

EMPIREUMA

REVISTA DE CREACIÓN

ORIHUELA - AÑO XIX - Nº 31 - INVIERNO DE 2005



EMPIREUMA

REVISTA DE CREACIÓN

DIRECCIÓN

José Luis Zerón Huguet,
Ada Soriano Lidón,
Jefe de Redacción: José María Piñeiro

IMPRIME

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

EDITA



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

REDACCIÓN

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

DIBUJO PORTADA

José Aledo Sarabia

COMITÉ DE REDACCIÓN

José Aledo Sarabia
Ramón Bascañana
Natalia Carvajosa Palmero
Francisco Carrasquer Launed
Manuel García Pérez
Joaquín Garrigós Bueno
Antonio Gracia Caselles
Aitor L. Larrabide

ILUSTRACIONES

José María Piñeiro
Roberto Ferrández
José Aledo Sarabia

COLABORADORES

Gheorghe Glodeanu
Catalina Iliescu
Valmore Muñoz Arteaga
Emilio Ríos
María Ángeles Moragues Chazarra
Marcel Mayor Marsán
Noni Benegas
Ernesto Pérez Zúñiga
Ilia Galán
Teresita Burgos Benavides
Manuel C. Culiáñez Celdrán
Francisco José Blas Sánchez
Anca Hiculescu
Julietta Bermúdez Burgos
Manuel García Pérez
Pascual García
Daniel Najmias
Guillermo Meléndez
Belén Sánchez
Manuel García
Fernando Piñeiro Gutiérrez
Roberto Aliaga
José Cantabella
María Dolores García Selma

SUMARIO

EDITORIAL	LOS GIGANTES DE CÍZICO	José Aledo Sarabia	1
TRADUCCIONES			5
ENSAYO			10
ARTÍCULOS			27
POEMAS INÉDITOS			33
ENTREVISTA			53
CONFERENCIAS			56
DEBATE			65
RELATOS INÉDITOS			73
RESEÑAS			79

colaboración



Excelentísimo
Ayuntamiento
de Benferri

colaboración

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



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

colaboración

Agradecemos a la empresa
HV Ingenieros
el apoyo prestado a la
edición de este número.



LOS GIGANTES DE CÍZICO

PORTADA

En la Antigüedad, a los hombres, mucho antes de preocuparles la tecnología, intuyeron la ingeniería genética. Así, zoomorfitizan los egipcios a sus dioses, híbridos de animales y hombres para identificar y simbolizar sus poderes.

La ingeniería de los griegos también es fruto del laboratorio de esos locos por el orden y la razón. La antropomorfización de los dioses y su reflejo en los héroes, busca el canon de la belleza y la idealización de la juventud. A estas imágenes los seres humanos nos parecemos remotamente, son sólo el sueño de cómo nos gustaría ser eternamente.

Los hindúes afinaron la imaginación genética y representaron a sus dioses con realismo humano: jóvenes o viejos, guapos o feos; sin embargo supieron dotarlos de una característica inequívocamente celestial: cuatro brazos.

¿Se imaginan si tuviéramos más de dos brazos? Cuatro manos para crear, amar, trabajar. La forma india es perfecta. Por esto me cautivaron los seres de Apolonio de Rodas, los gigantes frigios de la isla de Cízico, dotados de seis brazos. Su aparición en la mitología es corta. Los Argonautas, como Don Quijote, les vieron acercarse a ellos con sus aspavientos. Los griegos, ayudados por Heracles, les vencieron y abandonaron sus cuerpos en las playas frías. El español, como ya conocen, quedó corrido y derrotado por estos privilegiados y terroríficos gigantes de muchos brazos, que quizás fueran molinos (*).

Seis manos para lo bueno y para lo malo. En mis cuadros he utilizado la capacidad de los gigantes de Cízico: de líder político en *Bestiario en campaña electoral*, o como nodriza de los muchos hijos de Agenor en *Recuerdos del Jardín de las Hespérides*. Ahora lo traigo a la portada de *Empireuma* para que remate la ardua faena.

En el último número de *Empireuma* descubrimos que, junto a las bestias de sus portadas, estábamos escribiendo el topónimo de nuestra ciudad «Orihuela». Las circunstancias quisieron que en «Ori» nos despidiéramos, y el «huela» quedara enrareciendo el aire y el homenaje.

En el adiós de *Empireuma* se rasgaron algunas vestiduras y se clamó por su continuidad. Para regresar, sólo un gigante de seis brazos puede, a la vez traer al Fénix renacido y las cinco letras restantes.

Continúa *Empireuma*. Pero es José Luis, sólo, con sus dos manos, quien sigue manteniendo a su familia, creando su poesía y publicando *Empireuma*. Me temo, amigo, que esto no es renacer, es sólo resucitar, y no es lo mismo.

(*) Nota: Sirva la cita como homenaje a D. Miguel de Cervantes en este año 2005.



José ALEDO SARABIA

H V INGENIEROS S.L.

La solución a los problemas de ruidos.



REALIZACIÓN DE MAPAS DE RUIDO



MEDICIÓN Y CERTIFICACIÓN DE AISLAMIENTO ACÚSTICO



ACÚSTICA DE SALAS



MEDICIÓN DE RUIDO DE IMPACTO



CABINAS INSONORIZADAS



AISLAMIENTOS ACÚSTICOS INTEGRALES



ANÁLISIS DE SONIDO EN TIEMPO REAL



SISTEMA INTEGRAL DE GESTIÓN MEDIOAMBIENTAL

Aislamientos acústicos - proyectos y mediciones - limitadores de sonido - mapas de ruido - proyectos de apertura llave en mano - investigación y desarrollo de equipos de acústica ambiental - formación sobre instrumentación y medida - sonometría y electroacústica - medida de vibraciones



H.V. Ingenieros, S.L.
C/ de la industria, S/N. Polig. Ind. Apatel
03380 BIGASTRO (Alicante)
Tfno. 966772120 - 21 Fax 966772067
E-mail: hvingenieros@ctv.es
www.hvingenieros.com



H V INGENIEROS S.L.

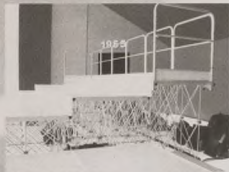
SERVICIOS INTEGRALES PARA EVENTOS
CON LAS ÚLTIMAS TECNOLOGÍAS



COBERTURAS PROFESIONALES



PROFESIONAL



ESCENARIOS
Y GRADAS MODULARES

SONORIZACIÓN Y GRABACIÓN
MULTIPISTA DE EVENTOS



ILUMINACIÓN INTELIGENTE



ILUMINACIÓN ARQUITECTÓNICA



HINCHABLES, CONOS, MUÑECOS ETC...

Servicios de venta y alquiler.

Sistemas de proyección - proyecciones multimedia - sistemas de refuerzo sonoro - música ambiental - sistemas de megafonía - iluminación especializada - escenarios y gradas - sistemas de traducción simultánea.

Diseño de sistemas - instalaciones audiovisuales.

Salas de conferencias - auditoriums - teatros - salas multifunción - escuelas - aplicaciones multimedia.



HV Ingenieros, S.L.
C/ de la industria, S/N. Polig. Ind. Apatel
03380 BIGASTRO (Alicante)
Tfno. 966772120 - 21 Fax 966772067
E-mail: hvingenieros@ctv.es
www.hvingenieros.com

EQA
ES EN ISO 14001

CC
ISO 9001
CERTIFICADO



Por cada euro que ahorras en la CAM, hay una nueva exposición en marcha.

Cada inversión que realizas, cada euro que ahorras, cada vez que utilizas tu Tarjeta CAM... la cultura está más cerca de todos. Más cursos, más exposiciones, más debates...

Cada vez que realizas una operación en la CAM, contribuyes al desarrollo cultural, social y medioambiental de tu comunidad.

Gracias a tu confianza, se hacen realidad importantes Obras Sociales.

Obras Sociales CAM.
Por ti, para todos.

www.cam.es



CAM

Caja de Ahorros
del Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

MAX BLECHER O LA LITERATURA COMO ANTIDESTINO

Ninguno de los escritores rumanos del período de entreguerras ha tenido una existencia más dramática que Max Blecher (1909-38). El escritor nació en Botosani el 8 de septiembre de 1909 y murió, tras largos sufrimientos, en Roman el 31 de mayo de 1938. Blecher no solo no tuvo ocasión de terminar su obra sino que el breve exilio terrenal que le tocó vivir lo pasó, en buena parte, en condiciones infrahumanas. El corsé de escayola en el que estuvo inmovilizado por causa de la tuberculosis ósea de la que enfermó en 1928 lo llevó a llevar en la práctica una existencia de larva. Blecher es el «gran enfermo» de la literatura rumana y esa continua tortura física dejó su huella, sino en el espíritu, al menos en la visión que del mundo tuvo el escritor. Pero a diferencia de otros escritores, Blecher no ve en la enfermedad solo un tema literario más, no describe únicamente sus síntomas externos, sino que la vive de forma trágica en cada momento. Lo que Blecher aporta de nuevo es su insólita visión del mundo. Con una existencia reducida a la fisiología, el escritor eleva lo anormal al rango de la normalidad, ya que la existencia cotidiana constituye una desviación de la norma para quien contempla el mundo inmovilizado en el lecho. Pese a ello, la literatura de Blecher no representa una lamentación continua pues su penetración en el mundo del espíritu rebasa lo dramático de su condición. El escritor tiene la facultad de desdoblarse constantemente (proceso que equivale a un distanciamiento del sufrimiento), pues la visión de su propia miseria se sitúa bajo el signo del mito de un narciso que se contempla a sí mismo de forma ininterrumpida con la máxima lucidez.

