cualquier otra ciencia- como fin en sí misma es una estolidez que sólo sirve para medrar en el país de los necios: al que se llega con las alforjas llenas de currículos vacíos. No obstante: aquí estoy yo, denostador de ellos, diseccionando un texto en lugar de crearlo, que es lo que todos debiéramos hacer. Mi única defensa estriba en que no todos podemos acercarnos a la genialidad creadora y que mi acercamiento a Huidobro es un intento de comprender al hombre como especie en su variante como individuo y en su especificidad como poeta. Una cosa es cierta: yo aplico a Huidobro y a los demás -o les atribuyo- mi propia introspección de hombre en perpetua crisis y mi propia experiencia de cansado y frustrado creador. Mi justificación es la ya vieja desde Valery: "Yo sólo he querido decir lo que opinan mis lectores". ¿Comparto una afinidad con Huidobro y me veo en él o es que lo veo como yo soy?. Naturalmente: todo esto es literatura. Y, naturalmente, yo digo de los demás lo que en realidad pienso de mí. Los dioses crean a sus proleas tanto como a sus discípulos: eso es lo que hace que un autor sea un punto de referencia: descubre la tierra que uno no sabía descubrir aunque vivía en ella. La simbiosis entre autor y lector en circunstancias semejantes es indeterminada: si el autor hace al lector, también hay lectores que crean a sus autores. Desde luego Huidobro ha hecho más por la escritura que la mayoría de los "escritores" en español del presente siglo. Por ejemplo: el "letrismo" está en él. Incluso los admiradores de los "mapeos" y el gliglico cortazarianos deben saber que todo eso también está en "Altazor". Y el "postismo" y Cirlot son sus desdores. Lo cual no desmerece: pero demuestra una vez más la veracidad y la falsedad -la falacia y la contumacia como identidades que se niegan- de que no hay nada nuevo bajo el sol que no sea nuevo si se sabe mirar.

Por eso y en resolución: ¿qué ha enseñado Huidobro- y tantos buscadores como él-, cuál es su legado?: mostrar -o demostrar- que la búsqueda, el esfuerzo, el inconformismo, el deseo de ver es el único ojo, el único hallazgo, el único progreso, que el mundo está dentro de nosotros: ero hay que buscarlo utilizando el bisturí material: que las palabras son ese bisturí con el que hallar en los entresijos de la mente el universo nuevo y siempre renovado que es el hombre: el poeta es un pequeño dios en cuanto que intenta ser algo más que un aerolito sin nombre caído desde el firmamento del útero: es una pregunta que anda buscando una respuesta: su identificación, sus señas de identidad: y que esa búsqueda es un riesgo, no una comodidad de bienpensantes ni bienacomodados en sus posaderasseudoliterarias de apócrifos poetas y espúreos vividores de todos los miasmas de la vida.



LAS ESFINGES DEL SUEÑO: SCRIBAIN "VERS LA FLAMME"

JOSE MARIA PIÑEIRO

Con el mismo espíritu de fidelidad al misterio creativo podríamos haber escrito "Las esfinges del tiempo", teniendo en cuenta, sin establecer servidumbres o magnificaciones epocales ante el hecho considerable del cambio de siglo, tanto en nuestro caso como en el del compositor ruso (1872 - 1915), y con la intención de precisar las características varias de la evolución humana con uno solo de sus comprobantes: todo es reflejo de todo, que las fluctuaciones de la historia-transformaciones culturales, cuestionamiento de las normas éticas y sociales vienen a hallar su impronta mítica en el devenir estético, y que es en este donde se nos muestra orgánicamente el complejo de formas bajo las que el hombre ha soñado el universo.

Impronta histórica declarada cuando el arte representa y potencia una tradición, cuando encarna en casos concretos lo que irá a convertirse en sublimación metafórica de los eventos del contexto sociocultural: "Obertura 1812", de Tchaikovsky, "Pompa y circunstancia" de Elgar, las odas regias de Purcell, etc...; impronta no declarada, es decir, tácitamente ligada al momento histórico de su germinación, cuando es en el espacio secreto y privilegiado del arte donde se va tejendo la transformación de la visión intelectual del hombre y la superación del "tempo social" de la época, provocando la perturbación y el rechazo, expresión no sólo de incompreensión por parte de la sociedad de esa época, sino también síntoma definitorio de una escisión de las mentalidades con respecto a la recepción de las nuevas calidades estéticas: Mahler, Stravinsky, Schönberg...

No se trata de establecer con este juicio, que es sólo una breve guía, diferencias u opiniones determinantes ante un conjunto de tendencias musicales que arriban a principios de nuestro siglo con el lastre, en ocasiones, del resabio decimonónico de la lección romántica suficientemente asimilada y presta a esfumarse con la entrada en las nuevas décadas- se comenta que, en realidad, la formulación de estéticas del XIX a nivel teórico fue muy ecléctica- sino de situar unas perspectivas que nos aproximen someramente al puesto singularmente circunstancial que le ha correspondido a Scriabin en música, y más concretamente dentro del espectro sonoro de fin de siglo, en cuyo tránsito se iría a operar la metamorfosis de su música, definitivamente encaminada a encarnar sus ideales místicos.

Este huldizo lugar de Scriabin en la historia musical, ubicado en la encrucijada de dos siglos, uno que finaliza su ciclo y otro que lo inicia, y en donde se iría a efectuar lenta pero decisivamente un trasvase cultural hacia una concepción eliminadora de la confianza en los presupuestos positivistas que desplazaría la referencialidad dictaminante de la razón, condiciona el que elaboremos una definición transicional sobre la figura y la obra del creador ruso, lo que habrá de resultarles beneficioso dentro del plano puramente elucubrante de lo estético y lo evocador.

Por un lado su pertenencia histórico-sentimental indiscutible al siglo pasado lo convierten en un representante a tener en cuenta del último romanticismo virtuosístico y feneceante; por otro lado el que Scriabin haya sido víctima de una desunión historicista por parte de la crítica musical, propiciada por las circunstancias mismas de su vida, y en ocasiones por la actitud de los estudiosos que más que considerarlo se han limitado a soñar como estaban perdido de la generación musical, ha velado hasta hace poco tiempo la comprensión y el interés por su obra.

En este punto la crítica refiriéndose a las últimas obras para piano se contenta con decir que son las más complejas y personales del autor, al tiempo que confiesa que no han sido del todo bien estudiadas. Y en realidad casi no podemos sino hacernos cómplices de esta parquedad de la crítica, estética que no técnico-musical, pues aun teniendo en cuenta la adscripción espiritualista del autor como argumento justificante para la exploración estética, y casi nos atreveríamos a decir, más exactamente, que a causa de ella, de sus últimas obras, gracias a las cuales Scriabin nos es relativamente próximo y sesgadamente considerado, no podemos decir apenas nada porque no revelan nada, es decir, revelan una nada fluctuante, fascinadamente autocomplacida (aquí, quizás, la intencionalidad sea un precipitado añadido nuestro) en su continua disolución, en su continuo y desaseosador no ser...

Sin olvidar la afirmación básica orteguiana: "Yo soy yo y mis circunstancias", ante la cuestión de "localizar" a Scriabin nos veríamos en la obligación de matizar que las circunstancias estéticas, epocales e incluso biológicas -el biologismo estetizante de su tiempo, o, ni más ni menos, que su prematura muerte- han operado sutilmente a favor del atractivo de su obra, la obra de ese yo condicionado y "expresado" por la interacción de las circunstancias, pues más que una discusión acerca de la aparente dualidad en la música de Scriabin, es el extravío del autor, y en consecuencia de su obra -de la obra- en el tiempo lo que arroja su fascinación a algo que se nos presenta como simple y por otra parte oportunísima contingencia de efectos. Como contingente, se supone, fuera el que Scriabin, enamorado de los insectos, muriese de la picadura de una mosca caruncosa.

De todas maneras, aun sin ceñirnos a factores espacio-temporales, determinantes menos del contenido cultural -Scriabin y Charles Ives son contemporáneos y tienen poco que ver- que del producto o impronta social -el auge de las postales de la época-; o bien sin fundamentarnos en lo exclusivamente gestual -el documento fotográfico, por ejemplo-, aunque aquí nos tropezamos con el tópico respaldado, sin embargo, por la existencia de unas formas reales, toda la convulsa evanescencia que es la obra de Scriabin no responde sino a una situación transicional en lo musical y en lo cultural que consciente o no de su irresolución-aquí está el misterio- confirma la secreta consumación de unas formas que en la metamorfosis del onirismo último de procedencia romántica generaron el simbolismo.

No afirmamos que Scriabin, tan asistemático como característico, sea representante emblemático de algo renovador, sino que lo puede llegar a ser indirectamente por la peculiaridad que define su obra y su vida. Alejado del público y declarado neurótico en los últimos años de su vida, Scriabin es un síntoma del ensimismamiento gradual del arte, cuando este comenzaba a centrarse exclusivamente en la problemática del genio creador enfrentado a una sociedad aburguesada y singularizado en la figura del artista como revelador de ese mundo turbador de lo puramente psíquico e incontrolado.

Scriabin, perteneciente a la estirpe de los artistas hipersensibles e iluminados, se haría eco de lo que Baudelaire en el poema inaugurador de la modernidad en poesía, "Correspondencias", expresaba sobre la trama analógica y mística del universo, potenciando la sublimación de los sentidos y el vislumbramiento de lo oculto en una encarnación absoluta y utópica del símbolo. Esta encarnación daría lugar a la consideración exclusiva de lo subjetivo como el espacio propio y puro del arte. Las premoniciones finiseculares particularmente significativas en pintura y literatura, confirmaban la parodia de la forma clásica y la aparición de las nuevas ideologías. En esta singular tesitura cultural que comprende históricamente el final y el principio de siglo, configurada por la ecléctica convergencia de estilos en los diferentes géneros artísticos, la música de Scriabin, tan abrumada, como sumida en sí, autógamente fluente en la desflecada espiral de su propio desarrollo sonoro, enérgica y esfumada a un mismo tiempo, no nos propone sino la imagen sutil, precisa, huldiza y turbadora de un momento histórico en transición hacia no se sabe qué nuevos ámbitos.

Todo ello implica que la acepción estética de su obra está ciertamente influenciada y "sustanciada" por el factor siempre clave del tiempo, ya sea como determinante formal o como componente trascendente-representado en la obra.

La "asunción enigmática" del tiempo podría ilustrarse simplemente con el siguiente ejemplo:

SI nos fuera comunicado que el "Poema Nocturno" op. 61 que Scriabin compusiera en 1912 para piano fue en realidad compuesto en 1958,

toda su magia quedaría sensiblemente atenuada. No obraría en nosotros con ese atractivo sensual e indefinible de pertenecer a unos años germinativos, todavía crepusculares y como sumidos en ese ciego caudal en metamorfosis no del todo manifiesto, demasiado influenciado todavía por unos precedentes estéticos configuradores de una determinada incidencia. Su originalidad dejaría de serlo degradándose en variación mimética de unas relaciones tonales musicales ya formuladas.

El curioso autor que hubiera compuesto el "Poema Nocturno" de Scriabin de 1912 en 1958, sería un resuelto anacrónico que viviría en otra época, vale decir en otro mundo, y que considerado un raro, sus nostalgias le haría pagar caro lo que la historia musical no le perdonaría: no haber aportado nada a la música. Afortunadamente el "Poema Nocturno" para piano de Scriabin de 1912, fue escrito por Scriabin en 1912, lo cual tampoco perturba nada -obras tan avanzadas como "Pregunta sin respuesta", de Ives, o el "Pierrot Lunaire", de Schönberg, son respectivamente, de 1908 y 1912- pero confirma a Scriabin en su peculiaridad estética, suspendido entre dos mundos, uno que emergía y otro que se sumergía, consecuencia uno del otro.

El tiempo es aquí, como en cualquier otro ejemplo que pudiéramos poner, lugar y forma del desenlace estético-vital, revelación, en suma, de una imagen del mundo. Y esa imagen alcanza en música su climax arquetípico. Podríamos cuestionarnos entonces que si el tiempo es gráficamente la forma, el cómo del ser, la obra de arte no es sólo la forma del tiempo, contemplada a modo de friso histórico idealmente sucesivo de algo más que "resultados metafísicos", sino que implica su hasta cierto punto previsible e inenarrable consumación. ¿Podemos preguntarnos qué hay tras el final del último movimiento de la Novena de Beethoven?