Durante su breve vida, Max Blecher publicó la plaqueta de versos *Cuerpo transparente* (1934) y dos novelas: *Acontecimientos de la irrealidad inmediata* (1936) y *Corazones cicatrizados* (1937). La tercera novela del escritor, *Las guardias iluminadas*, apareció de forma póstuma en 1971. Aunque Blecher es más conocido en la literatura rumana por su obra narrativa, el novelista Blecher tiene un alter ego en un destacado poeta cuya actividad ha sido, por desgracia, muy poco conocida. *Cuerpo transparente* contiene solamente quince poemas que anticipan y completan el universo de sus novelas. Al igual que ciertos innovadores de la lírica rumana de entreguerras, como Ion Barbu o Tudor Arghezi, Blecher habla del valor corporal de las palabras. Estas ya no son complejos sonoros que denominan objetos, sino que ellas mismas se transforman en objetos. Lo mismo que en la prosa, Blecher imagina un mundo en el que la ley de la causalidad desaparece y lo telúrico es superado por la proyección en lo astral y en el universo de las quimeras. El poeta prefiere la tentación de lo alucinante, la omnipotencia del sueño y la primacía del inconsciente. A semejanza de André Breton, Blecher parece ser adepto a la «escritura automática» del pensamiento libre del control de la razón. La atención de Blecher se dirige hacia el inconsciente, a los sueños y a los símbolos. Desde esta perspectiva, la escritura tiene para él un importante papel terapéutico que lo salva del infierno cotidiano que constituye la tuberculosis ósea. El escritor elabora su propia suprarrealidad a la que no es ajena la pintura de Salvador Dalí. La realidad se engarza con lo imaginario en la lírica de M. Blecher: las numerosas proyecciones insólitas, las imágenes chocantes que no obedecen a la lógica habitual de las cosas y recuerdan más a una auténtica liberación de los sueños, todo lo cual lo acerca a la poesía surrealista.

El título de su novela de debut, *Acontecimientos de la irrealidad inmediata*, proclama una estética insólita cuyo motor es trastocar las perspectivas tradicionales del universo. La irrealidad se vuelve la auténtica realidad del novelista, en cuya obra asistimos a la sustitución de la «mimesis» clásica por la penetración en una metarrealidad que acerca el universo de la narrativa de Blecher a la literatura surrealista. Aunque intente renunciar al espíritu mimético, la plataforma surrealista que adopta el escritor no es pura sino que está salpicada de matices que remiten a la literatura existencialista y a la absurda.

Blecher utiliza la primera persona, lo que acerca al libro al diario íntimo. El narrador trata de describir sus sensaciones y, al propio tiempo, de responder a la terrible pregunta: «¿qué es lo que soy yo?». Pese al continuo suplicio físico, el desdoblamiento facilita el distanciamiento, la exploración desde fuera de las crisis del yo. El personaje narrador y testigo es el observador pasivo e impotente de su propia enfermedad, y lo único que le queda a mano es explorar las honduras de su propia alma. En consecuencia, la narración de Max Blecher se encuentra bajo el mito de Narciso. Mientras el cuerpo está gravemente enfermo, el alma permanece despierta y lúcida y hace una radiografía minuciosa de su propia condición.

Ya la cita de Soren Kierkegaard al principio de *Corazones cicatrizados* coloca a esta novela en la órbita del existencialismo. A diferencia de la precedente, el autor recurre a un cambio de óptica y prefiere la narración en tercera persona. El protagonista central es Emanuel, auténtico *alter ego* del autor. Por tanto, el recurso a la narración de tipo balzaquiano solo representa otra etapa de una existencia terriblemente angustiosa. Si los *Acontecimientos de la irrealidad inmediata* sugieren la proximidad de la enfermedad, en *Corazones cicatrizados* la enfermedad ya está presente en toda su plenitud. El diagnóstico del médico, tuberculosis ósea en las vértebras, equivale a un veredicto que quiebra el brillante destino de Emanuel, modificando bruscamente su curso. La enfermedad hace que todas las perspectivas se vengán abajo y que la normalidad cotidiana se vea sustituida por la anormalidad que la enfermedad provoca. El mal de Pott constituye una auténtica iniciación en lo aciago. El caparazón de yeso se convierte en un símbolo de los límites humanos, la reducción a la biología, a instintos que, a veces, exigen sus derechos con una intensidad feroz.

La proximidad a lo fantástico puede verse en *Las guardias iluminadas*, novela en la que el autor imagina un insólito viaje por el interior de su propio cuerpo. Esto representa una buena ocasión para poner de manifiesto los síntomas de la enfermedad en una descripción que se recrea con el detalle. El cuerpo humano se convierte en un paisaje, un terreno experimental. El libro se subtitula, significativamente, *Diario de sanatorio*, un subtítulo que sitúa la obra en una dirección precisa de la narrativa rumana de entreguerras, la novela autenticista. «*Todo lo que escribo ha sido, en algún momento, vida verdadera*», nos advierte el escritor al principio de la novela, pues la narración en primera persona del singular y la forma que adopta de diario íntimo aproximan *Las guardias iluminadas* a *Acontecimientos...* Pero todos los libros de Blecher hablan de vivencias del propio autor, es decir revelan experiencias auténticas por su dramatismo que se transforman en verdaderos «reportajes» del alma.

La eliminación de falsos pudores, el recurso a la confesión, la sustitución del relato por la anotación caótica de los estados de ánimo y la lucidez extrema de la observación son solo algunos de los atributos que hacen de Max Blecher un exponente destacado del autenticismo en la narrativa rumana de entreguerras. Para quien ha vivido un suplicio físico ininterrumpido, la literatura representa la posibilidad de corregir el destino implacable; de ahí la originalidad de este escritor que consta en la superposición de una serie de vivencias de dolorosa autenticidad con su proyección en un universo onírico.

GHEORGHE GLODEANU

Profesor de literatura rumana en la Universidad de Baia Mare (Rumania)

Traducción del rumano por Joaquín Garrigós

TREINTA Y UNO DE DICIEMBRE

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

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

Hay seis camas con colchas blancas sin destapar. Y en las ventanas se distinguen gruesas rejas. El celador se ha acercado a la estufa. Y sonríe. La sonrisa le ilumina el rostro. Desde hace muchos años traspasa noche tras noche el umbral de la sala enrejada. Jamás ha tenido miedo. Pero las sonrisas y las miradas de los enfermos...

Seis enfermos con camisas de dormir blancas están junto a la estufa, mirando hacia la puerta. Sus miradas chocan contra el cuerpo del celador y se clavan en él. Y allí se quedan. Y el celador intenta en vano deshacerse de ellas. En vano les sigue el rastro hasta los ojos de los enfermos. En esos ojos, las miradas se apagan. Son ojos helados y el celador se estremece. Una vez, un enfermo estaba muriéndose y él se le quedó mirando largamente a los ojos. Y desde entonces los mira todas las noches, en la sala de ventanas enrejadas.

Conteniendo el aliento, ha apagado dos bombillas. ¿Por qué de repente hace frío en la habitación? ¿Y por qué tiene la sensación de que se han encendido las luces en los ojos de los enfermos? ¿Por qué ha pensado en el cementerio? El cementerio está lejos, escondido detrás de la colina, y la capilla no se ve desde el pabellón. Pero los ojos de los enfermos tienen un extraño brillo. O tal vez solo se lo parezca a él.

Se estremeció y se dio media vuelta. Pero, con todo, ningún enfermo se había movido. Aún se veía bien en la sala. La bombilla iluminaba arriba de la puerta. Y las llamas jugueteaban, rojas, a los pies de los enfermos que estaban junto a la estufa. Alguien ha estornudado. El ruido ha roto de forma extraña el silencio. Diríase que ha estornudado un desconocido que ha abierto la puerta y se ha dirigido a toda prisa hacia la estufa. Los enfermos lo han seguido con los ojos bien abiertos y fríos hasta que se ha sentado en medio de ellos. Y el celador le ha dejado sitio para que pase.

Sentía en las narices un raro cosquilleo. Se le saltaban las lágrimas, como si estuviera a punto de llorar, pero el celador se sentía más bien tentado a reír. No quería hacerlo delante de los enfermos, porque sufrirían y eran deshechos. Determinó darse la vuelta. Y de nuevo vio el fulgor de los ojos, y el aliento se le cortó en la garganta ahogándolo. Cuando se recobró, creían que le habían atado los brazos. ¿Pero quién iba a atárselos? No los podía mover. Ni tampoco podía mover las piernas. Primero, se notó las mejillas abrasadas. Y luego la nuca. Se estremeció. Alguien que estaba junto a la estufa venía hacia él.

Un paso, dos... El hombre del camión blanco avanzaba tieso como un resorte. Pasó una sombra por delante de la ventana. Y un rostro con dos ojos rojos miraba en la sala. Al celador le daban ganas de echarse a reír. La cara de ojos rojos no lo asustaba. Lo acompañaba desde que vio los ojos de aquel. Y le daban ganas de reír porque el rostro de ojos rojos se rió. Él lo vio cómo se reía y cómo le brillaban los ojos rojos.

Un paso, dos...

Pero los enfermos se hallaban todos al lado de la estufa mirándolo. Había sido una alucinación. Buscó al desconocido contando a los enfermos. Erán seis. Sus miradas ahora pendían sobre el suelo. Quizá estuvieran cansados.

¿Por qué no se movían? Al celador le habría gustado verlos animados, corriendo. ¿Sus ojos?... ¿Por qué lo miran helados? Se deslizó por el suelo y levantó la mano para tocarlos. Y de nuevo se acercó la sombra de la ventana y otra vez le golpearon los oídos. Un paso, dos... Los enfermos se han movido. El celador se encuentra al lado de la puerta, con una mano crispada en la pared. Ha comprendido que no le van a hacer nada. Los enfermos le miran la mano, con los dedos flacos y abiertos, clavando las uñas en la pared. ¿Entonces es verdad que les brillan los ojos? ¿Y que se palpan el cuello, serios, con cuidado? ¿Y que abren la boca echando la cabeza hacia atrás, y los ojos de par en par buscando por algún sitio un astro oculto, aislado, apagado, pálido y grave, sin sonrisa?...

Desde fuera llegaron entonces unos extraños y horripilantes lamentos.

*

El celador entró sin llamar al cuarto del interno de guardia. Se detuvo petrificado junto a la puerta. El interno estaba pálido y temblaba. Y sus ojos también eran como los otros. Sobre la mesa tenía un espejo de pie. Sin duda, el joven se había estado mirando antes en él. Lo habían dejado solo. Seguramente se acordaría de los otros, que estarían divirtiéndose en habitaciones llenas de humo de tabaco y buen humor. Hacía dos años que pasaba la Nochevieja en el manicomio. Nadie lo entendía. Porque la sonrisa y los ojos se le iluminaban de una forma tan rara...

Se miró en el espejo. Esa noche lo sorprendió su rostro. Y no tendría que haberlo sorprendido. Se estremeció al ver su rostro. Musitó unas palabras hasta que la cara se perdió en la bruma y ya no quedaron más que los ojos. Dos ojos fijos y extraños que no reconocía y que lo aterraban como un precipicio. Un precipicio al que uno se precipita de repente y no chilla porque espera estrellarse contra el suelo, y no se estrella porque el precipicio no tiene fondo, y el pecho se asfixia, y los oídos zumban y la niebla le oprime el cerebro, y el precipicio no tiene fondo.

Miraba temblando al celador. De pronto, su mente se iluminó como un relámpago y sonrió. Luego se le olvidó que había sonreído. Aflojó la tenaza de los dientes. Una pregunta, susurrada con una voz extraña. El celador no le contestó. Lo miraba alado, con los ojos clavados en él, cada vez más vidriosos. Sin embargo, comprendió que en la mente del celador se había

hecho la luz. Por un instante, púas de oscuridad se le clavaron en el cráneo. Se sorprendió de estar parado junto a la mesita del espejo. Se esforzó por acordarse de él, del cuartito con una alfombra granate, del hombre de labios apretados y ojos inmóviles. No conseguía hacerse preguntas. Tenía la sensación de despertarse de un largo sueño, que por él habían pasado años y años, que ya no conocía a nadie y que había olvidado todo lo que le había sucedido antes.

Pero fue solo un momento. En seguida dio con el nombre. Recordó que era el interno de guardia y que el hombre que había en la puerta, lívido, era el único celador que había aceptado pasar la Nochevieja en el manicomio. Repitió entonces de forma más clara la pregunta. Y los labios del celador se animaron de una forma extraña.

-Los enfermos se han puesto a chillar en la sala.

¿Por qué les vinieron ganas a los dos de soltar una carcajada? ¿Por qué sonrieron con vergüenza? De pronto, se sintieron un par de buenos camaradas y eso los tranquilizó. El celador recuperó el uso de su cuerpo y se movió. Al interno se le fue el miedo sin darse cuenta. Y recobró la tranquilidad del que sabe que tiene una función que hacer y el poder para hacerla. Sin prisas, se puso la bata.

-Hay que tranquilizarlos.

El celador se rió contento.

-Apaguémosles todas las bombillas.

También el interno se rió y salieron.

Caminaban pensativos, uno al lado del otro. Los pasillos estaban desiertos. Los que no habían obtenido permiso para ir a la ciudad se habían reunido en el cuarto del portero. El celador había cerrado todas las salas.

Cerca de la puerta, oyeron gritos. Lamentos prolongados, voces roncas o apenas murmullos entre dientes, tristes y furiosos. Las voces se apagaban. El interno empujó la puerta sin miedo y entró. Seis hombres con camisón blanco, arrodillados y con los ojos resplandecientes jermiqueaban. Las mandíbulas les temblaban dejando ver unos dientes blancos y fríos; los labios cubiertos de espuma. La luz de la bombilla se proyectaba pálida sobre el grupo, paralizándolo.

El interno avanzó hacia ellos. Les habló de forma destemplada. Pero los hombres de camisón blanco no lo escuchaban. Tenían la cabeza vuelta hacia las ventanas y los ojos miraban algo invisible entre las nubes.

El interno no se asustó. Sonrió con ternura. Se inclinó hacia uno y quiso darle la vuelta. Tenía la nuca rígida. Entonces miró al celador. Y este le entendió la mirada. De pronto, la habitación se quedó a oscuras. Se distinguían los camisones blancos al resplandor de las llamas. Por las ventanas se deslizaba el brillo plateado de la nieve y las estrellas. Se callaron todos, sorprendidos.

Contaron las campanadas, una tras otra, hasta doce. Eso los puso serios. El interno y el celador se acercaron con cuidado a la estufa. Se hicieron sitio sin molestar a nadie. Estuvieron así un buen rato mirándose unos a otros. Lo único vivo que había eran los ojos. Unos ojos que les habían parecido apagados.

Uno dijo despacio.

-Mañana es Año Nuevo.

Los otros lo escucharon meditabundos. El interno y el celador estaban contentos de que los enfermos ya no gimieran. Sonreían.

-Mañana es Año Nuevo.

La misma voz.

Luego silencio. Los cuerpos se volvían de piedra. No se movía ni un músculo ni se movía un camisón. Las sonrisas se helaron en la boca. Luego los ojos. Brillaban con un resplandor verde. Y de pronto dejaron de brillar. Se quedaron inmóviles en las cuencas, turbios.

A trechos se oía dar las horas al reloj de pared. El ruido flotaba en la habitación como husmeando para luego desaparecer. La lumbre también se apagaba. Cada vez hacía más frío. El mismo silencio pétreo en ocho cuerpos de hielo.

Una febril algarabía hizo trizas el silencio. En los pasillos se oían pasos que corrían, voces y ruidos de sillas. Alguien decía un nombre, luego otro y otra vez el primero.

Los enfermos se estremecieron. Un breve sobresalto los devolvió a todos a la vida. Los ojos se encendieron. Y las cabezas se dirigieron a la puerta.

Los ruidos venían de todas partes y, después, un golpe. Se abrió la puerta pero no entró nadie. Voces y luz. El interno se echó a temblar. Y el celador tenía una sonrisa cada vez más ancha, casi a punto de echarse a reír. Se oyó un sollozo breve y ahogado y dos ojos se volvieron hacia el interno. Él los miró con interés y sonrió. Atento, levantó los brazos hacia el pecho del celador. Luego más arriba. Las manos se situaron con cuidado en el cuello. Rodearon, acariciándolo, el cuello. Y el celador sonreía.

Alguien encendió las bombillas. En la puerta, hombres de batas blancas, soñolientos y trémulos. Van asustados por la sala mirando a los hombres, los camisones blancos y las rejas.

Los enfermos están inquietos. Se levantan, se miran y se tocan. Luego, los ojos se les encienden, el cuello les tiembla y dejan caer lentamente la cabeza hacia atrás. A sus pies, el interno le sonríe a una cara amarilla, con los labios cárdenos y regueros de espuma cayéndole por la barbilla.

Bucarest, 31 de diciembre de 1926.

MIRCEA ELIADE

Publicado en EST-VEST, Bucarest, 1927, año I, pp. 11 a 14

Título original: *Treizeci si una decembrie*

Traducción del rumano por Joaquín Garrigós

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

POR QUÉ AMAMOS A LAS MUJERES MUGUETES

Estoy convencido, querida lectora, de que tú también has experimentado, más de una vez en la vida, esa sensación que, al igual que tantas y tantas sensaciones producidas en zonas contiguas, debería permanecer sin nombrar, pero que sin embargo lleva el nombre feo y tautológico de *déjà vu*. Me refiero a que cuando vives algo así, no es la aparente repetición de una escena de tu vida lo que más te impresiona (en definitiva nuestra vida consta de una larga serie de repeticiones: ¿cuántos miles de botones abrochamos y desabrochamos en un año? ¿Cuántas fiestas prácticamente idénticas, con los mismos dos o tres amigos y con el chismorreo sobre los que no están presentes, organizamos? deberíamos pues llamar *déjà vu* casi todos los momentos que vivimos), sino el tormento que te produce, la magia intensa que, sin saber por qué, siempre sientes en esta clase de situaciones. Estás aburrida, viendo la tele una tarde, miras ausente un programa que no te interesa y de repente es como si explotaras en una esfera de luz intensa: ¡pero si este momento ya lo he vivido! ¡Claro, claro, así es como fue! Sin embargo, no sabes *qué exactamente* fue como antes ni tampoco eres capaz de pensar con lucidez, pues te embarga de repente una especie de felicidad en la que se mezcla un terror paroxístico y una nostalgia desgarradora: «¡Si, sí, así es como ocurrió la otra vez!» no paras de decirte a ti misma una y otra vez y sólo cuando este éxtasis te abandona, al igual que si fueras un tapón de corcho sobre el agua, elevado durante un instante en la cresta de la ola y descendiendo de inmediato en aval, empiezas a preguntarte qué exactamente has visto en la televisión que te ha provocado esa tormenta en la memoria. Nunca encontrarás la respuesta, por mucho que la busques. Quizás rescates alguna frase o imagen, pero éstas ya no te provocarán, al recordarlas, esa descarga orgásmica y triste. Del mismo modo, serás incapaz de recordar a qué momento del pasado has sido transportada: se te olvida, igual que se esfuma sólo unos segundos después del despertar, el más vivo de los sueños. Lo único que te queda es la sensación de que has vivido algo infinitamente precioso, de que por una fracción de segundo, has vuelto literalmente al cuerpo de la niña que fuiste, o quizás aún más lejos, a través de una memoria atávica: al cuerpo de tu madre, al de tu abuela, o al de la celta, roxolana o sármata que te ha sido bis-bis-bis(...) abuela en la profundidad de los tiempos. Supongo que tú también has ido recogiendo estas sensaciones con la esperanza de que un día encontrarías su significado oculto.

En cuanto a mí, aparte de muchas otras extrañezas de mi mente (pienso a veces en lo valioso que puedo resultar como material de estudio para un psicólogo, incluso para un psiquiatra, pero no tengo ninguna intención de venderme a tan bajo precio), las sensaciones de *déjà vu* me han acompañado constantemente en la vida, por fortuna no tan a menudo como para dejar de prestarles atención. Empezaron en la adolescencia (que es cuando de hecho empieza todo) con una sensación inesperada de desmayo, de disolución en la nostalgia que tuve un día de otoño, andando simplemente por la calle hacia mi instituto. Me crucé con una mujer que venía en sentido contrario y que olía a un perfume particular, un perfume dulce, ligeramente mentolado, más bien propio de una pastelería que de una colonia de señora. Iba vestida con un traje de chaqueta de color rosa. Yo

recordaba ese perfume inconfundible, recordaba también a esa mujer, ¡en realidad la conocía muy bien! Cuando, al quedarme boquiabierto, giré la cabeza para mirarla, la visión de la mujer que se alejaba, pero cuya estela perfumada llegaba hasta mí, me provocó un nuevo estado, un nuevo desgarro. Creo, de hecho, que esa sensación sin nombre es la que más se parece a un amor no correspondido o perdido. Me costó mucho moverme del sitio y seguir hasta el instituto. Me entró el miedo: ¿iba a volverme loco? En cuanto recordaba aquel perfume, en cuanto volvía a mi mente, sentía que aquella ola se acercaba de nuevo, a punto de elevarme otra vez fuera de mí mismo.