Respondiendo a esta pregunta creo, sin mayor sorpresa, que no habría sino una vuelta al espacio y al tiempo, aunque ahora, quizás, distinta de otras, con un dato más o renovado acerca de las posibilidades del universo.

Si de esta manera confesamos nuestra inaccesibilidad a la plenitud de la dicha -la vida no rebasa su proyecto de vida, como indicaba Bataille- y sólo es dado aproximarnos a ella en las ocasiones casi fugitivas del orgasmo o del recogimiento interior, el caso, más que ejemplo, de Scriabin, reúne una escueta pero definitoria serie de características que lo convierten en sutil paradigma de esa búsqueda anhelante de plenitud, sumida en el silencio de su propio hallazgo.

La conciencia postromántica y las fiebres finiseculares empañadas de profetismo decadente, hacen de Scriabin una quitesenciada muestra del fin de un tiempo que anuncia indirectamente el inicio progresivo de otro, el que para nosotros significará el ingreso en la modernidad, con la consecuente disolución de las pautas ideológicas y estéticas anteriormente contempladas.

Pero hay que ser algo cautos manejando el vocablo de "modernidad".

En rigor un estudio de los orígenes, en nuestro caso, de la modernidad en música, debería partir probablemente de las suites del barroco, y surcar todo el rumoroso valle de los románticos en poder de un virginal y agitado *pathos*, que irá tendiendo a despedir a su auditorio para centrarse exclusivamente en el enigma de sí mismo con respecto a la forma musical, lo que implicará el cuestionamiento de su presencia y su posterior disipación: el sentimiento para la nueva ideología acabaría siendo una alienación de la que habría que librarse a toda costa.

Además, si decimos modernidad, antes quizás deberíamos precisar que nuestra contemplación de la misma y el reparar en una figura esquiva como la de Scriabin, se hará desde la postmodernidad, periodo en el que supuestamente nos encontramos y que arroja cierta confusión al desarrollo de nuestro juicio -Octavio Paz ironiza frecuentemente acerca de la propiedad del término-, pues el concepto de modernidad es tan complejo que todavía no sabemos si hemos salido de lo que éste significa y remontado sus enunciados, aunque sí hallamos establecido con una nitidez sospechosamente embriagadora, en ocasiones, algunos de sus máximos referentes. ¿Hacer mención, pues, de Scriabin desde nuestra postmodernidad ¿no se convertirá en otro frívolo intento de, más que considerar aisladamente, incluir en el discurso multiheterogéneo de los epígonos de la modernidad a uno de sus protagonistas más secretos para que coexista fascinadamente con imágenes de un Rimbaud "hipy" y aventurero, o de un Van Gogh explosiva y fútilmente enloquecido en la casi improvisada puesta en escena de los supuestamente verdaderos antihéroes?

Pero quizás no sea con artistas o personajes concretos con los que Scriabin tenga que ser llamado a coexistir en un plano ideal, sino más bien con elementos significantes de una determinada tendencia anímica. Parecería sintomático el evocar el nombre de Scriabin ante el confuso complejo social que se está amasando a las puertas de entrada a un nuevo siglo si no fuera paradójicamente porque la misma transición en la que nos encontramos y que el autor ruso también experimentó, naturalmente, bajo otras formas y en otro "sitio" histórico, nos lo ocultara en el mimetismo de la profusión cultural.

Precisamente con respecto a esto, la diversidad, o aparente desorientación cultural que estamos viviendo en esta "etapa de la postmodernidad", caracterizada por la caída de las grandes ideologías históricas, el mestizaje de tendencias y la posibilidad creadora, abierta a las influencias y a la experimentación, nos coloca en un punto de vista muy interesante que sin establecer semejanzas inmediatas, casi parece ponernos en contacto con lo que Soloviev, pensador ruso muerto en 1900, creía al cifrar el futuro filosófico y humano en la unión de Oriente y Occidente.

Soloviev, impulsor entre los círculos artísticos y literarios de los últimos años de la Rusia zarista, del sensualismo y del apocalipsis, y quien asimismo influyó en Scriabin, pensaba que Occidente había llegado al conocimiento racional de lo que en Oriente se manifiesta bajo formas religiosas. La ambiciosa exposición de Soloviev pretende una síntesis teológica-filosófica de ambas culturas y la cohesión de todas las Iglesias existentes, en un intento por rescatar la importancia de la unidad espiritual del ser humano, significante de su ascendencia divina y solución de su persistente real. El pensamiento de Soloviev ofrece claros aspectos panteístas y deriva hacia un misticismo inmediato que por su comunión con lo concreto, el rechazo de lo puramente abstracto y su pretendida base científica, determinarían en Scriabin su "conversión" al teosofismo.

La unión de las dos disciplinas fundamentales, la filosofía y la teología, una auxiliando a la otra y viceversa, aunque sea para Soloviev esta última la que emita el juicio definitivo sobre la identificación del bien y el devenir de la verdad, forma el motor básico de este prometeico sistema de interpretación del universo y del hombre que el autor denominaría "teosofía libre".

Su cariz totalizador y visionario, que quizás haya mermado el interés de los estudiosos occidentales por su obra, cabe plantearse si por considerarlo una peculiaridad rusa, no hace sino responder a las inquietudes de su tiempo, y esta es, descontando su visible relación con la idea de Scriabin, ya vaticinada por Wagner, de un "arte total", la razón de haberle citado. Si en los días de Soloviev el espiritismo y las prácticas esotéricas experimentaban un auge y unas expectativas considerables, se estaba produciendo la Segunda Revolución Industrial y el motivo literario y pictórico aflúa con un cada vez mayor significación autónoma, hoy asistimos a una voriopinta explosión de las más insolitas manías, la técnica han sorteado sus terceras y cuartas revoluciones secretas a partir de Einstein, y en el campo del arte aquella creciente autonomía se ha remansado tras una sucesión de "ismos" en una relatividad de las normas, en la disparidad de la valorización estética.

Este talante "corrientemente" metafísico que impregna la obra de Soloviev, y que correspondía a un deseo poco oculto de llevar a cabo una síntesis de un proceso histórico que se aproximaba a su fin y rescatar los valores perdurables del hombre abocado a ese fin, no sólo asocia este contexto, sino que identifica plenamente la obra de Scriabin con el simbolismo, que se constituía a finales del siglo pasado en la tentativa más arriesgada dispuesta a superar los límites entre el hombre y su experiencia del mundo.

El mismo Scriabin en una visita que un amigo suyo, Sabaneev, le hizo en su retiro en el campo, manifestaba exaltadamente:

"Todas las plantas y los animales son expresión de nuestra propia Psique. Sus manifestaciones corresponden a los movimientos de nuestra alma. Son símbolos ¡y qué maravillosos símbolos! Debe usted reparar en la equivalencia existente entre un animal y una caricia sensual. Y esta caricia ¿de qué tipo será? Se lo explicaré. El pájaro, por ejemplo, es una caricia alada. Cuando veo volar a los pájaros en lo alto, tengo la convicción de que se identifican con mi propio movimiento interior... Un beso alado suspendido en el interior de mi ser, dispuesto a volar de nuevo".

"Los animales son igualmente el símbolo de nuestra bestialidad interior. Sus colores se derivan de nuestros movimientos de animal, que a su vez se transforman en caricias. Hay besos de tigre, o de hiena o de lobo. Téngalo en cuenta. El símbolo es muy importante. Es un error pensar que los animales no sean más que animales".

Sensualidad, esoterismo, panteísmo místico a través de la comunión analógica, y como eje acompasador y unitivo, el ritmo, ese "movimiento interior", es decir, la música, la más sutil filiación simbolista.

El simbolismo, que más que un movimiento fue el clima estético y renovador de una época, halla en Scriabin un temperamento que conjunta delicadeza e ímpetu, morbidez y talante visionario.

En efecto, la ambigüedad de la expresión sonora, lo erótico no sólo como motivo inspirador sino como forma de conocimiento, la mirada alenta hacia lo oriental y su nirvana melopeico, todo ello enunciado en una suerte de velado neoplatonismo ribetado de hermetismos embriagantes que proponen la contemplación de la Unidad Primera, verificada por la trama sinestésica, pero sólo auténticamente cognoscible por medio del éxtasis: Este es el ideal personal de Scriabin y lo que nos encontramos en su música, o más exactamente, tras ella, encarnado de un modo tan directo e inflexible, tan "puro" que ha retrotraído al compositor a la estratosfera autárquica de los raros, aunque se le tenga en cuenta, más o menos regularmente, a la hora de describir los jalones más significativos de la historia musical reciente.

Es posible que algún lector, conecador de la obra de Scriabin, considere estas apreciaciones algo exhaustivas, a causa del carácter frágil y extremado de la música del ruso. Y probablemente tenga algo de razón. Nada más desfigurador y lamentable que ser exhaustivos con una música como la de Scriabin que desea expresarlo todo y que trabándose en su anhelo, casi no comunica nada- (atención a esa impotencia, a esa "nada"). Pero esta opinión no confirma sino esa tendencia a continuar con una especie de silencio inconscientemente pactado acerca de la obra de Scriabin, bien sea porque siendo un autor inclassificable pensemos que el secreto que nos lo hace inaccesible es ya juicio definitivo y muestra de su originalidad, sobrando otras aclaraciones, o bien sea porque creamos, con una audición superficial, que su papel en la historia de la música es tan singular como poco determinante.

Pero cualquiera de las interpretaciones sobre la figura y la música de Scriabin, no puede estar obviando perpetuamente lo que se supone que saben sin correr el riesgo de diluirse u oscurecerse en esa abstención supuestamente satisfactoria. No se trata de hacer ninguna reivindicación, sino de expresar un gusto y una predilección al tiempo que comprobamos en qué tesitura especial se genera la obra que nos interesa. Se trata una vez más fascinación del tiempo obrando en una creación concreta determinada, precisamente, por la indeterminación última de sus condicionantes.

Creo que estaremos de acuerdo en que las tres composiciones sinfónicas más destacadas pertenecientes a su último período, "Poema Divino", "Poema del Éxtasis" y "Prometeo, o el poema del fuego", son obras marcadamente epocales, típicas de una tendencia generada con el cambio de siglo cuya audición nos exige introducirnos sin condiciones en un agitado continuum sonoro que refluye una y otra vez, vaticinando, sin que llegue a ajetarse nunca, el apocalipsis final.

En las sonatas y diversas piezas para piano todo su leosofismo, misticismo y sensualismo están magistralmente quintaesenciados y es a través de estas composiciones como mejor podemos acercarnos a Scriabin menos ambicioso y más lúcido.

La espléndida sonata n.º 5, o la fascinante n.º 11, las "Dos danzas" op. 73 o el poema "Vers la flamme", son unos pocos ejemplos escogidos de entre la copiosa obra pianística del autor, que nos ponen en contacto directo y desnudo con lo que hemos manifestado acerca su peculiar ideal y de la búsqueda de ese absoluto que Scriabin pretende bajo un signo perceptiblemente decadente, pues se trata más bien de un absoluto esteticista, grata y fatalmente consistente en sus límites. Lo que detectamos en este punto sobre Scriabin es la irrisada constatación de una impotencia que viene manifestada en el obsesivo reiniciamiento del objetivo musical, cuya consecución es sólo soñada, fluctuación continua de esa búsqueda de la unidad.

"Prometeo" es un buen ejemplo de esta autocomplacencia agónica y lustrosa a un tiempo en la contemplación de un devenir que no devendrá sino como sueño consumado ya en el mismo vaticinio que lo anuncia.

Esto no podría ser de otra manera pues Scriabin es un esteta determinado por la sensualidad, que más que abandonar adaptará a las nuevas inquietudes una pauta harmónica acunada años atrás en la creación de un rico melodismo. Vemos así que la música de sus primeros períodos y la que compuso en sus últimos años se fundamentan en un mismo vigor originario que experimentando un notable cambio con la conversión musical del autor a la entrada de la nueva era, no olvidaría sin embargo del todo el peso evocador, que no técnico, de su anterior producción.

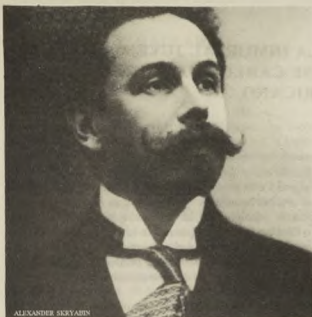
La metamorfosis no absolutamente ruptural de su música-escuetamente: una exacerbación, una prolongación ensimismada y resquebrajante de los supuestos románticos -no lo convierte precisamente en contemporáneo nuestro- para Shostakovich sus tres obras sinfónicas más importantes son "una monserga" -aunque, si en un pinótero de la incipiente atonalidad y en un inconsumado revolucionario musical al ser de los primeros en ampliar el espacio interpretativo proyectando escenificaciones simbólicas para el instante de la ejecución sonora.