En los siguientes diez años creo que he sentido unas siete u ocho veces, en distintos lugares, el perfume que me volaba los sesos igual que una bala. No entiendo cómo sobreviví cuando, siendo alumno todavía, subí en el ascensor con una señora que llevaba ese mismo perfume. Al bajar ella, paré el ascensor entre plantas, me acurrugué en el suelo, y me quedé así quizás una hora, inspirando profundamente ese aroma rosa, intentando entender hacia qué lugar de mi lejano pasado había sido arrebatado y arrastrado con semejante fuerza gigantesca. Volví a sentir ese perfume en lugares aglomerados, en tiendas y trolebuses, más bien en ambientes populares que entre gente acomodada. Podía ser a saber qué agua de colonia barata, pensaba, de las que se vendían antaño en frascos con forma de automóvil... Y cada una de las veces, me proponía correr detrás de la chica que olía tan embriagadora y monstruosamente, cogerla del hombro y preguntarle: «¿De dónde te conozco?» o «¿Cómo se llama tu perfume?» o «¿Quieres casarte conmigo?», preguntas que me parecían, en mi exaltación, perfectamente equivalentes. No lo hice nunca, hasta el día que fue demasiado tarde. Y no porque hubiera deseado que todo permaneciera, como en los textos de Mateiu Caragiale, «bajo el sello del silencio» (al contrario, el recuerdo fulgurante, indeterminado en el espacio, de un reino místico al cual me devolvía siempre y siempre atormentándome, como al Meaulnes de Alain-Fournier), sino porque desesperadamente intentaba respirar al máximo en medio de aquella explosión de sufrimiento ultra-feliz, al lado del cual, la realidad de una mujer cualquiera, súbitamente tragada por la muchedumbre, no contaba ya demasiado. Una sola vez tuve el sentimiento lúscuro de establecer, por fin, un extremo del puente que me unía al lejano reino: era en primavera y yo estaba en el puentecillo con balastrada de hormigón que imita unos troncos de árboles trenzados, en el parque de Cismigiu, mirando las barcas que pasaban por debajo. El olor me cogió por sorpresa e hizo que todo explotara de nuevo. Antes de girarme y sorprender una bandada de chicas cruzando el puente con sus patines, pensé que por fin, ¡había conseguido una imagen! La volví a evocar en mi memoria y creí que me desgarraría la nostalgia: era una vitrina con bombones de chocolate envueltos en papel de plata, papel de plata rojo reluciente, verdecino, y violeta intenso, con dibujos de estrellas y pequeños rectángulos, había una mujer delante del escaparate (vestía de color de rosa) y había algo más, lo más enigmático, una sombra, una gran sombra cayendo sobre el escaparate. Todo duraba apenas un abrir y cerrar de ojos, todo parecía extenderse sobre las zonas más sensitivas de mi memoria. No era una imagen, era algo vivo, era un

instante vivido por mí en algún momento y que había penetrado milagrosamente en la realidad... Por mucho que me hubiera esforzado, no podía encontrar en mi memoria una ubicación de aquella fulgurante visión. Había sido quizás, pensé, parte de un sueño...

No he vuelto a tener la sensación de *déjà vu* hasta algunos años después. Pero no me quejo: he tenido otras sensaciones, cada cual más fantástica. Empecé en aquel período a recibir «visitantes». Abría los ojos en el corazón de la noche y los veía: un hombre y una mujer, sentados en mi cama, a mi lado, mirándose mientras dormía. Podría incluso dibujarlos, a cada uno, tan claro conservo su recuerdo. Pero ellos pertenecen a otra historia. Lo cierto es que en un momento dado, en un período de gran confusión en mi vida, cuando pasaba desordenadamente de una mujer a otra sin recordar quién soy y qué es lo que quiero, conocí a una... señora bastante más mayor que yo. Me gustan mucho las mujeres maduras, las que parecen siempre tan serias, tan inalcanzables, tan incrustadas en los patrones de sus propias vidas y que, sin embargo, cuando se deciden librarse de ellos, se convierten en las más dulces y sensuales amantes que puedas imaginar. Una de estas mujeres maravillosas iba a venir una noche de invierno, nevando, a mi casa. Durante un tiempo, estuvimos charlando con una copa de vino, en realidad pensando sólo en lo que iba a ocurrir a continuación, las cosas se sucedieron como en un ritual, dirigiéndonos hacia su final más natural. ¡Bamos a vivir una noche de amor que sería, lo más seguro, la única. Ninguno de los dos quería más del otro. Pero en la cama me di cuenta, con desasosiego que bajo el intenso perfume francés que se había puesto esa noche, su piel caliente y blanda olía a... terriblemente tenue, es verdad, pero inconfundible. Le quité a continuación los encajes rosa en los que su intimidad estaba envuelta, pero mi mente ya no estaba allí. Ese cuerpo compacto y vivo, por el que en otra ocasión habría vendido mi alma, ya no me atraía en absoluto, como si hubiera dejado de pertenecer a mí misma especie. Era una cosa ajena, aún muy bella, pero ajena. No me había pasado nunca quedarme inerte al lado de una mujer, y sin embargo, no me sentía ni cohibido, ni avergonzado. Nos dormimos uno al lado del otro, inocentes como Tristán e Isolda y en el sueño que tuve hacia el amanecer, me adentré por fin en el lejano reino.

Mi madre era gigantesca a mi lado. Tenía quizás tres años, a lo mejor ni eso. El tranvía con el que nos dirigíamos a casa de la tía se tambaleaba sobre los raíles. La espalda del conductor, en su camisa sudada, parecía la vela hinchada de un barco. Bajamos en la Rotonda, en el adoquinado de alrededor de la estatua. La estatua del centro de la plaza rodeada de edificios extraños, llenas de gorgonas y de atlases de yeso, era verdaderamente colosal y volcaba su sombra de gnomon sobre la vitrina de la pastelería. Nos dirigimos hacia su puerta con cascabel. En la vitrina había bombones de chocolate envueltos en papel de plata de colores. Mamá entró «sólo un minuto», dejándome que la esperara fuera. Las nubes se deshilachaban contra la coronilla encasquetada de la estatua. Nuestro tranvía ya había pasado y la plaza estaba vacía, sólo el rail centellaba cruzándola. Entre las fachadas extrañas, el silencio había bajado rotundo. Y mamá no salía nunca de la pastelería. Me había perdido, me iba a quedar allí para siempre, en la plaza con una estatua gigante. Empecé a gritar con todas mis fuerzas, en cuclillas, cuando la puerta se abrió y al vislumbrar una manga de color rosa, supe que era mamá. Una ola de amor como nunca he vuelto a sentir me invadió. Mamá, sus rizos castaños, su cara alargada, su cuello, sus brazos. Me agarré a sus caderas riendo entre lágrimas,

cuando sentí el aroma. El perfume dulce, ligeramente mentolado, que nunca más iba a olvidar. La mano de mamá sujetaba una bolsa de papel con los márgenes dentados. «Mira lo que te he comprado» En la bolsa había caramelos rosa, con forma de disco, muy etéreos, de azúcar expandido. «Los llaman muguetes», dijo mamá. Erán ellos los que olían de esa manera, que llenaban la plaza con su perfume, tanto que apenas se vislumbraba ya la estatua, envuelta como por una niebla.

Y allí, en el sueño, mi mente explotó de nuevo, y empecé a llorar de felicidad o de desgracia hasta que mi amiga me despertó, extrañada, y me enjugó las lágrimas.

Mircea Cartarescu

Traducción de Catalina Iliescu

Catalina Iliescu Gheorghiu.

Licenciada en Filología Hispánica e Inglesa por la Universidad de Bucarest (1989). Doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Alicante (2002). Profesora del Departamento de Traducción de la USA (desde 1997). Presidenta de la Asociación ARIPI (Amigos de Rumania para la iniciativa y promoción de intercambios culturales). Traductora jurada de rumano (desde 1995).

Líneas de investigación:

Lingüística pragmática aplicada a la traducción del discurso dramático.

Estudios traductológicos comparativos.

La Interpretación y su docencia.

Migración y comunicación intercultural.

Mircea Cartarescu

Además de ser probablemente el escritor rumano actual de mayor éxito, Cartarescu es Doctor en Letras y Profesor de Literatura rumana en la Universidad de Bucarest. Es poeta, novelista, crítico literario y periodista, miembro de la Unión de Escritores de Rumania y de la Unión de escritores ASPRO. Ha publicado más de una veintena de libros, numerosos artículos, y su obra se ha traducido a más de 10 lenguas. Es ganador de los premios de literatura más prestigiosos de Rumania, y fue también nominado para el Premio Medici y el Premio de la Unión Latina. Este año fue galardonado con el premio Giovanni Acerbi en Italia y dentro de poco, su libro de narrativa breve *La Nostalgia*, contenido textos censurados en la década de los 80, aparecerá en la editorial estadounidense New Directions.

El cuento MUGUETES (Cerechi, J) pertenece a su último libro. POR QUÉ AMAMOS A LAS MUJERES (De ce iubim femeile), publicado por la prestigiosa editorial HUMANISTAS, una serie de historias protagonizadas por mujeres, contadas con sencillez pero de manera apasionante, que contienen cada una, una semilla extraña que toma vida dentro de lo cotidiano. Como sus anteriores entregas, este libro también ha sido un extraordinario éxito de ventas.



Dibujo José Aledo Sarabia

CAMINO HACIA LA MEDIANOCHÉ¹

A una hora de la medianoche de Hermann Hesse
Valmore Muñoz Arriaga²

A Miranda

El tema del ensueño en Hermann Hesse es harto recurrente. Aparece directa o indirectamente en toda su obra. Desde su obra iniciática *Hermann Lauscher* escrita entre 1896 y 1901, abre su camino hacia los senderos de la noche y el ensueño. Atraído desde muy pequeño por los clásicos románticos alemanes, Hesse, redescubre en su adultez el mundo mágico de los cuentos y los poemas de Hölderlin, Novalis, Heine, Eichendorff, Hoffmann, Jean Paul Richter, y tantos otros, que crearon un clima de mitos que se hundían, junto con la leyenda de su propia infancia, en las oscuras tierras en que se elaboran y nutren los follajes del sueño. En su primera obra pueden encontrarse vestigios, jirones de esa frondosa vegetación.

Y entre llamas encendidas y laberintos terrestres, entre unidades cósmicas y estrellas matutinas, entre los espectros nocturnos y flores azules, la obra de Hesse se teje y desteje con hilos finísimos provenientes de los caminos que lo condujeron y nos conducen hasta los rincones más impenetrables del inconsciente y el ensueño. Asume como condición de vida, como experiencia inmutable el de soñador de palabras. El de artesano de un mundo sacralizado por la utopía de la belleza. Esa belleza que él descubrió en su ser y en el hombre, en el fondo más inexpugnable de la memoria. Una belleza que abre los ojos al vuelo onírico que nos anima y reanima, que pone en el ser humano la energía de una belleza viva.

El ensueño hessiano es la incrustación en el alma del hombre moderno de una concepción de la vida y del propio hombre, y que toma del arte y la música sus modelos más caros para constituir el derecho a soñar, el derecho a despreciar y a exterminar la medianía, la vulgaridad de las sociedades laxas y complacientes productos del acechante convulsionismo consumista:

¡Mira, parecemos monos! ¡Mira, así es el hombre! ¡Y toda la celebridad, toda la inteligencia, todo el progreso del espíritu, todo el afán por alcanzar la sublimidad, la grandeza y la pervivencia de lo humano se derrumbaba y no era más que un juego de monos!³

Hesse intenta buscar desde los calados de sus lecturas, sus escritos y sus vivencias una humanidad pura, serena y cumplida en sí misma. Toda su escritura, así como los demás miembros de su generación, entre ellos Thomas Mann, Heinrich Mann, Gottfried Benn, Robert Müsil, Rainer Maria Rilke, Jacob Wassermann, supuso una protesta contra la forma burguesa de vida. Su palabra se mezcló trágicamente con un pesimismo atormentado, a veces sacudido por amargas crisis, se refugiaba,

en sus comienzos, en ensueños románticos y eremíticos, hasta que alcanzó la madura serenidad del alma que se sobrepone al mundo, nutrida de misticismo oriental y de literatura sapiencial.

En junio de 1899 ve por vez primera la luz su libro *Una hora después de la medianoche* (*Eine Stunde hinter Mitternacht*). Publicado en Leipzig gracias a la editorial Diederich. Este libro es su primer texto de cuentos, escritos entre 1897 y 1899 en Tübingen. Sobre este libro escribe el propio Hesse:

Con los trozos de prosa que el libro contiene habíame fabricado un reino: los dominios del artista soñador, la insula de la belleza, eran como un refugio nocturno para después de las tormentosas decepciones causadas por un mundo visto a la luz del día, al igual que lo eran el ensueño mismo y la hermosa soledad: la prosa no estaba desprovista de intenciones estéticas⁴.

Un hermoso librito influenciado por el hermetismo de Maurice Maeterlinck y Stefan George que intenta, y logra con éxito, extender un puente entre el Hesse adulto y el niño rebelde que sacudía la paciencia de sus padres pietistas.

El libro *Una hora después de la medianoche* está compuesto por once cuentos muy breves, a saber: *Ensayo en una isla*, *Hoja de álbum* para Elisa, *La musa de la fiebre*, *Incipit vita nova*, *La fiesta del rey*, *Conversaciones con el mudo*, *Para Frau Gertrudis*, *Nocturno* y *El sueño de las mieses*. Todos construidos durante el período más romántico de Hesse, época cuyo acercamiento a Hölderlin le moldeó su discurso.

Los cuentos evidencian el proceso ensañador como un puente entre la realidad y la infancia. Esto en modo alguno es una casualidad. Otro de sus inspiradores, Juan Paul Richter, utiliza esta facultad creativa. Jean Paul amó el sueño, ya que esta era la única vía que lo liberaba y lo transportaba a las regiones de la infancia; el retorno a la ingenuidad estupefacta de la primera edad fue siempre su refutación señalada a las angustias del hombre maduro.

El instante en que nació a la conciencia fue para él la entrada en la esfera del dualismo, donde existe la amenaza de la muerte. Pero, amante de la unidad y de la inocencia, lamentando el tiempo en que el mundo era infinito, cultivó todos los medios que permitían restituir horizontes sin límites, iluminados por una luz pura.⁵

La edad de oro, como diría Martí, la primera edad está hundida en el pasado, y toda la magia de la poesía puede rescatarla, hacerla cobrar nueva vida sobre la tierra presente, y hacer de ella un paraíso, y desde allí, desde ese paraíso conquistar para la humanidad poderes nuevos y soberanos. Hermann Hesse emprendió esta conquista de un nuevo territorio, el territorio de



Hermann Hesse

la nocturnidad en cuya geografía abría la infancia sus brazos a otra dimensión humana, un diálogo cósmico con el propio corazón de la naturaleza.

Hesse fue un lobo estepario, y como tal probó de las mieles de la soledad los capullos recién nacidos de una nueva estética, la estética de la ensoñación. Esa soledad de Hesse, del Hesse adulto, lo devuelven a sus primeras soledades, cuando siendo aún muy niño era internado en una especie de seminario en donde se educaba a los hijos de los misioneros pietistas destinados en África y en la India. El pequeño Hesse fue recluido varias veces, situaciones que aumentaron su sentimiento de desamparo e incompreensión ante unos padres que desatendían sus necesidades y se volcaban a las misiones.

Estas soledades de niño, dejan en algunas almas marcas imborrables. Toda la vida está sensibilizada por la ensoñación poética, por una ensoñación que sabe el precio de la soledad. La infancia conoce la desdicha gracias a los hombres. El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo de los hombres lo deja en paz. Y es así como en la soledad, cuando es señor de sus ensoñaciones, el niño conoce la dicha de los poetas.³¹

Sobre esto apunta Hesse en *Una hora después de la medianoche*:

En sueños mi alma desplegó sus alas: imágenes de ayer y de anteayer despertaron a nuevos terrores y pesares. El mar arremetió contra mi barquilla con oleadas que parecían latigazos, mientras el cielo demostraba su cólera mediante tormentas.³²

En un poema escrito por él y que lleva por nombre *Unas horas después de la medianoche*, probablemente escrito en la misma época del libro de cuentos, hace una nueva y más esclarecedora referencia al ensueño y de qué forma operaba el poeta:

De cuadros está llenos sus salones
y soy el anfitrión de mis ensueños.
La copa va pasando de uno en otro
y, entre charlas, saludos y canciones,
se va acercando el alba y el reposo.³³

La memoria se vuelve desde la poesía en un cementerio de imágenes o ruinas psicológicas como las denomina Bachelard, o quizás, como lo canta Rilke: *Y, de pronto, lo sabes: está aquí/ Te levantas y frente a ti se alzan/ desde un lejano tiempo que se fue/ la imagen, el temor y la plegaria*.³⁴ Entonces el poeta y con él Hesse, siente la imperiosa necesidad de imaginarla de nuevo, y al volver a imaginarla *tendremos la suerte de volver a encontrarla en la propia vida de nuestras ensoñaciones de niño solitario*.³⁵

Escribe Hesse:

Mi alado sueño regresó ligero a las entrecruzadas sendas de mis mocedades, hasta volver a las primeras salidas del sol; durante un nuevo espacio estuvo cerniéndose con desmayada melancolía sobre las primeras montañas que escalé y en derredor de la casa paterna.³⁶

La infancia permanece en Hesse como inmóvil, como sosteniéndose fuertemente de una esperanza insólita de no haber vivido lo vivido, de mantener los recuerdos disfrazados bajo el iris de la palabra poética la historia real que lo denuncia como hombres del mundo, que le roba ese instante luminoso de transportarse a los instantes de la existencia poética para hundirlo en la necesidad vital de respirar la sangre que brota desde sus muñecas cortadas por el filo de la hojilla de afeitar. El niño le

permite al hombre conocer una existencia sin límites, no huye tan sólo se expande:

Pero mis manos no están limpias, mis ojos se han cargado de hastio, estoy fatigado y no soy digno de seguir llevando esta púrpura, que debe estar destinada a manos alegres y a ojos ungidos de bienaventuranza. Por eso vengo a restituirla.³⁷

Y lo hace claramente en *Demian* una especie de novela psicoanalítica, después de una experiencia del autor con un discípulo de Carl Jung, además representa el primer libro que publica después de su noche oscura. En un gesto simbólico, el autor de más de una docena de obras, hace cobrar vida al joven Emil Sinclair. En ella se cuenta sobre la juventud, la propia juventud de Hesse, que se busca a sí misma entre los recovecos de la nocturnidad, al filo de un despeñadero la más de las veces. *Demian*, al igual que *Una hora después de la medianoche* y otros libros básicos, no es la historia de un personaje imaginario, es la vehemente vida del autor. En el prólogo del libro queda expuesto lo siguiente:

Los poetas, cuando escriben novelas, acostumbran a actuar como si fueran Dios y pudieran dominar totalmente cualquier historia humana, comprendiéndola y exponiéndola como si Dios se la contase a sí mismo, sin velos, esencial en todo momento. Yo no soy capaz de hacerlo, como tampoco los poetas lo son. Sin embargo, mi historia me importa más que a cualquier poeta la suya, pues es la mía propia, y además es la historia de un hombre: no la de un ser inventado, posible, ideal y no existente, sino la de un hombre real, único y vivo.³⁸

La belleza que rescata Hesse de su infancia se encuentra, obviamente, en su memoria; en ella, en esa belleza de la infancia, recupera de alguna manera su libertad. Psicológicamente, según Bachelard, sólo en la ensoñación somos libres. Otro maestro del pensamiento como Sören Kierkegaard escribe que *vivir en el recuerdo es el más perfecto modo de vida que se pueda imaginar*.

La ensoñación en Hesse germina de la reminiscencia de los recuerdos dormidos en su memoria, es volver la mirada atrás y encontrarse con el pasado donde reside el centro de su formación. Hesse interrumpe su caminar para aproximarse a su interior por medio del mar de un mundo maravilloso que vive desde la imagen y en virtud de ella como gran productora de una ensoñación profunda y compleja. En tal sentido, el acto de la escritura se transformará en un acto de evocación, de vivencialidad de recuerdos que regresan con más fuerza a transmitir al escritor energía y armonía en su vida. Ensoñación y escritura conjugan el acto haciendo visible la imagen que vive en el alma del soñador y transparente la sustancia detenida en la memoria.³⁹

La escritura se transforma en Hesse en una senda, un tránsito por las rondas del recuerdo que les quitará la máscara cada vez con mayor intensidad; escribir recuerdos significará volverlos a vivir con una emoción distinta entre los vahos del ensueño.