Para la interpretación de su "Prometeo", Scriabin había ideado un aparato, el "clavier à lumières", (teclado de luces), que debía proyectar sobre una gran pantalla la serie de haces de colores correspondientes, según el postulado esotérico-simbólico, a las notas musicales y a las tonalidades de la obra en cuestión.

En su obra "Misterium", que no llegó a concluir al sorprenderle la muerte, el montaje que debía acompañar a la ejecución de la composición sería mucho más ambicioso. Scriabin había imaginado toda una apoteósica puesta en escena. Un coro amplísimo de cantantes y un conjunto igualmente numeroso de instrumentistas, deberían interpretar al aire libre en la India, durante doce días, lo que sería la segunda parte, "Rito Final", del Misterium, donde entrarían a formar parte de la ejecución musical un orgiástico juego de perfumes y luces, junto con la participación de bailarines que recitarían poesía en una representación de éxtasis final. El fin de este Rito, era el que tanto intérpretes como público alcanzarían el estado de beatitud a través del nirvana, en un ciclopeo intento por "religar" lo disperso en el caos humano.

Hallamos aquí una clara confirmación del neoplatonismo teosófico del autor, con la idea emanatista de la dispersión progresiva a partir de lo que Plotino denomina el Uno, de todo lo creado, que sólo a través de la vía mística del éxtasis, regresaría a la unidad primordial, al encuentro con ese Uno.

Todo el aparato ideológico extramusical del que Scriabin participa, es consecuencia de su tendencia decadente, una tendencia cuyo continuum característico y preservador es la sensualidad.



ALEXANDER SCRIBAIN

Pero una sensualidad no meramente hiperepitérmica, sino sustanciada por un instinto totalizador que la recarga de anhelo y fuerza, bien diferente de la sensualidad impresionista "fin de siècle", en la que por aglutinamiento a veces se le clasifica.

Basta comparar los preludios de Debussy o algunas piezas de Satie, con cualquiera de las obras de madurez pianística de Scriabin, para advertir un rigor distinto en la música del ruso.

La obra de estos autores participa de la permeabilidad y el acendramiento sonoro, pero Scriabin se nos antoja más originario, menos inmediato, remoto, en comparación con la gracilidad y la efectividad de los franceses.

Si las "Tres Zarabandas" de Satie nos comunican una melancolía exquisita, y en los preludios de Debussy hallamos elasticidad y diversidad musical, Scriabin, con un sensualismo misterioso en sus seis últimas sonatas, por ejemplo, aparece extáticamente sumido en la gravidez del símbolo que desea encarnar sin rastros de ironía. Esta inexistencia de ironía o de humor nos lo hace en cierto sentido más hermético y "primitivo" que sus dos coetáneos occidentales.

La sensualidad en Scriabin es en realidad una disponibilidad energética que bajo el signo prometeico de la redención se convertirá en receptora de las fuerzas telúricas. De ahí deriva que sus más destacadas obras sinfónicas, junto con todo el despliegue teatral que lo confirma,

pretendan ser más una "mostración", una representación en vivo, que una revelación sin contacto con el oyente.

Esta idea sin embargo contradice hasta cierto punto la mesura preciosa del decadentismo en la que mentes como la de Scriabin parecieran haberse apoyado para excitar y nutrir sus invocaciones: El Poema Divino, o Prometeo, se atomizan irremediablemente en la quimera de su titanismo mesiánico.

En esta oposición a un absoluto abstracto (barroco) de índole probablemente germánica, creo que se revela el carácter del misticismo sensible ruso y su idea de aprehender el mundo a través de las formas orgánicas del entorno real.

El paralelismo entre Soloviev y Scriabin se manifiesta aquí de nuevo: Basta dotar de significación simbólica a la materia para convertirla en espíritu.

Otorgando a lo fenoménico un poder de conocimiento parcial de lo absoluto, Soloviev que lucha contra la dualidad órfica: cuerpo-alma, no admite exclusiones degradantes en su contemplación analítico-mística del mundo. Las criaturas dejan de ser formas para convertirse en encarnaciones concretas y reales del espíritu, un conjunto dinámico y vivo cuya meta última es la unidad mística que da significado trascendente a todo lo existente.

Scriabin intentará llevar a la práctica musical parte de estos enunciados de unión y transformación divina, destacando la ascendencia elíptica -o ocultismo- de la percepción integradora de lo real y la filiación ferviente de la misma en la acepción embriagadora de lo simbólico.

Esta embriaguez es la que nos da la clave última sobre el destino de la música de Scriabin.

Nietzsche en "El origen de la tragedia", nos explica qué es lo que se ha gestado en el devenir humano y que en la música halla su expresión más sublime:

Lo apolíneo, es decir, la armonía espiritual, la belleza moral, más escuetamente, la forma, parece haber redimido al hombre de su hundimiento orgánico en la materia, pero esto es sólo una ilusión -Nietzsche insiste, hasta casi convertirlo en un "leitmotiv" en lo de la "ilusión apolínea"-; una última reserva nos lleva a considerar que lo apolíneo "vela" por lo dionisiaco -las fuerzas primitivas y destructoras, el instinto primordial- y que ambas tendencias se complementan mutuamente, aunque sea lo dionisiaco lo que en realidad determine esta fusión.

La voluntad juega a oponer lo dionisiaco y lo apolíneo en una convergencia irresoluble. En el análisis musical aparece el elemento significador de la irresolubilidad de esta convergencia que es una confrontación y una cohesión: la disonancia.

La disonancia en Scriabin, técnicamente sintetizada en lo que se ha venido en llamar "el acorde místico" y desarrollada a partir de las variaciones del mismo, está originada, probablemente, por la reacción de su gran conciencia apolínea ante el cambio que se avecinaba.

Si en lo apolíneo reside la idea sacra de la unidad redentora y la belleza, el deseo apolíneo de Scriabin sería el de preservar unas formas, -el ideal simbolista ya decadente, extenuado de su propia clarividencia- cuya dilatación en la transición histórico-cultural, hallarían en la disonancia el punto de cohesión y de expresión de su propia evolución musical.

No hay dualidad, pues, sino consecuencia en la obra de Scriabin. La disonancia sería aquí la "nueva forma" de lo que comenzaba a ser informe, la adaptación musical a un estrato que en su compulsión sonora no hacía sino reafirmar la decadencia de la pasión romántica, la conciencia estética de una imposibilidad y de una secreta urgencia: la sublimación de su propia entidad dentro de un ámbito que no olvidaba sus orígenes.

Scriabin se refugiaría entonces en el ensueño, donde el distanciamiento -la gozosa y precisa anulación del espacio y del tiempo- aproxima a lo inexpresable, y la disolución sonora camufla al narcisista y siempre virtual receptor en su lujurioso viaje a lo impalpable, a la esencia que escapa. El sueño en la música de Scriabin se convierte así en tema, forma y causa de su música; es, literalmente, el origen presente de lo permanentemente semejante: el sueño mismo, que siendo el único motivo a encarnar confirma la vulnerabilidad de su evocación, evocación que al evocar no puede sino evocarse -la "reverie" scriabiniana- haciéndose igualmente sueño, sueño del sueño, sueño que sueña un sueño, sueño que sueña las plenitudes evanescentes que son el sueño, sueño que sólo puede soñarse a sí mismo, porque su consecución no se efectuará en un espacio diferente del que él informa y despliega: su propia semejanza.

Si Mallarmé se preguntaba si existía algo como las Letras, cabe imaginar las posibles dudas con las que Scriabin se complacería en la soledad voluptuosa y recóndita de su musa:

¿Existe algo como mi música, aparte de ella misma, existe algo que la necesite para ser manifiesto, pervivirá lo que la justifica, cómo es lo que mi música es?

Obviando que es en la música misma donde hallaríamos la respuesta a todas estas preguntas, y obviando igualmente el que Scriabin no emplearía su tiempo en tales disquisiciones con cierta probabilidad lo que la esfinge le contestase mediuñicamente nos haría recordar lo que Redon dijo a propósito de la imprevisibilidad esencial del arte:

"Yo amo lo que nunca fue".

AMERICA EN EL CORAZON

HOMENAJE VIVO A RAFAEL ALBERTI, LA INMORTAL JUVENTUD APETECIDA, Y VIVO HOMENAJE A JOSE CARLOS GALLARDO, LATIERRAMERICANO

JESUCRISTO RIQUELME, 1992

Rafael Alberti, nonagenario, parece -sin duda- hoy una suerte de 'novageranio' andante 'molto vivace'. Español de tan profundos corales, se vio obligado a sufrir un excesivamente dilatado exilio doble: 23 años en Buenos Aires (de 1940 a 1963) y 14 más en Roma (hasta 1977). El 27 de abril de ese año regresó a la nueva España de las libertades (en proceso de recuperación): a vivir y a viajar, a ser protagonista y a deleitarse con los homenajes que le alcanzan en su longevidad.

Siempre nos ha conmovido su peculiarísima vocación pictórica. Siempre nos ha motivado la evolución de su concepción poética desde *Marinero en tierra* o *Sobre los ángeles* o *El alba del alhelí* -inserto en la poesía pura- hasta la prolongación de *Poeta en la calle*. Siempre nos ha alentado su expresiva reflexión sobre el sufrimiento de la soledad del hombre -en contextos existencialistas- frente a la musicalidad jovial y colorista de la naturaleza primera y constante que le acompaña. Siempre nos ha cautivado la conjunción de lo tradicional con lo culto, de lo aparentemente sencillo con lo arcano, de lo coloquial y espontáneo con la expresión surrealista.

El paso del tiempo alimentará la vigencia de su teatro y lo benchirá de relevancia: polémicas una a una, Alberti nos dejó memorables obras dramáticas: *El hombre deshabitado*, *Fermin Galán* o *La Gallarda* son una muestra de sus vehementes comienzos.

La presencia de R. Alberti hoy es la permanencia romántica de un mito vivo, de una reliquia; y es que el escritor de Puerto de Santa María pertenece al mundo de los hombres-símbolo que convirtieron su vida en compromiso a través de la literatura y de la expresión artística. Pero la contingencia con su época y con sus coterráneos se trasciende por mor del genio creador, y se universaliza.

Cómo soslayar el relevante cambio en la reflexión artística y en la creatividad que supuso relacionar sociedad y vida con producción estética en la transición de períodos claves en la historia contemporánea más cercana a nosotros; cómo olvidar su perfil humano, el del hombre que conoció un doble exilio, el del hombre que salió con el puño cerrado y volvió con la mano abierta, en una aureola de conciliación encomiable.

Alberti visitó fugazmente Chile en dos ocasiones: en 1946, agasajado por Pablo Neruda, entre otros intelectuales, y en 1991, celebrado por los escritores y artistas del país. En esta última ocasión me correspondió dedicarle la siguiente salutación (en el salón de Honor de la Universidad de Chile, en Santiago, 30-4-1991) con la que brindamos nuestro homenaje vivo a R. Alberti desde *Empireuma*:

"Con el vuelo del mar y el oleaje de la paloma, llega a nosotros Rafael Alberti.

Bienvenido a Chile, Rafael.

Gozando del primer color de la mañana, del alba del alhelí, te escapaste -poeta- a la calle para repartir la alegría y la solidaridad de tu canto, el regalo y el afecto de tu dibujo. Sometido el clavel por la espada, tú, que tanto te enredaste con el siglo, invitaste al sol para iluminar los sin límites de la libertad y el amor.

Con qué integridad y con qué hechizo has repartido tanta España lejos de España. Nunca olvidaste el monte Aitana; gracias por no olvidar a tu América.

Tu presencia, feliz, tenaz, arrebatada, delante de tu pueblo -tú que siempre has sido sangre caliente del pueblo- nos envuelve como un abrazo generoso y nos emociona.

Te fuiste con el puño cerrado y volviste con la mano abierta. Con el corazón desmesurado de tu querenencia de vida, sigue enseñándonos, precoz paloma, tallo verde, experta juventud:

Que como la libertad,
el hombre cuando está vivo
en la luz, no tiene edad."