Hay que observar además que una ensoñación, a diferencia del sueño, no se cuenta. Para comunicarla hay que escribirla con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuando se vuelve a escribir... El amor nunca ha terminado de expresarse y cuanto más poéticamente soñado mejor se expresa.⁴⁰

Escribe Hesse:

Cuando pisé el suelo de tu país, alargué los brazos de mortal suplicante hacia tus maravillas, atravesé tus sotos como ser renacido. Envolví por cierto mis hombros más prietamente en tu púrpura y mi andadura no se pareció al paso del penitente. Tendido en tus céspedes, tras de aquellos matorrales, observé el recreo de tus doncellas en tanto que el corazón me golpeaba vivamente dentro del pecho. Pero mis ojos no eran capaces de sostener tu mirada, la visión de tus esplendores. Todo cuanto en mí hay de indigno y malsano me hizo sobrecogerme ante tu pureza.¹⁰

Hesse mira desde el adulto al niño que enseña la realidad detenida en la memoria. Cuando se sueña con la infancia volvemos a la raíz de los sueños, a su estado esencial, a las ensueños que unifican las venas de los ojos con el mundo sustraído para nosotros. La ensueñación nos convierte, y así ocurre con Hesse, en los primeros habitantes del mundo de la soledad.

Para revivir los valores del pasado hay que soñar, hay que aceptar esta gran dilatación psíquica que es la ensueñación, en la paz de un gran reposo. Entonces imaginación y memoria rivalizan para darnos las imágenes que tienen de nuestra vida.

Escribe Hesse:

-¿Te acuerdas todavía- preguntóme- del caso de Blondel y de aquellos días de tu infancia relacionados con él?... Los poetas suelen tener el don de evocar mejor que otras personas los momentos de su edad pueril. Sin conservar memoria de aquel episodio, háblanos.

Aquel incidente de mi primera infancia, en el cual durante muchos años no había vuelto a pensar, volvíme de pronto a las mientes con toda claridad, a pesar de sus tímidos y lejanos perfiles.¹¹

Hermann Hesse atraviesa la memoria en hombros de la evocación de arquetipos femeninos, probablemente inspirado en las figuras femeninas de la poesía alemana de los siglos XVIII y XIX donde se concentran sus lecturas formativas; no es raro descubrir entre líneas los suaves perfiles de Carlota, Sophie von Kühn, Diótima, es decir la amada féerica que rescata de la castidad mundana al alma del poeta, la mujer salvífica de Goethe o de Dante. Por ello, es importante destacar la constante presencia de la infancia y la mujer en estos primeros escritos del alemán, sobre la mujer hay que decir que no abandonará jamás el discurso literario de Hesse, por ello merece un estudio más detallado.

La obra de Hermann Hesse más allá de cualquier pretensión crítica y nauseabundamente sesuda, representa un testimonio inmejorable del vacío en el que naufragaba el hombre moderno. Era necesario recobrar la sensibilidad infantil, abandonarse en la inocencia de los niños, cuya existencia hace respirable la monotonía de la cotidianidad. Y no fue Hesse solamente, basta



Hermann Hesse

con recordar casos como el de Robert Müsil y *Las desventuras del estudiante Törless*, Heinrich Böll y *Las opiniones de un payaso*, de Franz Kafka y *La carta al padre*, Selma Lagerlöf y *Las leyendas de Cristo*, o Giovanni Papini y *Un hombre acabado*. Autores que terminan sucumbiendo ante el acoso de la memoria que no entiende de los contrastes emanados por un mundo que se arrollaba a sí mismo para darle paso al materialismo y al capitalismo; al hombre sometido a la inescrupulosa mano del propio hombre.

Hesse, y su particular sensibilidad, no podía escaparse de denunciar, si podemos utilizar este término en él, las incongruencias de la modernidad, auspiciadora de la segregación de los más caros valores del espíritu, ahogados en la indiferencia y en la inhumanidad.

[1] Conferencia dictada en el Foro: *La literatura desde los ojos del ensueño*, organizado por la Dirección de Educación y las Cátedras Corrientes Literarias y Literatura Venezolana de la Universidad Católica Cecilio Acosta. El día 10 de marzo de 2004.

[2] Licenciado en Educación. Profesor de Corrientes Literarias de la Universidad Católica

Cecilio Acosta. Maracaibo - Venezuela

[3] HESSE, Hermann (1964) *El lobo estepario* En Obras Completas, Tomo III. Editorial Aguilar: Madrid, España.

[4] HESSE, Hermann (1979) *A una hora de la medianoche* En Obras Completas, Tomo II. Editorial Aguilar: Madrid, España.

[5] BEGUIN, Albert (1996) *El alma romántica y los sueños* Fondo de Cultura Económica: México, México.

[6] BACHELARD, Gastón (2000) *La poética de la ensueñación* Fondo de Cultura Económica: México.

[7] HESSE, Hermann (1979) Ob. Cit.

[8] HESSE, Hermann (1979) *Poesías Completas* En Obras Completas. Editorial Aguilar: Madrid, España.

[9] RILKE, Rainer M (1982) *Antología* Los libros de Plon: Barcelona, España.

[10] BACHELARD (2000) Ob. Cit.

[11] HESSE, Hermann (1979) *Una hora después...* Ob. Cit.

[12] Idem.

[13] HESSE, Hermann (1984) *Demian. La juventud de Emil Sinclair* Alianza Editorial: Madrid, España.

[14] BERNÁNDEZ, Luis J. (1993) *Artesano de la escritura* Universidad de Los Andes: Mérida, Venezuela.

[15] BACHELARD, Gastón (2000) Ob. Cit.

[16] HESSE, Hermann (1979) Ob. Cit.

[17] Idem.

Valmore Muñoz Arteaga

Venezuela 1973. Educador, poeta y ensayista. Profesor e investigador de la Universidad Católica Cecilio Acosta en las áreas de Literatura Clásica y Corrientes Literarias. Profesor del Colegio Alemán de Maracaibo. Investigador del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad del Zulia. Orden «Andrés Bello» otorgada por la Gobernación del Estado Zulia. Miembro de la Asociación de Escritores de Venezuela. Ha sido colaborador en diferentes revistas nacionales e internacionales, así como en la prensa local. Ha publicado los libros: «Epistolario: Briceño-Inagorry y Picón Salas» (compilador), «Mario Briceño-Inagorry desde la vigilia y otros ensayos» (ensayos) y «Bajo la Caligrafía de la Noche» (poemas). Está preparando dos estudios sobre el romanticismo europeo y sobre narrativa alemana contemporánea; así como una antología de poetas románticos alemanes.

CADA POETA EN SU NIDO

II. MIGUEL HERNÁNDEZ

*«también con soledad de amor herido»
-San Juan de la Cruz-
(A mi querida y delicada amiga Marieli)*

El poema seleccionado para situar a Hernández en el centro de su universo poético pertenece al *Cancionero* y *romancero de ausencias*, libro póstumo que viene avalado por los juicios de exquisites intérpretes. Veamos una muestra de sus opiniones: «Confidencia inacabable e incabada del corazón herido, desengañado y triste» (R. Gullón); «Verdadero diario o confesiones de un alma en soledad» (C. Zardoya); «Es, entre todos sus libros, el de palabra más temporal y más íntima, más cercana a las cosas» (L.F. Vivanco); «Un diario íntimo con las ventanas de par en par sobre el mundo» (D. Puccini); «La obra poética española más profunda del siglo XX» (M. Chevallier); «Elegía desgranada en intensos apuntes al filo de la muerte de su primer hijo» (Sánchez Vidal); «Su más logrado libro poético, destaca por su poesía agónica y profunda evocación de lo perdido» (M. Serna); «Libro desgarrador, extenso, hondo y bellísimo» (A. Recio); «Antología interna, especie de cuaderno de bitácora por las sendas del alma» (Pérez Bazo); «Un libro capital» (Guerrero Zamora). A. del Hoyo señala tres de sus más importantes pilares: «la profundidad, la simplicidad y la impresionante belleza».

Hernández va constatando en este diario de cárcel los detalles de un destino aciago que se cebó en él de un modo extremo. Del sentimiento solidario que fundamentó sus anteriores obras, se pasa en esta última a un repliegamiento hacia su pura intimidad, desdudando su verdad auténtica de hombre sufriente que ha apurado de la vida algunas mieles y demasiadas hieles.

Este *Cancionero*, a pesar de sus muchas y tan variadas y voluntariosas versiones, sigue siendo el libro más inédito de cuantos he leído. Una especie de inacabable puzle. Unos críticos ponen acá, otros quitan allá, pero hasta ahora nadie ha sido capaz de completar una criatura definitiva. Sin embargo, esto no es impedimento para que encontremos en él al Miguel Hernández más depurado, más genuino, más de carne y alma que podamos imaginar y conocer.

No pretendo hacer de menos a ninguno de sus anteriores poemarios (cada cual una sorpresa admirable y una expresión tan directamente comunicada que enraspa los cabellos del alma). Pero tengo derecho a preferir éste y a elegir, de él, uno de sus más magníficos poemas, el que aparece en las principales ediciones con el n.º 25:

*Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.*

*Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.*

*Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.*

Comencemos con el análisis métrico, tarea habitualmente sencilla, pero que en este caso no lo es tanto. El poema se puede definir como una canción, lo cual no es decir mucho, dado que en tal estante se colocan todas aquellas composiciones que, al igual que en la copla, presentan una métrica diversa, tendente a poder ser cantada, y unos tipos de combinaciones totalmente libres y espontáneas.

Se trata pues de una canción triestrofica, asonante, anisilábica y de arte menor, conformada toda ella por una mezcla de heptasilabos y pentasilabos. En la composición paralelística de sus estrofas inciden dos fenómenos que, ya por separado, son altamente inhabituales, no sólo en Hernández sino también en cualquier autor, y de cuya confluencia no puedo aportar un solo ejemplo equivalente a éste. El 1.º es la disposición de un inicial heptasilabo seguido de tres pentasilabos. El 2.º es la rima asonante entre 1.º y 4.º versos, quedando libres 2.º y 3.º. Esta última característica, aunque muy poco frecuente (frente a la opción de rimar versos pares, tan repetida en poetas cancioneriles), podemos encontrarla en algunas piezas de Prados, de Alberti y de Lorca. Veamos un ejemplo de Alberti: «¡Oh, tu cuerpo, henchido al viento, desafiando la mar, desafiando la playa, la playa, la mar y el cielo!».

En otro apartado formal, aunque no métrico, podemos resaltar el uso del estribillo, sin o con variantes, muy frecuente en zéjeles, cantigas, serranillas, villancicos, glosas, romances, letrillas, canciones románticas, baladas, etc. Y también en la poesía neopopular del siglo XX. Un precioso ejemplo de este estribillo sucesivamente mutado, también triestrofico, lo halláramos en el poema «Variación», de Lorca: «El remanso del aire/bajo la rama del eco./El remanso del agua/bajo fondos de luceros./El remanso de tu boca/bajo espesura de besos». Otros buenos ejemplos similares serían el poema juanramoniano «Obra y sol» (de *Belleza*) y el n.º 3 de *Llanto de octubre*, de Prados.

Respecto a la disposición versal, no cabe duda de que estamos ante uno de los tipos de paralelismo, que abundan en este *Cancionero* y en otros muchos autores antiguos o de época. González Landa (en su *Estudio del Cancionero*) adjudica al poema seleccionado el siguiente patrón: «Disposición continua y consecutiva de estructuras equivalentes en serie», que me parece muy aceptable.

Es importante poner de relieve la base triádica en que se sustenta este texto: son tres las heridas, tres los conceptos, tres los versos que los detallan y tres las estrofas que lo completan. El tres es para Hernández el n.º que representa la totalidad, una especie de trinidad laica que es, sin duda, un leitmotiv en su expresión, en ese sentido de abarcamiento máximo. Esto lo encontramos en su poesía. «Canción del antiavionista», uno de los poemas más plásticos y expresivos de Hernández, se halla montado sobre trios sintagmáticos que equivalen a un conjunto

cerrado y completo. Dice, refiriéndose a los aviones y a las bombas que asesinan impunemente: «Que vienen, vienen, vienen [...] / Que nadie, nadie, nadie [...] / Que fuego, fuego, fuegos»

En las cartas a Josefina es un recurso harto abundante: «te quiero, te quiero, te quiero»; «Perdóname, perdóname, perdóname»; «pensar en ti, en ti, en ti». El tres, como digo, es un intensificador que traslada al número hasta su máxima potencialidad de infinito. Y así hay que entenderlo en estas «tres heridas», como signo del mundo personal e íntimo del poeta. Las tres heridas representan la totalidad de su herida existencial. Es como si intentara reducir la vida a esa síntesis tripartita: vivir, morir y amar. Josefina nos cuenta en sus *Recuerdos* que Miguel cantaba a menudo la célebre copla popular: «Tres cosas hay en la vida: salud, dinero y amor», pero cambiándole la letra a su gusto. ¿Cambiaría igualmente la letra para componer este poema? Lo tenía bastante fácil: la vida se sustenta en esas tres columnas que todo el mundo reconoce como esenciales. A. del Hoyo las llama «las grandes verdades de la vida»; Cano Ballesta: «los tres universales del triptico filosófico-poético»; Guerrero Zamora: «los tres universales en las tres permutaciones posibles»; L. de Luis: «las tres heridas fundamentales del hombre»; Sánchez Vidal: «los tres elementos centrales de su cosmovisión». E incluso esos tres parámetros se pueden reducir a uno solo, desde tres perspectivas equivalentes: «vida, muerte, amor, son una misma realidad» (Guerrero Zamora); «las tres [heridas] que son una misma» (L. de Luis); «Amor = Muerte más Vida [etc.]: el amor es muerte que da la vida» (Cano Ballesta).

Algunos críticos han visto en este poema una línea de pensamiento parareligioso: «La cosmovisión definitiva de Hernández será panteista, cíclica, ternaria: vida, muerte, amor» (Sánchez Vidal); «los ejes semánticos conectan con la cosmovisión de las religiones arcaicas de tipo naturalistas [...] que precedieron al Cristianismo» (González Landa). Pero me temo que predomine la experiencia personal. Si hay algo claro es que esa poesía brota directamente del corazón. Como dice A. del Hoyo tan acertadamente: «no estaba la herida en sus canciones, sino en sus adentros».

Lo que realmente sucede es que el contenido de este poema coincide con toda una historia de la Humanidad. Hernández no inventa casi nada. Lo que hace es recoger la tradición del devenir humano en orden a su existencia y ejemplificarlo en su yo. Algo parecido a lo que hizo Jorge Manrique con sus famosas y también espléndidas *Coplas* (El poema de Hernández podría muy bien haber sido una de esas coplas). Y eso nos permite imaginar una variedad de fuentes que, no siendo directas, pueden presentar matices comunes.

L. de Luis, excelente crítico, no menor que poeta, desvela la identidad de tres pájaros en el poema alexandrino «Vida», que inaugura *Pasión de la tierra*: «pueden ser entendidos simbólicamente como el pájaro de la vida, el del amor y el de la muerte, tres aves que se ciernen sobre el territorio total de la lírica alexandrina». Es sólo un ejemplo. En el poema «Fábula y rueda de los tres amigos» (*Poeta en Nueva York*), Lorea juega con tres nombres, erociándolos alternativamente, de modo que el texto toma algunos visos de las tres heridas hermanadas. Sin embargo, voy a señalar por mi parte (y como novedad) el poema que mayores coincidencias presenta, tal vez, con el de Hernández. Sin que por ello podamos asegurar que suponga una fuente. Se trata de una pieza del autor simbolista francés Charles Cros, además de investigador científico y curioso e

importante inventor. Fijémosnos en la similitud de algunos elementos conceptuales, así como de la disposición paralelística:

HIEROGLIFHE

J'ai trois fenêtres à ma chambre:

L'amour, la mer, la mort,

Sang vif, vert calme, violet.

O femme, doux et lourd trésor!

Froids vitraux, cloches, odeurs d'ambre,

La mer, la mort, l'amour,

Ne sentir que ce qui me plaît...

Femme, plus claire que le jour!

Par ce soir doré de septembre,

La mort, l'amour, la mer,

Me noyer dans l'oubli complet.

Femme!, femme!, cerceuil de chair!

Volviendo a Hernández, se advierte en ciertos críticos de este poema que la herida más profunda es la del amor (María Zambrano aseguró que: «La vida siempre brota de una herida. Es el amor»). F. Esteve nos dice: «De las tres heridas hermanadas, la del amor, la de la vida y la de la muerte, la primera es la que más profundamente le hiera». Tal vez, pero de cualquier manera las tres son heridas sangrantes. Y las tres duelen. Repasar estos conceptos, uno a uno, sería certificar el currículo de Hernández (y de cualquier persona), labor que sobrepasaría con mucho la capacidad de este humilde comentario. Pero, aunque sea a modo de leves pincladas, voy a señalar algunos rasgos de lo que suponen para nuestro poeta el amor, la vida y la muerte en función de la herida.

El amor es uno de los destinos más claros del oriolano. Alexandre escribe en el poema «En la muerte de Miguel Hernández» el siguiente verso: «Tu hermoso corazón nacido para amar». Y él había dicho en un poema suelto: «yo el más coronado de los hombres». Y en el *Cancionero*: «Querir, querer, querer/ésa fue mi corona/ésa es». El amor le ofrece la pasión mejor de su vida: «Yo solo./Entre estas cuatro paredes/yo solo y un volcán./Nadie nos apagará», pero también le acarrea desengaños profundos e insatisfacciones que cuajan en herida: «Quéjate ya, corazón./de par en par malherido./ciervo de muerte/viday/o de desesperación» (dice por él un personaje de *El labrador de más aire*). En un poema suelto escribe: «Abreme, Amor, la puerta/de la llaga perfecta». Y en otro: «Penado voy de amor [...] / en ti busco el alivio de mis llagas/ y cuanto más lo busco, más me llago».

La muerte es un concepto bien aceptado por Hernández, como soldado y cuando más joven. No existe para él una muerte total, ya que «Somos plena simiente», en rotación continua dentro de un orden natural. Pero la muerte del hijo le deja una profunda herida. Con ella muere su niño y, de algún modo, muere también él: «Para ti una sola./para mi dos muertes» (le dice al hijo en el *Cancionero*). Luego se dice a sí mismo: «El hijo primero./primera alegría./Primer desengaño./Primer atadú». Y a su mujer: «Entre las fatalidades/que somos tú y yo, él ha sido/la fatalidad más grande». La muerte de un ser querido es una herida que nunca cicatriza, porque el muerto vive póstumamente en nosotros: «Los muertos, con un fuego congelado que abrasa./lata junto a los vivos de una manera terca» (*Cancionero*). Y es una muerte excesiva, inapropiada, como es la de un niño, se transparente, como protesta, en dos versos de este último libro: «Tanto río que va al mar/donde no hace falta el agua» (poema sin título).

La vida es un don que apura Hernández como un vino. Pero, debido a su destino siempre espinado, si frente a la otredad fue una persona alegre y vivaz, llevaba por dentro irremediablemente la procesión de sus calamidades, que fueron tantas y tan graves. Y de las cuales el poeta es bien consciente: «Al que nace desgraciado le persigue la desgracia a todas horas», dice en una carta a Josefina, el 20-IV-37. Y por eso los tan conocidos versos: «Varios tragos es la vida/y un solo trago la muerte» (*Viento del pueblo*), recurrencia que la encontramos a menudo en su obra: «y me recorrió una herida/que me abrió la vida en dos» (le hace decir a su alias en *El labrador de más aire*); «No hay extensión más grande que mi herida» (le llora a Sijé); «abierto estoy, mirad, como una herida» (*Viento del pueblo*); «Es mi persona/una torre de heridas/que se desploma» (*Cancionero*).

Éstas son, sin duda, las tres más importantes heridas de Hernández, las que están llenando el poema de sentido, de emoción y de mensaje. Así lo han visto los críticos que, de alguna manera, se han ocupado de él. ¡Cómo iba nadie a resistirse a la atracción que ejerce esta pieza sobre cualquier lector! No en vano está considerada una de las mil mejores poesías de la literatura en habla hispana. ¿Quién no ha sentido un temblor oyéndosela cantar, con su eterno trémolo de factura dramática, al inimitable Serrat? Sin embargo, este poema no ha sido objeto de

un análisis a la altura de lo que le debería corresponder. ¿Es que de puro elemental que es (de puro esencial, habría mejor que decir) se ha dado ya por entendido y no ha necesitado mayor comentario? Resulta curioso que, siendo uno de los más citados, no haya alcanzado mejor atención.

Diez de Revenga («La poesía paralelística de Miguel Hernández») nos ofrece en este sentido una interesante opinión que tomo aquí prestada: «Comentar este poema parece sencillo por la expresividad de sus elementos, a pesar de la aparente paradoja. Tras la primera vista, se ofrecen al lector una serie de sugerencias que van variando conforme avanza el poema pero son las mismas. Sólo la variedad de su disposición en el texto produce la sensación de incremento significativo, que en la realidad no lo es tal, porque son las mismas palabras las que funcionan en cada parte del poema [...] Puede comprobarse entonces hasta qué punto es importante la textura formal en un poema de este tipo».