De tierras andaluzas también, pero transterrado de por vida (ya más de sus últimos 35 años en Argentina), nos llega con la fuerza desgarradora y la garra sincera (y ubicada) del grito a los cuatro vientos la palabra firme de José Carlos Gallardo, nacido en 1925, en Granada. Autor de obra tan intensa como prolífica (más de medio centenar de libros, sobre todo de poesía, con varios inéditos voluntariamente), está avalado por el reconocimiento de una larga 'cuarentena' de premios como el del Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York, el Internacional de Poesía Religiosa San Lesmes Abad (de Burgos), o el de ciudades como Rosario (Argentina), Granada, Jaén, Manacor, Irún o el premio Aguacantos (de Madrid). Pero, con todo, lo más descollante es que J.C. Gallardo derrocha generosidad y humaniza al poeta-hombre, es decir, sujeta o trae al mundo de los terrestres el divismo frívolo o erudito tan frecuente entre los escritores; al convivir con él, percibimos directamente el ancla del poeta transmutado (o siempre) hombre cívico, hombre trabajador, amigo, siempre rebosando poeticidad, que es en la vida cotidiana ingenio, humor, sensibilidad y pre-ocupación altruista. A su edad -estamos ante otro joven veinte años menor que R. Alberti-, no necesita panegíricos sino escoliastas concien-

zudos que permitan conocer e interpreten en su justa medida su producción. Mucho hemos de agradecer a la entusiasta profesora de literatura española e iberoamericana, Marina Durañona que nos ofrezca desde Buenos Aires una aproximación condensada y exigente a la vez de la obra de J.C. Gallardo.

JOSE CARLOS GALLARDO

UNA VOZ POETICA ENTRE DOS CONTINENTES

MARINA DURAÑONA

José Carlos Gallardo, el poeta granadino residente en Argentina, tiene ya en nuestros días una vastísima producción poética, cuyos méritos han sido destacados una y otra vez por premios literarios. Dedicado en la actualidad a pelear con la palabra también en el ámbito de la novela, guarda sin embargo, en su inextinguible caja de sorpresas poemas cuyo entronque con la obra anterior habla de una unidad, de una vena poética que aún sigue latiendo ante las inquietudes del hombre contemporáneo, recorriendo las mismas sendas temáticas con incontenible riqueza argumental y expresiva.

El pequeño manojito de poemas que se incluye a continuación forma parte de un libro inédito, escrito en 1990, cuyo título, *La luz tenía sabor a hojaldrado*, funde en magnífica sinestesia visual-olfativa el ansia desahogada de aprehender el mundo desde toda órbita posible de manifestación.

En esta selección, realizada por el poeta, reaparecen sus preocupaciones de siempre.

En primer lugar, Gallardo escribe *Latiamérica*, neologismo con que el poeta designa al nuevo ámbito que configura después de transferirse a través de un complejo proceso que sus versos siguen y explican en la doble vertiente, metafísica y poética. El acto de transferirse, sin desterrarse, se realiza definitivamente para el poeta cuando planta la continuidad de su simiente granadina en el hijo americano, situación que se concreta en el libro *A los cuatro gritos*, escrito en 1986 y publicado en 1990.

Desde su posición de trasterrado, al poeta le preocupa cada vez más la contingencia histórica del ambiente americano, que capta iluminadamente a partir de la nueva perspectiva de su luz hojaldrada.

Contrariamente a lo que parece sugerir el título, en una primera etapa la luz no da destellos festivos a la contemplación, sino que enfoca los restos agónicos de una apocalipsis ya ocurrida.

En su producción anterior, mientras delineaba su perfil de "latiamericano" y convertía a Granada en el punto de origen individual permanentemente evocado, Gallardo veía en América el cosmos total, génesis y apocalipsis, enfocado de manera circular. Ahora parece contemplar la quiebra de la circularidad cósmica bajo la macabra intervención de la agresividad humana e instalarse en los despojos mortales de su nuevo mundo geográfico y existencial.

Así, "Latiamericano" es la expresión del sinsentido presente que se proyecta hacia el pasado, lo que "queda atrás", y hacia un porvenir que no tiene finalidad:

Quedan atrás estaciones de baños que no saben
para qué se guardan las sábanas.

Las imágenes de ruptura se intensifican ("la tierra se parte sucesivamente en dos mitades a cada paso") y la tónica expectativa que queda abierta es el retorno a la continuidad cíclica que permita reencontrar el nacimiento genético amasado de barro:

... tierras
que esperan nuevamente ser pantano!...

El estado de desencanto es una consecuencia, como se ve, de la agresión humana. Por eso, personalizando la gran causa histórica de esta visión apocalíptica de frustración y quiebra, Gallardo se ofrece, como lo ha hecho en etapas anteriores, en circunstancias diferentes, como víctima expiatoria de la vergüenza "latiamericana".

La circunstancia histórica, la inconcebible desaparición del hombre por mano del hombre, se universaliza hasta abarcar al tiempo completo con su mano negra y homicida, hasta encontrarse en un mundo privado de hombre y habitado por espantapájaros, hasta la desaparición del horizonte y del aire y el oscurecimiento definitivo de la luz.

Las imágenes mencionadas de quiebra y ruptura, y también ausencia, llegan en el poema "Tiempo desaparecido" a su máximo punto de intensidad, acompañadas por la visión de la peste contaminante (lepra, sida), que no deja posibilidad alguna de subsistencia.

Desde allí, desde el desviado y desvirtuado nuevo centro de la historia, lo que queda se convierte en fantochada, burla pueril, en manifestación brutal del sinsentido de la vida individual y colectiva: "Hoy asume el presidente".

El "latiamericano" vive así un "Fin de fiesta" consciente y dolorido:

Siente
que esa luz es un instante que ya ha pasado.

Otra vez la oscuridad, la sensación de enfrentarse con los despojos de una fiesta de la que no ha sido huésped sino víctima. En un hombre que contempla "Al empezar lo que se acaba"

Hasta el pantano genésico se degrada en "pantano desalojado". Es la despedida del "pluscuamperfecto pretérito dorado".

Sin embargo, Latiamérica es prodigiosa y la luz hojaldrada que ha enfocado con la mayor crudeza imaginable los despojos del mundo agonizante, responderá por fin a la expectativa de su entidad liviana y aérea abriendo las compuertas de la expansión. El prodigio se diversifica en tres manifestaciones:

- la geografía;
- el indio;
- el yo "latiamericano".

A la geografía, en "Patagonia y cierra el mundo", la luz le abre la expectativa de continuar el horizonte cerrado y os-

curo , desde el apéndice patagónico hasta el infinito:

Al final de la tierra,...

.....
.....
¿no habrá una aguja, un filtro de vestigio dromedario
capaz de proseguir, de dar sentido
a un horizonte que se habrá caído de su sitio?

...
Una frontera.

Algo.

Un abismo mohoso
con una puerta que se abra sola.

Al indio, en "Aborígen", la luz le otorga la vida latente, el fluir acuático y sanguíneo de la futura expansión posible:
la rotura
del vaso que contiene la mirada:

.....
.....
y esa aventura de ir entre lo oculto
como una gota de corriente va en el agua!...

Por fin, al yo "latiamericano", la luz le confiere la esencia sincrética amasada con reminiscencias machadianas sobre piedra americana, le confiere el misterio del tránsito:

la clave de un entendimiento
con la profundidad del otro lado...

Así, el "latiamericano" supera el pasado desvirtuado y enfermo ("Carece de epidemia y de pasado"). Mimetizado en piedra, retoma la circularidad de un trayecto que tras de cada apocalipsis reconstituye su génesis. Sabe que mirarse en la piedra es convertirse en piedra augural de la nueva era y sentado (como el viajero de Machado en los momentos de hastío) "al borde del camino", espera la voz que desde la sangre y con nuevos resplandores de luz hojaldrada reconstituya el vigor de su propio llamado a la acción, cuando en *El polvo de los desaparecidos*, libro de poemas del año 1978, le gritaba al indio para indicarle la marcha como único medio de resurrección:

Sal al camino.

Sólo con ponerte
de pie, habrás hecho la distancia.

POEMAS DE JOSE CARLOS GALLARDO

ABORIGEN

*Un legajo, un escándalo de paja,
la inercia de una mancha de humedad,
la eufórica conciencia de la llama,
el arco mayoral de la apatencia,
un borrador,*

*un nitido capullo
de gusanos,
la valva de un instante
en la orilla rocosa de un aéreo
calendario,*

*un do de techo en alto,
la omnipotencia módica de un sueño,
el monumento al rabo que nos falta,
la lágrima que sigue,*

*la rotura
del vaso que contiene la mirada:
¡la vida de este hombre, su derecho
a saber nada de lo que le pasa
y esa aventura de ir entre lo oculto
como una gota de corriente va en el agua!...*

LATIERRAMERICANO

*Quedan atrás estacones de báculos que no saben
para qué se guardan las sábanas, los misales
o quién se mirará mañana en un retrato.*

*El puerto
es un candado con óxido de indescifrables barcos.
La carretera se retuerce como un hieno
desesperadamente quemado.*

*Caen aves
como inútiles algodones mojados
y en el cerro
hace señas de horror un carcomido espartapájaros.*

*El aire pasa como un velo en llamas,
como un botafumeiro que despidiese incienso de vulcanos,
y la tierra se parte sucesivamente en dos mitades
a cada paso.*

*La geografía
es de fango,
¡volumenes
como ciclones cuarteados,
tierras
que esperan nuevamente ser pantano!...*

TIEMPO DESAPARECIDO

Corría por las calles sin saber cuánto tiempo pesaba mi huida,

como un esantapájaro que llevara el campo puesto hasta el borde de su terror en ruinas.

En todas partes

faltaba el aire, había restos de chamamé y tango y cables retorcidos de guitarras eléctricas en cementerios de chatarra y melenas quemadas con aerosoles, con gargaños de camisas verdes a paso de fagina...

perdido el sueño, yo también

desaparecía, me ahogaba en el nudo fecal de la distancia como si un haz DE PERROS ALUMBRARA LA ESTELA de vómito que iba dejando por las calles y las plazas. Huyendo, me hice grumo que enterraba los pasos que no daba, atado al cuerpo de tantos fugitivos que alcanzaron a llevarse el alma

Me seguía una lepra, un sida de braguetas uniformadas, una lava testuz y maloliente de mandíbulas en armas.

Llegué al final del horizonte, al hueco inhabitado de la nostalgia,

y me dí de cara

con arcos de ceniza,

con un atardecer

estrábico y colapso de colores negrísticos...

PIEDRA A PIEDRA, SE HACE CAMINO...

Las piedras tienen biografía de meteoros, istmos y destierros. Son la cartografía fósil de los páramos y entienden de escrituras megaterias, de signos anteriores a la mano. El estallido del misterio.

La ceniza

que acaso dejen unos donosarios pájaros.

Las piedras son la mimica primaria y agnóstica del solitario espacio, la clave de un entendimiento con la profundidad del otro lado...

La piedra está en el centro de lo oscuro.

Carece de epidemia y de pasado.

Es una mecha de apagón, un rictus

de desamparo.

Igual que en una caracola, en ella se escucha el rumor de un mar plenipotenciario.

Al borde del camino

descanso

y me miro en la piedra

tan semejante y bárbaro...

PATAGONIA Y CIERRA EL MUNDO

Al final de la tierra, más allá de los hielos y las inundaciones, de los pozos de ozono y el eco de las desapariciones subantárticas, ¿no habrá una aguja, un filtro de vestigio dromedario capaz de proseguir, de dar sentido a un horizonte que se habrá caído de su sitio?... Después de tanto planeta globalmente arrasado, ¿no habrá un hoyo de arena, una palmera, un espejismo, una gota de agua al pie del otro lado, una caVERNA, una PLANICIE CON HUELLAS de haberse alguien elevado?

Un gusano.

Una insomne mariposa

desnutrida.

Un reptil sobre la roca

de un abismo de guardia en lo alto de un quebrado meridiano).

Un esqueleto que ocupara el hueco deshuesado de su deshaucio.

Un pájaro agorero.

Una frontera.

Algo.

Un abismo mohoso

como una puerta que se abriera sola...

FIN DE FIESTA

Apenas del banquete queda una pereza de estética licuada, una pequeña sobredosis de aromas masticados. Después de la efemérides o rito, los salones son un pantano desalojado. Al empezar lo que se acaba, la comida es una fiesta, un sobrante de ollas y panes voladores, un confetti de manchas y vinos derramados. Observad la artesanal presencia del perro, el saldo de papeles, sillas vacías y servilletas sofocadas como si un viento helado hubiese traído chatarra o trínfito de cementerio diseminado.

Un hombre llega hasta el borde de la mesa y contempla el cráter suculento de los platos sumados, asiste al meteor de un vómito plenipotenciario, siente que esa luz es un instante que ya ha pasado.

La mesa seguirá como un hueco de permanencia o una señal rupestre,

casi final vestigio

para los antropólogos del pluscuamperfecto pretérito(dora...do...)



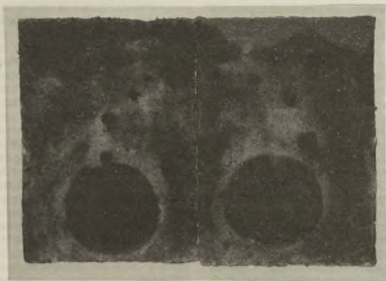
VIRGINIA WOOLF, LA SENSACION FUGAZ E IMPERECEDERA

RITA CAYUELAS

Hace años leí *Las Olas*. En aquel momento no lo descubrí, con el paso del tiempo fui adivinando la desnudez de las emociones que su autora plasmó en esta novela. Eran los protagonistas jóvenes abandonados al sereno vaivén, inquietante, a veces, revelador otras, de cuanto captaban a su alrededor. Así como el espíritu del niño contempla sin atreverse a sumergirse en las aguas, estos jóvenes se dejan poseer por los sentidos, deleitándose en su placentera caricia. He aquí un ejemplo de lo anterior: "Ahora huelo a geranios, huelo al mantillo de la tierra. Bailo. Ondulo. Me encuentro arrojada sobre ti, como una red de luz. Yacente tiemblo, sobre ti arrojada". La vida, como las olas, emerge o esconde su constante fluir, y la personalidad de Virginia Woolf fue un claro exponente de esta danza escondida en los espíritus más sensibles. Recuerda las palabras de uno de sus jóvenes personajes, Bernard: "No comprenden que estoy obligado a efectuar diversas transiciones. Que he de cubrir las entradas y las salidas de diversos hombres que se alternan en la interpretación de diversas facetas de Bernard". Tal vez de esta forma se llegue a la intemporalidad, al reflujo de lo que parte pero regresa. La apariencia serena de su joven rostro, bello y frágil, tornóse con la edad reflejo de la angustia. Llegó, probablemente, al fondo de cuanto contempló y vivió, porque al final las olas siempre devuelven los cadáveres; amargo descubrimiento sobre tan apacible superficie. De esta forma los ojos del niño-creadores de espejismos de ingenuidad- siguieron caminado por el desierto en busca de oasis salvadores. Sin duda que las personas que sienten demasiado sufren o disfrutan más que quienes no son poseedores de esa sensualidad, "debilidad anímica", desequilibrio o don que cobra al final sus breves pero intensos tributos. Virginia Woolf creó su propio estilo, tan disperso como las contradicciones y oleajes de su carácter. Ernst Staler me ha recordado lo que su vida y su obra: "La forma me quiere estrechar y ligar, pero yo quiero impulsar mi ser a todos los mundos". Así, otro de sus personajes en *Las Olas*, hace eco de este sentimiento: "En un mundo que contiene el presente momento, ¿a santo de qué distinguir? A nada debemos dar nombre, no sea que al hacerlo lo alteremos. Dejemos que todo exista, que exista esta orilla, que exista esta belleza". La escritora, considerada feminista, con ese afán encasillador de críticos y supuestamente doctos en la materia, quiso traspasar los límites, las barreras socialmente impuestas al sentimiento humano. En *Orlando*, el protagonista hombre-mujer, crece a lo largo de la novela hasta llegar a ser sólo persona, con una evolución constante en su sensibilidad y expresión; también en *Las Olas*: "Junto a una sensibilidad de mujer Bernard estaba dotado del rigor lógico masculino". Es ésta una prueba de lo innovador de Virginia Woolf en este sentido. Las diferencias entre los dos sexos son menos cuando se confluye en un acercamiento, en una visión común del mundo.

El 31 de marzo de 1941 la encontraron ahogada, acaso la primavera portadora de la vida que ella tanto deseaba sentir, le recordó su prisión y quiso liberarse de ésta para siempre. Días antes de suicidarse, escribió: "Nunca en mi vida he sido tan feliz... Tengo un salón con hermosas paredes blancas, librerías de pino, felpudos de paja que combinan muy bien con mi mobiliario de Hong-Kong y jarrones en los que puedo colocar un jacinto malva".

Estas palabras, este autoconvencimiento de la belleza que la rodeaba no bastaba, eran más poderosos sus anhelos de búsqueda tras cualquier impresión de la realidad. En palabras de otro de sus personajes: "Carezco del fuego necesario para efectuar la transición. Mi verdadera manera de ser agrieta lo que he asumido y sale al exterior", o bien: "Yo quisiera verme cubierto por las protectoras olas de lo común, diviso de soslayo un lejano horizonte". Otra de sus obras, *Al faro*, nos sumerge de nuevo en ese mar de emociones inseparables de la autora: "La vida, a fuerza de estar compuesta de incidentes nimios y aislados que viven uno a uno, acaba por ser, toda ella, un todo encabritado, como esas olas que le levantan a uno en su seno y le tiran bruscamente al caer sobre la playa". Las olas -inexorablemente- la arrojaron a una playa solitaria ella, que tanto deseaba dejar de vivir la vida desde fuera. A pesar de este amargo final, fueron bellos los cortos amaneceres, aunque las vanas esperanzas sembraran el aire estático. Sus diarios, publicados ahora, nos darán más luz acerca de la agonía de esta mujer que sufrió las revelaciones del ser, desiliziándose, internándose amorosa o crudamente en su mente.



POEMAS DESCONOCIDOS DE RUBEN DARIO

En diciembre de este año, saldrá a la calle el libro **Poesías desconocidas completas** de Rubén Darío. Edición de José Jirón Terán, Jorge Eduardo Arellano y Ricardo Llopesa. Altea, **Ediciones Aitana**, 1993. Gracias a la gentileza de Ricardo Llopesa les ofrecemos un breve adelanto.

AL PAPA

No vayas al altar, **Santo Tirano**
Que profanas de Dios la eterna idea:
Aún la sangre caliente roja humea
En tu estola, en tu cáliz y en tu mano.

La sacra luz del pensamiento humano
Ahora ante tu frente centellea:
Proclamas tu poder ¡maldito sea!
Pues es tu bendición augurio insano.

La Basílica cruje en conmociones
y se enciende la luz de los ciriales;
Tú cantas los **oremus** y oraciones

y te besan el pie los Cardenales.
¡Oh! no ensucies al Cristo entre tu ceno.
No escupas en el rostro al Nazareno.

León, junio de 1882.

ROSAS Y LIRIOS

Para las angustias, para las tristezas,
cuando nieva el tiempo sobre las cabezas
y llueven congojas,
ese es el instante de las rosas rojas.

Para los momentos que traen ilusiones
y dan azucenas a los corazones,
y dulces delirios,
blancos, blancos lirios.

Madrid, diciembre de 1908

CANCION PARA UNA AMAZONA DORMIDA, De Jesús Javier Lázaro, Premio Adonais, 1991. Ediciones Rialp, S.A., Madrid 1992

El premio Adonais ha decaído en los últimos años quizá por la falta de reactivos, por la mediocridad de los premiados o por la proliferación de concursos literarios importantes, además muy bien dotados económicamente, que restan participación al premio decano, pero también, todo hay que decirlo, por la envidia de aquellos que nunca pudieron conquistarlo y que hoy han alcanzado cotas de poder.

Los propios organizadores son conscientes de la decadencia de Adonais y están tratando por todos los medios de devolver el prestigio a un premio antaño tan codiciado y hoy casi despreciado, enviando a las revistas marginales las obras de los premiados acompañadas de amables cartas de presentación, ejemplo que deberían seguir otras editoriales.

En fin, este circunloquio me sirve para empezar a hablar del libro que obtuvo por unanimidad el Adonais de 1991 y romper una lanza en su favor. Pese a sus excesos, de los que hablaré a continuación, me parece un libro hermoso que rinde culto al lenguaje y a la imagen y además está bien estructurado.

La poesía de Lázaro puede ser torrencial, exuberante, excesiva, amanerada e irreflexiva, y todos los calificativos despectivos que puedan atribuírsele, pero la prefiero a la llamada poesía de la experiencia, cargada de experimentados tópicos y vivencias desustanciadas, o a esa otra vertiente a la que los críticos han bautizado con el nombre de realismo sucio, efectivamente sucio, tan sucio, que hiede en su necrosis. Tal vez Jesús Javier Lázaro no renueve la lírica, pero no nos engañemos, los autores que llegan en la vanguardia de las modas poéticas tampoco. En España se está renovando la lírica continuamente, pero todo suena a fraude.

Canción para una amazona dormida consta de quince bloques, en realidad quince fragmentos de un canto único a la mujer como ideal y al continente americano. Pero también es una grandiosa meditación sobre la Naturaleza. El referente -América- es circunstancial. La diversidad de etnias y paisajes que alberga el nuevo continente sugiere un planteamiento visionario y una expresión barroca, pero el autor podría estar hablando de cualquier lugar. Las particularidades orográficas, las especies animales o vegetales que se describen en estos versículos, no son exclusivamente autóctonas del continente americano.

Este canto, que en ocasiones es una meditación elegíaca, se asienta en versículos rítmicos que entrelazan lo íntimo y lo visionario, lo que puede crear un apreciable signo de distinción, pero también un marcado error. En algunos versículos esa unión está perfectamente conseguida, en especial en el fragmento sexto y en el último, que creo son los más hermosos de todo el libro. Sin embargo en los demás, asoma una cierta sensiblería que resta contundencia a la imagen y debilita la aduadad del discurso. Ciertamente el intimismo jaunroniano -no demasiado asimilado- y el surrealismo no casan muy bien. Tampoco encajan en el conjunto algunas voces que estimulan al autor. Pero son más numerosas las ocasiones en que se logra el tono y se impone el equilibrio, y esto es lo que hay que valorar por encima de cierto manierismo propio del principiante.

El poeta juega con las sinestias, enumeraciones caóticas, anáforas, paralelismos, aliteraciones... una serie de recursos que utiliza hábilmente. Pero llama la atención la facilidad con que materializa energías y sonidos o simplemente conceptos abstractos hasta hacerlos tangibles. No me resisto a transcribir algunos ejemplos: *La música clava espadas de luz. Sabes que tu música es un mar picoteado por los pájaros. Pasar la mano por el lomo de la luz. Y sus trinos nos llevan atrastrados por los ojos y tan fieros. Subimos al viento como si fuésemos a comer luz./ la desnuda sobre el lomo de nuestra risa y su tristeza. Imágenes bellísimas que son una constante en todo el libro.*

Canción para una amazona dormida es un libro exuberante, pero no desmedido; con una riqueza léxica sin alardes, y a pesar de su tono elegíaco y la presencia constante de la lluvia, nada sombrío, al contrario, luminosamente cegador. Utilizando su

lenguaje, la luz se vuelca a borbotones y nos inunda como la lluvia del sur.

JOSE LUIS ZERON

LUNA ROTA "LLUNA TRENÇADA, de Roberto Bermejo Cuadra, Editorial Amarantos, Barcelona, 1990. Prólogo, Teresa Martín. Traducción: Neus López I Mullero.

Probablemente a la mayoría de los lectores de *Empireura* no les diga nada el nombre de Roberto Bermejo Cuadra (Barcelona, 1954). Su obra se reduce al libro que nos ocupa y a la participación en obras colectivas. Un contacto epistolar y la lectura de *Luna rota* me dan las claves suficientes para apreciar el trabajo de este catalán que valora del poeta "la disposición, incluso más que la propia obra acabada; el trabajo de lector y creador que surge de la propia vida, de la experiencia del sentimiento elevador."

Roberto Bermejo es paciente, no busca reconocimientos vanos y lucha por encontrar la poesía con mayúsculas. Es radical en sus postulados, y por consiguiente crítica con dureza las manifestaciones poéticas actuales faltas de riesgo y con las cuales no se identifica. Con esas exigencias publicó hace unos años una breve antología en la que reúne fragmentos de sus poemarios, con la versión en catalán a cargo de Neus López.

Estoy totalmente de acuerdo con Teresa Martín -autora del prólogo- en que la poesía de Roberto Bermejo tiene ese carácter celebratorio que, en busca de los orígenes, retorna al tiempo mítico y canta con asombro inaugural". El asombro, requisito indispensable para cualquier poeta, es fundamental en este libro. Asombro en el pasado, en el presente y asombro por lo que nos deparará el futuro, pues el porvenir no es más que la reunión de fragmentos del pasado. Los espacios temporales se entrecruzan y a menudo los mitos primigenios cobran vigencia en su recorrido interior por una serie de ciudades en donde habla la historia: San Juan de las Abadesas, Lugo, Lucerna, Lisboa... Lugares donde nos llegan las voces de los antiguos ancestros. Sin alardes culturalistas, con citas y recreaciones bien encajadas, Bermejo rinde homenaje a aquellos personajes del pasado en los que se siente reflejado. Ya lo dice en su poema *Agua-Mar: Te aferras a la vida y al hábito/ misterio antiguo y en El jardín de las flores: Puedo relatar ilusiones/ y despertar de un sueño en el que no estuve.*

El tiempo es un continuo retorno, la memoria se hace presencia. En el hermoso y testimonial poema que abre el libro y que el autor dedica a su hija Mar leemos: *Cuando por las noches oigo el susurro del desierto/ y veo nuestro origen en la piedra de aquellos que pasaron/ y veo los trilobites y los cielos de líquenes y anémonas./ también a ti te veo, caminando por la ciudad./ construyendo tu fuente y además en el futuro."*

En todos los poemas hay un sentido de respeto e integración con la Naturaleza. En exponentes minerales, vegetales o animales donde vida y muerte son una misma cosa, una necrobiosis profunda: *óntes rocosos. regueros de lava subterránea. Cripta plélica/manifiestándose en la cal y los geranios. Materia encharcada dulcemente podrida...*

Formalmente la poesía de Roberto Bermejo es precisa, brillante a pesar del rigor ornamental; rítmica en su fluidez, armónica en su reflexión interna. Los poemas breves destacan por el poder de síntesis, pero los más extensos son hermosísimos. Afortunadamente para la poesía, todavía podemos encontrar autores independientes, solitarios, con una intensa experiencia interior que al eclosionar resulta reveladora para unos pocos, aunque nunca llegue a conmover los cimientos de la lírica actual. Me atrevo a decir que Roberto Bermejo es uno de esos poetas.

J.L.Z.

MUTACIONES DE LA REALIDAD, de Olga Orozco. DONAIS, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1992.

Olga Orozco con Ivonne Bordelais y Alejandra Pizarnik completa la trilogía de mujeres geniales en la poesía argentina contemporánea. La poesía de Ivonne Bordelais y Alejandra Pizarnik está siendo editada y reeditada, sobre todo la de Pizarnik, que ejerce una profunda fascinación en los lectores más jóvenes, en

los lectores más jóvenes, en especial sudamericanos y franceses, Olga Orozco (1920), pese a ser una de las voces más significativas de la poesía hispanoamericana actual aparece a ser olvidada. Su influencia en las nuevas generaciones sufre un receso que imaginamos será pasajero. Así que hay que aplaudir la iniciativa de Adonias de publicar este poemario que data de 1979 y que si bien tiene mucho que ver con otros posteriores de la autora (*Museo salvaje, cantos a Berenice, la noche a la deriva...*) lleva más allá su experiencia radical hasta alcanzar en el lenguaje versicular, modelado con las lecturas de Whitman, Rilke, Jhon Perse, Neruda y Aleixandre, un ritmo perfecto, un léxico riquísimo y una imaginaria fascinante.

El libro se compone de diecinueve poemas extensos y el título es muy explícito. La fusión entre realidades contrarias: pasado y presente, el sueño y la vigilia, lo efímero y lo duradero, el día y la noche, el universo más pequeño y el más inmenso e inabarcable. Todo ello expresado de una forma visionaria.

El primer poema, que da título al conjunto, es todo un manifiesto además de resultar una excelente guía para el lector: *No negas la realidad sin más alcances y con menos fisuras/ que una coraza fúrea cifiendo las evaporaciones del sueño y de la noche.* Y expresando los vértigos que le causa lo inabarcable proclama: *Gautiva, como yo, con las constelaciones y la hormiga, quizás en una esfera de cristal que atraviesa las almas.*

La autora hurga una y otra vez en la memoria para resucitar su identidad, se desdobra en regiones que copian los incendios del recuerdo perdido/ abre fisuras en las superficies como tajos de ciega para extraer el porvenir.

La autora, además excelente ensayista, escribió en su texto teórico *Alrededor de la creación poética: Porque la poesía en su esencia, en su representación total, así como el universo, como esa esfera de la que hablaban Giordano Bruno y Pascal, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, es inaprensible, y en otro párrafo del mismo trabajo: el arte poético (...) es un arco tendido hacia el conocimiento, un ejercicio de transfiguración de lo inmediato, en tanteo de fusión insólita entre dos realidades contrarias (...) en trama de correspondencias y analogías en ordenamiento de fuerzas misteriosas sometidas a la razón en dominio de correlaciones íntimas entre el lenguaje y el universo (...)*

Las palabras de este lúcido texto son perfectamente aplicables al libro que comentamos. Esa correlación íntima entre el lenguaje y el universo es el fin mismo de estos versículos: *El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo, le dice a Alejandra Pizarnik en *Pavana para una infanta difunta*, un poema conmovedor. O estoy hecha con la misma substancia del abismo en *Atavios y ceremonial*.*

Olga Orozco siempre ha proclamado la fragilidad de lo imaginario, pero lo imaginario es el nutriente de su poesía. En el poema *La imaginación abre sus vertiginosas trampas* dice la autora: *Con un fulgor insomne que será en adelante la inextinguible luz de la condena donde quiera que me acompañe la tiniebla (...)* *Todo lo que es ya inventario de polvo, reclamo de naufragio/ allí, en las canteras vertiginosas de la resurrección.* Porque a través de la memoria la imaginación anima la fiesta y hace revivir lo que yace entre sombras cenizas.

En el poema *Variaciones sobre el tiempo* que, acertadamente, cierra el libro, le llama -al tiempo- *miserable anfitrión*, el que estropea la fiesta, el que *paladea el áspero brabaje que rezuman las decapitaciones/ y aún no habrá bastante/ hasta que no devores con tu corte goyesca la molinda final.* Poema pesimista que después de tanta videncia, sitúa a la autora en la realidad más cruel.

Mutaciones de la realidad es una poesía reveladora en cuanto que, usando palabras de la autora, es un *relámpago en lo absoluto*. Radical pues no cede a ningún tipo de concesiones ni licencias artificiosas. Lejos de lo que se pueda creer, sus imágenes metafísicas no huelen a sacristía como las de algunos poetas sudamericanos actuales y su lenguaje es amplio, pero no desmedido.

Un gran libro para una gran autora a la que, paradójica-

mente, estamos seguros, ese mercenario llamado tiempo al que ella increpa, le concederá la más justa de las recompensas.

JL.Z

MEMORIA DEL OLVIDO, de José Luis García Herrera. col. El jugar y la luna. Seuba Ediciones, Barcelona, 1992

Nace este joven poeta en Espulgas de Llobregat (Barcelona) en 1964. Su primer libro de poesía publicado *Lágrimas de rojo niebla*, obtiene el Premio Villa de Martorell 1989. Ha publicado en revistas de la categoría de *Hora de poesía* o *Cuadernos de poesía nueva*. Y tiene en su haber obras inéditas -*Código privado y Figuras de barro en la oscuridad*- que esperamos ver publicadas. En marzo de 1992 aparece la primera edición de *Memoria del olvido* -en un principio titulado *Año de olvido y de ausencia*-. En este libro se advierte la raigambre que todo hombre -reconocida o no- experimenta hacia su tierra y orígenes. Aparece ese fren que parte y le aleja a uno de cuanto cree conocer para sumergirse en las incógnitas un devenir incierto, plagado de los más solapados o presentes miedos. En la propia ausencia, en la búsqueda del más hallado desencuentro, se halla la memoria del poeta en contacto con el sueño. Renace en la noche -su perenne refugio- el vívido azul de los días sobrados de luz. De este libro me ha impresionado "La mirada escarlata", donde el poeta, náufrago de la memoria, en ese ambiente deshumanizado, militarizado y mecánico, sobrevive "sólo valiéndose de las manos, excavando la gruta de la vida". Otros versos dan paso a un lirismo de gran belleza y hondo sentir: "... y la libertad sobrevolando los campos yermos de tu mirada, y tú dejándola escapar porque los brazos se le han caído como juncos". En esta obra, dividida en las estaciones que abarcaron su involuntario exilio y que bien podrían confundirse con el estado anímico que éste provocó, hay versos evocadores de la poesía de la Generación del 27; protagonistas de otro destierro más duradero y dramático.

PUÑAL SOLITARIO

Fugaz es la pasión que estrenan las manos cuando quema el hierro, sin más estrategias que su golpe turbio, continuo en el repique que traslada la sangre desde su fracaso al mosaico de las estaciones. Silva el aire si apelete la muerte. Las calles evocan el milagro si no llueve, brindan la penúltima oración de su calendario nómada. Barra de bar, impersonal y sucia. Aprender es arte de pescadores. La tragedia no acepta la envidia de los huéspedes, la sangre ajena a las partituras de la reyerta, confesión bregada en los pulsos del camino. Las palabras hieren si recuperan zarzales, si en el sopor de la ginebra se incrustan en la carne como cristales torvos. La madrugada entrega su labor de muralla. Ayer estabas solo. Hoy nadie te llamará. Brillan lágrimas de hielo en la copa vacía.

RITA CAYUELAS

LA GENERACION POETICA DEL 70, de José Luna Borge. Ed. Quasy Editorial col. Cuestión de perspectiva, Sevilla, diciembre, 1991

La generación del 70, también llamada la de los novísimos, la del Mayo Francés, los venecianos y algunos nombres más, es sin lugar a dudas el grupo literario sobre el que se han hecho más antologías. Así la archiconocida antología de Castellet, la de Martín Pardo, la de Antonio Prieto, García Martín, Pozanco, Mari Pepa Palomero... Ante tal proliferación de estudios antológicos se corre el riesgo de la repetición sistemática o del lugar común. José Luna Borge (Sahagún de Campos, León, 1952) poeta y crítico, asume el riesgo, con notable valor y nos entrega un extenso trabajo, publicado en la editorial sevillana QUASYEDITORIAL, inaugurando la colección *Cuestión de perspectiva*.

Tal vez el mismo título de la colección sea definitivo sobre los propósitos del libro: el estudio del fenómeno novísimo dentro de

un contexto sociocultural determinado, la delimitación de quienes integraron la nómina generacional y un estudio crítico de primeras obras que por su calidad e importancia fueron los postulados iniciales que identificaron al nuevo movimiento poético.

Abre el trabajo de Luna Borge un pormenorizado análisis del contexto temporal de los setenta que podría sintetizarse en tres características: el mayo francés y sus valores, el consumismo y la existencia en nuestro país de una dictadura, de un régimen totalitario y asfixiante para la vida cultural de la época. En tal contexto se publica la antología de Castellet NUEVE NOVÍSIMOS POETAS ESPAÑOLES que presenta una nueva generación poética, turrista con la tradición de la poesía social imperante en aquellos momentos, que concede una desmedida importancia a la forma, hasta el hecho de que será llamada también la Generación del Lenguaje -con evidente riesgo, como irónicamente dice Luis Alberto de Cuenca, de dejar alflascas a las demás promociones poéticas-, plena de destumbramiento verbal que va a desterrar al prosaísmo y al lenguaje realista de los poetas anteriores. Sin embargo, aquella celebrada ruptura no lo fue tanto. Tal idea es ya muy común entre la crítica literaria actual (y ha sido tal vez una de las muchas razones que han agapado el pródigo fenómeno novísimo) y esa es la postura que también toma Luna Borge, argumentando que muchos procedimientos poéticos estimados como novedosos en su día no son sino fotocopios de otros autores españoles anteriores; por ejemplo el monólogo dramático, los procedimientos formales de la lírica inglesa del XIX...

Un apartado especialmente interesante que aclarará muy bien como surge la antología de Castellet es el dedicado a recoger las opiniones personales de alguno de sus miembros. Ana María Moix, Molina Foix, Guillermo Carnero... subrayan que dicha antología es más una suma de nombres, hecha con muy personales criterios, que una generación turrista y consciente de abrir nuevas perspectivas al angustioso panorama literario de la época. El triunfo de aquel libro se debe a múltiples razones: oportunismo, el decidido apoyo editorial y un lanzamiento en toda regla, la cercana presencia prestigiosa de Alejandro o del mismo Castellet... Con todo abundan en los nuevos modos poéticos tres notas de identidad suficientemente generalizadas como constitutivas de rasgos definitorios: el culturalismo, la sensibilidad camp y el surrealismo. Otro asunto es que tales rasgos fueron fundamentales. A lo largo de las siguientes páginas Luna Borge demostrará nitidamente que no hubo tal originalidad y sí una enorme inflación de estos rasgos en los libros publicados en los setenta que convirtieron aquella discutible originalidad en tediosos lugares comunes y que provocaron un alud de epígonos que usaron hasta la saciedad los mismos artificios poéticos en la construcción de sus poemas. De esta gran inflación fueron conscientes incluso los mismos poetas novísimos que hicieron mutis por el foro rápidamente. El caso de Gimferrer es el mejor ejemplo ilustrativo de lo anteriormente dicho.

Otro grave problema con que se halla el antólogo es acotar la nómina generacional. De las numerosas antologías del 70 se desprende que el grupo novísimo tiene una amplitud mucho mayor que lo que la antología de Castellet informaba y que tampoco son comunes las estéticas imperantes en los setenta. (A este respecto es muy aclaratorio el cuadro resumen que Mari Papa Palomero incluye al final de su libro *Poetas del 70*). Junto a los novísimos del grupo de Barcelona están los de Madrid, y en la periferia lo que el mismo Luna Borge bautiza con el nombre de Románticos y solitarios, que podrían encuadrarse en lo que José Luis García Martín bautiza con el nombre de Segunda Generación, que constituyen el segundo momento de asentamiento y calado de los modos poéticos y corrigen los desajustes que se producen al acotar entre fechas los períodos generacionales.

Luna Borge da mucha importancia a este segundo momento generacional. Y así estudia -ya en los capítulos finales del libro- en profundidad cinco primeras obras, a criterio personal del autor, cinco libros que podrían explicar la generación del 70, de los cuales sólo dos *Arde el mar* de Pere Gimferrer y *Dibujo de la muerte* de Carnero son plenamente reconocibles en la estética novísima castellaniana; el venecianismo de Antonio Colinas en *Preludios a una noche total* es relativo y nada tienen que ver con

la moda veneciana los libros de Juan Luis Panero y Miguel D'Oros.

El libro se cierra con unas previsible conclusiones: no hubo ruptura novísima, hay una continuidad manifiesta de la tradición en muchos autores del 70; la antología de Castellet fue un boom extraliterario y la segunda generación del setenta es la que más futuro ha abierto en la poesía de las nuevas generaciones.

Conclusiones, decíamos, previsible conociendo la trayectoria crítica de José Luna Borge, publicada casi siempre en revistas del sur, donde ese segundo momento generacional (Bejarano, Ortiz, Linares, Salvago...) ha tenido un inusitado desarrollo que ha sido polo además de la recuperación de otros autores (Juan Luis Panero, Luis Alberto de Cuenca) y notable éxito al que no es ajeno en muchos casos el trabajo de la editorial Renacimiento que ha propiciado una singular conversión a la poesía de la experiencia.

JOSE LUIS MORANTE

LUZ Y LEJANIA EN LOS ESPEJOS, de Andrés R. Blanco. Ediciones libertarias, Madrid, 1991

Andrés R. Blanco nació en Mérida en 1956. Ha publicado poemas en los Cuadernos de Poesía y en antologías de esa asociación de la que es miembro desde 1988. También escribe cuentos. En este género ha conseguido diferentes distinciones.

Comienzo a leer los primeros versos de *Luz y lejanía en los espejos* y siento a un tiempo miedo y valentía, deseo de trascender a toda costa, de permanecer a través de la palabra, de sumirme y protegerme en ella. Reconozco en estos poemas angustia y desesperación -siempre presente en los poetas, siempre inevitable-. Advierto instante fugaz, traspasar con fortuna la vida que no es más que un momento transitorio, de paso. Por qué no perdurar, echar raíces, anclarse profundamente en la tierra y ser árbol milenario. Pero dentro de esta angustia el poeta refleja la belleza del paisaje. Su descripción es comparable a la que utilizó en sus prosas el inolvidable maestro Gabriel Miró. Poema clave de esta primera parte es para mí "*Extinción (visión 1)*" Contiene una explosión de hermosura que nos llena de serenidad: *El viejo temblor verde, fronda/aquel pulmón sereno/ que henchía la quietud de las montañas/... Congoja y melancolía para estos versos hinchidos de paz trastornada por los movimientos inesperados de la naturaleza.*

Igualmente el escritor siente una agitación interior que le obliga a exteriorizar los sentimientos, utilizando imágenes aparentemente dulces pero cargadas de crueldad y dureza. Así es Andrés R. Blanco, un poeta que vive al máximo la palabra. Así lo demuestra en su poema *Reducto*: *// No apaguemos/ la voz endeble del deseo/ Hay guadañas ansiosas/ filos que buscan/ el último estertor de lo viviente/... y en 1984: // Demole, demole la noche/ Disipad la humareda de la muerte,/ su fatal amenaza/... // Que la sangre recorra/ esa impura ciudad de alcantarillas/... Andrés continúa, insiste en invitarnos a seguir en el combate, a ser lucha, por poco compensador que resulte.*

Su poética y descubrió el dominio del lenguaje que conforma una síntesis perfecta lo cual me hace pensar que son muchos los años de trabajo y dedicación. A mí entender me atrevo a afirmar que Andrés R. Blanco ha conseguido un estilo prolijo y madurado. Poner ejemplos sobre esto sería elaborar una lista interminable. A veces el poema queda tan reducido, y tan íntegro, que se convierte en HAIKU, quizá sin pretenderlo: *// Anciano, dime/ tu barba y tus arrugas/ ¿son sólo tiempo?// Contestar a su pregunta sería dar respuesta a toda una obra tan redonda en su temática como en su estilo que, como antes he mencionado, me parece muy bien conseguido. En el HAIKU anteriormente expuesto comienza realmente su pretensión: el transcurrir del tiempo, lo efímero. En este otro ejemplo que los voy a reseñar, descubrimos la paz, la belleza paisajística con tan sólo diez palabras: // Hojas en calma/ El cielo a los jardines/ ha descendido.//*

Todos los poetas tenemos predilección por una simbología concreta, por una palabras que nos definen. En este caso aparecen. **La sangre**, para endurecer, el **silencio** para reflexionar, la **sombra**, el **pulvis**, la **ceniza**, el **gris** (color como constante), la **tumba**, para dar paso a la muerte que no es más que pretender

la vida porque muerte y vida son una, etc. No son palabras para entristecer sino para meditar, porque las más sombrías van cargadas de luz y de fuerza por medio del espíritu. Está claro que Andrés R. Blanco es un poeta preocupado por su alrededor y por el futuro pero sin dejar a un lado el lirismo, ese lirismo dulce que embriaga como un buen vino.

Seguro que me he dejado algo por mencionar. Eso lo reservo para los lectores, que ellos mismos descubran porque hay tela para ello. Sólo espero leer algún día su nuevo poemario **La semilla del mito**.

ADA SORIANO

SOLUMBRE, de José Luis Zerón Huguet, Ediciones EMPIREUMA. Col. ALMENARA. Orihuela, 1993

José Luis Zerón (Orihuela, 1965) amén del presente libro, es autor, en colaboración con Ada Soriano, del libro *Anúteba* en 1987. Persona de fuerza y espíritu enérgico innegable (fe de ello es su labor de co-director de la revista *Empireuma* y director de la revista socio-cultural *La Lucerna*) transmite a su poesía esa fuerza interior que le habita y que dota a su palabra de emoción, de entrega absoluta.

Cuando se leen los primeros poemas de SOLUMBRE (dividido en tres partes y un prólogo, pero trazado con carácter unitario) se vislumbra que esa poesía no ofrece concesiones a la galería, que cada palabra ha sido tallada con aristas cortantes, que el poeta atesora en su voz miles de imágenes que expresar y una manera hermosa y rotunda para expresarlas. Después, una vez terminada la lectura de la parte titulada "Los fuegos muertos" todo aquel que lea o haya leído este libro sabrá por qué se titula SOLUMBRE, que este título abarca en sí los enigmas de un poema, una hondura que verso a verso desvela sus formas.

SOLUMBRE es la composición (a modo de aguafuerte) que se obtiene al mezclar la luz de la intuición y las sombras de la duda, la vigilia de la soledad y el suspiro del fuego, la calma de la noche y el desasosiego del hombre ante sí mismo. SOLUMBRE es un estado de ánimo, un estallido de la memoria ante la caída del paisaje, un brote de vida frente al deterioro de la tierra (fusión de sombra y luz) que va perdiendo su naturaleza para convertirse en despojo de un crepúsculo.

Por esta razón la tarde y el crepúsculo ("Al atardecer/ el paisaje se endurece...") tienen una presencia primordial en el eje central de este libro. Porque en esas horas últimas del día es donde igualan sus fuerzas las luces y las sombras, porque el crepúsculo (horizonte herido, sangre de naranjo) es antelada de la oscuridad en la tierra y en nuestro interior, del sueño que siempre escapa como el reflejo de un espejismo. El crepúsculo también simboliza la esperanza, la savia de nuevo camino y de nuevas promesas.

A este libro podría, aunque no es la meta original de José Luis Zerón, llamarse ecologista. José Luis utiliza la naturaleza para expresarse, como medio natural para desgranar sus intimidades y sus temores, toda esa simbología (tierra, tiniebla, fuego, charca, ceniza, etc...) expresan, en imágenes ramificadas, los mundos externos (luz) e internos (sombra) del poeta. Así, este libro, defendiendo desde un principio la tierra, los paisajes, la libertad de todo ese conjunto y el hombre, que, desde lo alto de una loma, contempla el progresivo deterioro de su entorno, el desgarrar de la tierra que duele en el alma como algo propio, la decadencia de lo que fueron los dominios de su infancia; y desde allí, desde la escarpadura de la sombra, confía esperanzado en recuperar de nuevo el vigor de esas tierras, de alejarlas de la tristeza que destila el crepúsculo, de rasgar su voz en busca de esa luz (tomada de una hoguera) para librarlas de su ruina ("Estoy sobre cenizas/ hablo de una lenta agonía...")

Para crear este caos de imágenes José Luis Zerón utiliza un lenguaje áspero, crudo, sin concesiones. Busca concienciarlos, alertarlos de esa ruina (que se produce en el paisaje y en el hombre de hoy) caminando entre realidad y sueño, entre realidad y empuje para recuperar lo que aún no se ha perdido. Por esta razón su poesía es vibrante y hermosa, porque posee la conciencia de que es útil, que el poeta es un fiel observador de su entorno, que en su posición pasiva siempre adopta una postura activa, que debe alertarnos con sus gritos de papel. Por ello SOLUMBRE due-

le al leerlo, porque ahonda y patea en nuestra sangre como el fuego, porque se sucede por nuestras manos como un aluvión de agua ("En esa fuente imposible se halla el curso de la vida").

JOSE LUIS GARCIA HERRERA

Agosto, 1993

LUNA ESPLLENDE O SOL QUE NO SE OCULTA, de Ada Soriano, Ediciones EMPIREUMA, col. ALMENARA. Orihuela, 1993.

No es tarea fácil adentrarse en esta *Luna esplende o sol que no se oculta*, libro que sorprende a un primer envite y, en la relectura luego, se resiste a la interpretación. Y, sin embargo, no estamos ante un texto hermético ni de lenguaje arduo; al menos, su estilo es diáfano, conciso, con pocas imágenes aunque muy efectivas. Es uno de estos libros poco frecuentes en que más que *significado* hay que buscar *sentido*. Con penetrante observación, Antonio Aledo, su prologuista, expone que este libro, su principal referente -el sol-, es ante todo una "metáfora del espíritu". Esto es, el sol se constituye no sólo en emisor de vida, sino en receptor de almas ("el sol es el fuego, el amo de todas las almas. Las recoge en su bolsa para extenderse en el cielo", pág. 73). Pero el sol no es materia inmóvil, inmanente; por el contrario, aumenta su proporción en la medida que pierde su densidad. El ser humano constata que lleva un sol dentro; que mira y piensa con la misma materia estelar alojada en su cerebro, y así va por el mundo, convertido en satélite de sí mismo: en ese satélite que son las lunas de su propia fecundación. Al incidir en este misterio, luz y sombra se extrapolan en amor. Y los hijos, en lunas. De aquí el sigilismo que el título plantea: la luna antecede al sol; la luna *esplende*, el sol tan sólo *no se oculta*.

Ada Soriano (Orihuela, 1963) es una voz inquietante. Su registro es visionario, profético. Su poder verbal, sin concesiones a otro lirismo que el, por así llamar, genético, resulta de una seductora barbarie. Esta es una escritora que concibe el poema a resortes de adivinación, y luego no lo "estudia", no lo elabora, lo deja así, con las aristas de los plasmado a fuerza de impulso, de intuición certera. No persigue la unidad temática, no se atiene a normas preestablecidas, del mismo modo que sacrifica la tersura del texto al impacto, sea visual, sea afectivo, fiándolo todo al hallazgo sensorial, que lo suel ser de plano.

Es una literatura que tiene mucho de "oral", aprendida en largos tiempos de silencio, madurada en días, en años; de aquí que cada poema presuponga un vasto monólogo interior. Ada Soriano, porque escribe con los genes de la memoria y de su carga sensitiva de madre, nos descubre a nosotros mismos en lo que leemos (y somos) de más remoto en la memoria colectiva, y porque sus poemas son expresión de la autenticidad más ferviente, nos despliega un mundo lleno de secreta ternura y gozosa celebración de la vida. Por esto será que sus poemas nos parecen "sin tiempo", escritos ahora como pudiesen haberlo sido en otra época. Los poemas de Ada Soriano son fábulas, anda en ellos una extraña, antigua sabiduría. Y no pesan, si acaso precisan una empatía humana que es lo único necesario para entender sus claves, acceder al sentido de muchas de sus imágenes, que parecen ingenuas y son de un candor fulgurante porque iluminan una zona oscura de anhelos y ensueños, que creamos olvidada.

Una literatura, pues, de recodos, de matices enamorados, de contemplación desasida del mundo efímero circundante, donde el lenguaje es puro símbolo. Nerviosa, ágil, sensitiva, y sin embargo austera, contenida siempre en sus efusiones cordiales, Ada Soriano, en esta su segunda entrega, incorpora, a la atmósfera de intimidad que el tema exige -el libro está dedicado a Ada, su hija y del poeta José Luis Zerón-, la delicia de un mundo trascendido en el vientre materno, donde al par de la hija crece el cosmos maravillosamente antropomorfizado, y donde, por la gracia de sus pupilas, *sabemos* porque otras veces *estuvimos*: "pero el alma del hombre permanece asida/ al camino más de mil veces recorrido", como el lirismo, a su confin, confirma.

ANTONIO ENRIQUE

23 de agosto, 1993

EL SOPLO DE LOS DIOSES, de Pedro J. de la Peña, Ed. Aguacilar, Alicante, 1992.

La trayectoria literaria de Pedro J. de la Peña como poeta se remonta a 1970 con *Fabulación del tiempo* en la Ed. Hontanar. Fue ganador del "Premio Ausiás March" por *Círculo del amor* y del "Premio Valencia, 1973" por *Ciudad del horizonte*. Tras un período de reflexión estética, su retorno a la poesía se efectúa con *Teatro del sueño* (accesit del "Premio Adonais" en 1979 y "Premio de la Crítica de la Comunidad Valencia" en 1980) y con *Ojo de pez* en la Ed. Prometeo, 1981.

Tras *Pentalogía*, A ojo de pez (Ed. Fernando Torres, 1982) se abre una nueva etapa en su obra, estigmatizada por una crueldad lírica -como la ha denominado algún crítico- que basa su eficacia literaria en el uso de la ironía, del escepticismo, de la dramaticidad controlada, del uso conciso de unos sentimientos embriados y de un elaborado trabajo estilístico que reduce hasta la ausencia casi absoluta, el preciosismo cultural de trasfondo.

Con *De apariciones*, 1985, el empleo y...undización de estos recursos se llevan hasta sus consecuencias máximas, que también recalca en *Hibernaciones* (Ed. La Pluma del-Aguila, Valencia) y *Mar y poeta* en 1991 (Ed. Vizland & Palmart, Málaga).

También ha hecho incursiones, siguiendo la pauta de muchos poetas novísimos, en la novela. Citemos *Lobo leal*, *Dublin Mosaik*, *El vacío vacío* y *Los años del fuego* que han sido merecedoras de diversos premios.

Sin embargo lo que nos detiene aquí es su último libro de poesía, *El soplo de los dioses* (Aguacilar), que fue Premio del "Ciutat de Valencia" 1991 en la modalidad de poesía castellana. Es Pedro J. de la Peña un poeta de raigambre novísima que con el tiempo ha sabido dosificar de un culturalismo idóneo a sus poemas sin caer en la nadería del ornato, depurando el lenguaje y sus formas, y llegando a un contenido de laborioso estilo. En algunos casos, nuestro autor ha sido "olvidado" pues ha comenzado a aparecer en últimas antologías de poesía y nóminas junto a autores de promociones más jóvenes. También es verdad que se ha hablado desde la anterior década hasta hoy de declive novísimo, pero no han sido escasas las manifestaciones de autores novísimos que, tamizados bajo una notable renovación de la tradición, han publicado libros de estela culturalista: Jaime Siles *Semáforos*, *semáforos*, 1989, Antonio Carvajal *Testimonio de invierno*, 1990, Guillermo Carnero *Divisibilidad indefinida*, 1990, entre otros. Y es así, que si la década de los ochenta ha supuesto el agotamiento del experimentalismo, la poética del silencio, el culturalismo y la metapoesía, en los noventa se siguen publicando algunos libros de elaborado pulso esteticista en consonancia con las manifestaciones poéticas de hoy (poesía de la experiencia, minimalismo, poesía elegiaca, y urbana, etc.).

De intención culturalista, en este caso literaria, pictórica y musical, es *El Soplo de los dioses*. El libro está estructurado en tres bloques de diferente envergadura temática: "Mester de caballería", "Tratado de erotismo" y "El soplo de los dioses".

En el primer bloque hace referencia al tema clásico del caballo y el guerrero. Aparece aquí como una hermosa máquina literarizada en su belleza:

"(no hay columna más bella que tu cuello)" (p. 13)

Y su nobleza junto a la figura del guerrero:

"Así, desde los persas, tan preciado lesoro/ es un caballo vivo como lo es su jinete./ Uno no es sin el otro sino una sombra triste/ rebajado a la gleba, sin luz y sin mirada./ pues como el lema dice: 'caballo hace nobleza'". (p. 8)

El caballo destaca como el mejor amigo del héroe:

"Sardanápalo muere y con él su caballo./ No es verdad que los héroes teman a la muerte/ para verla de frente la soledad espanta.../ por eso se acompañan de su mejor amigo" (p. 9)

El segundo bloque, "Tratado de erotismo", encabezado por una cita de Schopenhauer que nos marca la pauta escéptica, versa de lo efímero de las pasiones y el hastío de los sentimientos compartidos ("Historia del hastío" p. 29). Parte de unos referentes pictóricos, "Tres notas a pie de página" (p. 21-24) en prosa, donde se da un culturalismo basado en el impresionismo y en el lirismo abstracto de William Turner, continuando con poemas de estilizado erotismo ("Extensión del encadenado" p. 28). Termina utilizando a G. Moustaki como contrapartida para literarizar el sentimiento de la soledad: "Soy un amante infiel y sólo sé estar solo cuando tú me acompañas" p. 31

En el tercer bloque, "El soplo de los dioses", es donde se condensa mayor número de recursos expresivos como las descripciones grotescas:

"Su grotesca cabeza destacaba en el amplio/ espejo del local. Las piernas no alcanzan/ a tocar en el suelo. La pechera bullía bajo el frac/ como un bandoneón que un borracho tocara..." p. 42.

Sobre la figura del pintor francés Toulouse-Lautrec.

También destaca la ironía mordaz en "Al coronel Cadalso, muerto en el sitio de Gibraltar":

"Y fue la patria entonces tu celoso espejismo,/ el alto gallardete por quien te matarías./ Y ¿Para qué?, si ahora ya no hay patrias/, si las dos callejuelas retorcidas/no llevan más banderas que "Mitsubishi", "Hitachi"/ "Kodak", "Shell", "Instamatic", "Made in England"/ "Pork-Chop", "Guinness", "MacLaren", "Fish and/ Chips" y "Pura Lana Virgen" p. 45

Y a veces se desata la ironía cruel y sarcástica no exenta de crítica en el mismo poema:

"Te equivocaste en todo: tu actriz era una puta/ y tu patria, más puta todavía, es una mala actriz" p. 45

Por otra parte, es notorio el recurso de la acumulación de adjetivos, así en "Los desamantados":

"Ellos eran sublimes, quiméricos, galvánicos/ fosfóricos, histéricos, histriónicos/ y sobre todo, prodigiosos..." p. 40

Combina, a veces, la descripción hiperbólica y puntillosa como en "La llegada de los viajeros":

"Desciende una mujer y es casi un cuervo/ de pesaroso y negro augurio" p. 47

Es esta última parte del libro la de mayor culturalismo: Hölderling, George Sand y Alfred de Musset, Cadalso, Pushkin, Lampedusa, Byron, Borges, Joyce... son referentes que sirven para crear una ficción poética que hace que el objeto literario obloga autonomía propia.

Podemos concluir diciendo que el libro desarrolla, entre ironía, escepticismo y culturalismo, un conjugado y elaborado ejercicio estilístico.

JOSE LUIS NAVARRO VALLEJO

HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO

José Aledo Sarabia
Mariano Roldán
Carlos Vitale
Roberto Bermejo Cuadra
Ignacio Fernández
Ricardo Llopesa
Angel L. Prieto de paula
Antonio Aledo Sarabia
José Antonio Sáez
José María Mantero
José Antonio Muñoz Grau
Luis Benítez
Fernando Sánchez
José Luis García Herrera

Antonio Enrique
Blanca Andréu
Luis Alberto Salvarezza
Oscar Vicente
Andrés R, Blanco
Ada Soriano
Antonio Gracia
José María Piñeiro
Jesucristo Riquelme
Marina Durañona
Rita Cayuelas
José Luis Morante
José Luis Navarro Vallejo

HA ILUSTRADO:

ANSELMO MATEO (BENFERRI, 1959)

El sol, visto a través de una cierta cantidad de vapores, aparece como un disco amarillento.

A menudo sucede que su centro es todavía de un amarillo brillante cuando los bordes se han tornado ya rojos. En caso de niebla seca (como aconteció en 1794 también en el Norte), y aún más cuando la disposición de la atmósfera cambia a causa de dominar el siroco en las regiones del Sur, el sol se muestra de color rubí con todas las nubes que en este último caso lo rodean, las cuales reflejan luego ese color.

Los tonos rojos de la Aurora y el crepúsculo se deben a la misma causa. Al brillar para nosotros una masa de vapores, el sol es anunciado por tonos rojos. Cuanto más se eleva, más claro y amarillo se torna el brillo.

Goethe, Teoría de los colores

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1980 Galería LEDER (Murcia)
- 1983 Galería Juan de Juanes (Orihuela)
- 1985 Sala Hotel Miguel Angel (Madrid)
- 1991 Galería Eros (Santa Pola)
- 1991 Grupo "Dos" (Casa Cultura de San Pedro del Pinatar)

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 1977 Galería Lohaces (Orihuela)
- 1979 Sala Banco de Bilbao (Orihuela)
- 1982 Sala Cau Dàrt (Elche)
- 1984 Galería Joan Casacuberta (Barcelona)
- 1987 Sala Provisional (Torrevieja)
- 1990 Galería L'atelier (Laussane-Suiza)
- 1991 Galería Eros (Santa Pola)
- 1991 Galería Arna (Madrid)
- 1992 Casa cultura de Almansa (Albacete)
- 1992 Museo "Mariano Benlliure". Casa del Par Nou (Crevillente)
- 1992 Sala Cultural CAM (Orihuela)
- 1992 Supermercado del Arte (Madrid/Valencia)

HAN COLABORADO EN ESTA EDICION:



Caja Rural Central

ASOCIADA AL
Banco de
Credito Agrícola

cajaMurcia
Caja de Ahorros de Murcia



CAM

Caja de Ahorros
del Mediterráneo