Ése es el quid. Hernández ha llegado, en su incipiente madurez, a saber vestir un contenido, que le brota del corazón y de la experiencia vital, con el traje formal más adecuado. Juan Ramón no anda muy lejos. Sus sempiternas canciones, bordadas de estructuras cuasicirculares, de semiestribillos significativos, de variantes melódicas que reflejan el eterno retorno, tan



Foto José María Piñero

igual y distinto a la vez (con base en las golondrinas becuerianas y en Heráclito), de lo viviente, son el palimpsesto difuminado del *Cancionero* de Hernández (¿No es el rayo que no cesa la variante heraclitiana del oriolano?).

Sin embargo, en cuanto al contenido, me veo en la obligación de discrepar ligeramente de lo que toda la crítica viene admitiendo por inercia, algo que va muy de acuerdo con un sentido prefigurado del poema, pero no con su objetivación. Me refiero a las claves comunicativas que, en las dos primeras estrofas hacen alusión a una tercera persona implícita, mientras que la tercera se emite desde el yo explícito. Y lo primero que debemos preguntarnos es: ¿quién es ese alguien que «llegó con tres heridas»?

No es un disparate creer, como se ha venido haciendo, que esa persona es el poeta. Pero en rigor este desdoblamiento, tal habitual en ciertos autores (un buen ejemplo sería el de Alexandre), no cabe aceptarlo en Hernández, que desvela siempre y directamente el yo cuando quiere aludir a la primera persona. Lo que sí es muy frecuente en él es contrastar o asimilar (según los casos) lo que sucede a la generalidad (3ª. persona) con lo que le ocurre a él (1ª. persona). Ejemplos contrastivos: «Por una senda van los hortelanos [...] Por otra yo» (escríbe en un soneto de *El rayo que no cesa*); «Por hambre vuelve el hombre sobre los laberintos [...] Yo no tengo en el alma tanto tigre admitido» (*El hombre acecha*); «Toda la creación busca pareja [...] yo entre esquilas sonantes como besos [estoy solo]» (*Imagen de tu huella*). Entre los ejemplos analógicos, como es el caso del poema en cuestión, en *El hombre acecha* leemos lo siguiente: «Por los campos luchados se extienden los heridos [...] Herido estoy, miradme». Lo que esto significa es que el poeta traza primero, sin excepción, una cuestión que afecta al género humano. Y luego la confronta con su individualidad. ¿Es esto lo que sucede en nuestro poema? Es posible que sí, que el que «llega» (1ª. estrofa) y «viene» (2ª. estrofa) herido sea el hombre. Y el poeta, que también lo es, queda incluido en ese destino (3ª. estrofa). Aceptar esto supondría entender que Hernández trasciende sus heridas particulares a un destino de ser humano que tiene (o sufre) siempre esa misión. Un pensamiento cercano a esto lo refleja L. de Luis, cuando escribe, desde una perspectiva más general: «Hernández, sintiéndose marcado por las tres heridas fundamentales del hombre [...] se ahonda en su ser y aborda unos temas que también son de todos».

Pero debemos abrir otra posibilidad que, ateniéndonos a datos razonables, tenga que ver, antes que consigo mismo, con el hijo muerto, que es, en definitiva, el principal receptor de las claves comunicativas de todo el *Cancionero*. La 1ª. pista está en una variante que apunta L. de Luis, referida al primer verso: «Se fue con tres heridas». No ha quedado como definitiva en el texto, pero el hecho de que existiera esa variante, tal vez en una redacción inicial más espontánea, ya es significativo. ¿Quién se ha ido? No puede ser el propio autor, que escribe este poema en una fecha anterior a octubre del 39, cuando estaba un poco lejos aún de morir. Quien se había muerto realmente era el hijo, que en la mente del poeta también «llegó» con esas heridas, tal como lo manifiesta Hernández cuando le dice al muerto, en el final de otro poema del *Cancionero*: «Tres palabras, tres fuegos

has heredado:/vida, muerte, amor. Ahí quedan/escritos sobre tus labios». En otro poema del mismo libro expresa cómo ha pasado su hijo por la vida: «igual, igual, igual que un meteoro herido». Hernández, que había escrito en la arena: «los tres nombres de la vida:/vida, muerte, amor», tenía plena conciencia de que su hijo había heredado sus mismas heridas. Y eso le hace protagonista, junto a él, de algunos versos de la pieza que comentamos. Puedo tomar como refuerzo de esto el estupendo discurso crítico de Sánchez Vidal, en uno de cuyos pasajes en el que cita la 3ª. estrofa del poema en cuestión dice: «las tres heridas de las que brota su poesía» (en su «Introducción» las O.C. de M. Hernández. Espasa). Lo normal hubiera sido citar la 1ª. estrofa. ¿Por qué no lo hace? Creo que porque en la tercera es donde se ve claro que se anclan las propias heridas del poeta, no así en la 1ª. ni en la 2ª., que el crítico evita.

Según esto, es en el hijo, si bien tal vez como representación del ser vivo en general, donde el poeta ve y apunta esas tres heridas que, ya en la tercera estrofa, reconoce como suyas. Sólo de este modo podemos entender el texto sin traicionar sus claves comunicativas de emisor-receptores.

Sea como fuere, estamos no sólo ante un poema grandioso, rotundo, sublime, sino ante el poema que mejor esconde (en su intimidad de lo no dicho, pero sugerido) la biografía y la geometría poética de Miguel Hernández. En él ha casado sin fisura alguna las espacialidades vertical y horizontal, para cuadrar esencialmente la situación vital del autor en su aquilona. Soledad, desengaño y destino conforman un laberinto del que sólo puede sacarle la escritura, la confesión sublimada de su problema principal. «El poeta llora su secreto» -ha dicho María Zambrano, amiga suya-. Algo así es lo que hace Hernández en este texto, llorar a voces el secreto de su alma. Y dejarlo tan apuntalado poéticamente que nunca morirá.

Este poema infinito, como también lo son otros tan breves y logrados de nuestra literatura, tiene como ventaja la enorme sugerencia que encierra en sí (En realidad se trata de una radiografía -amor, vida, muerte- de la existencia humana, en la que lo genérico se contrasta analógicamente con lo específico individual). Cuanto más largo es un texto, paradójicamente, más limita su contenido. Cada palabra añadida a la esencia de lo escrito va acotando el campo de lo expresado. El silencio que circunda mágicamente este poema abre en el lector horizontes que pueden llevarle, por el camino mejor, a conocer al gran poeta que fue Miguel Hernández, el más herido de los poetas españoles.

Emilio Ríos

Nació en Bilbao en 1936. Doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Literatura de Educación Secundaria. Es uno de los más reconocidos especialistas en Juan Ramón Jiménez.

¿LITERATURA VERSUS FILOSOFÍA? «HISTORIA DE LA ETERNIDAD» Y «EL ALEPH»

Ideas acerca de la naturaleza del tiempo y narraciones sobre conceptos de tiempo

I

La crítica parece haber aceptado, quizá más por conveniencia que por incontestable convicción, que la única diferencia real entre literatura y filosofía es de orden intralingüístico. No nos referimos al mero hecho de que detectemos «ejercicios de estilo» en la escritura de los filósofos, ni a que la filosofía se haya literaturizado a causa de un virtuosismo de la especulación o de la creatividad retórica de sus jergas; como tampoco a la cuestión de que tras la disolución de los grandes sistemas filosóficos haya más «verdad» en un texto literario que en uno discursivo: no hay que olvidar, por ejemplo, la notable influencia de la crítica literaria en el desenvolvimiento de los argumentos mismos de la literatura moderna. Cuando asimilamos literatura y filosofía queremos decir que ambas, en definitiva, pertenecen a un mismo territorio, al de la palabra, al del *Logos*.

Si el *Logos* es esencialmente creativo, tanto la literatura como la filosofía son expresiones exploratorias de esa dimensión por excelencia: la creatividad a través del pensamiento y la palabra. Y aunque se ha insistido en las diferencias formales o sentimentales entre ambas, pretendemos interpretar tales diferencias como bifurcaciones de una misma e inaugural corriente.

Deteniéndonos en constatar el reflejo de una sobre la otra y a la inversa, es casi un tópico hablar de la belleza de los textos filosóficos de un Platón, por ejemplo, o del «efecto» que nos producen los escritos presocráticos, filosofía antigua que hoy leemos como literatura (¿sin que por ello deje de ser filosofía?). Que obras filosóficas se escribieran en forma de poema no hace sino multiplicar el prestigio de los orígenes de la cultura, en detrimento de una actitud historicista e ilustrada que se ha obstinado en que la profiláctica medida de separar los géneros era inevitable. Platón es un clásico como lo es Homero o Cervantes, indistintamente, en principio, del tipo de palabra o discurso que alumbrén. Leer hoy a Parménides o a Heráclito, a Spinoza o a Nietzsche es tanto leer filosofía como degustar un tipo de lenguaje, acceder a un tipo concreto de universo. Es decir, implica tanto conocer como disfrutar ese discernimiento. El «*Diálogo sobre los dos principales sistemas del mundo*», de Galileo, es una obra científico-filosófica que adopta la forma literaria para hacer más inteligible sus contenidos, y ello no relativiza, en absoluto, tales contenidos, sino que los hace fluyentes para el entendimiento y accesibles a todos. El placer que

experimentamos leyendo el *Eureka* de Poe o la obra ensayística de un Váleriy radica, elementalmente, en la harmónica adecuación de expresión y concepto: la inteligencia, se extravía o no, consiga descifrar su objetivo o lo enfurruñe brillantemente, fluye, y eso es lo que importa en la obra «filosófica» de quien es escritor fundamentalmente, y no pensador.

Afirmaba Lezama Lima, especioso polígrafo, que podemos hablar de poesía moderna en el momento en que la dialéctica ha penetrado en la literatura. Éste pretende ser un dato histórico y ciertamente el factor tiempo es importante tanto para una consideración crítica de las relaciones entre literatura y filosofía como para comprobar las metamorfosis de cada una. Borges se quejaba del grado de hiperconciencia, de problematización a que habían llegado los géneros literarios, y opinaba que la multiplicidad de tramas con que la moderna narrativa barroquiza interminablemente su producción es reducible sin perjuicio alguno a los grandes motivos clásicos. Y en este sentido, si Borges es hoy un clásico, es, en buena medida porque podemos contemplar sus obras como expresiones ejemplares y únicas de un universo cruzado de escuelas, metaliteraturas e historia literaria.

Como todo el mundo sabe, Borges no es un filósofo sino un sabio. Cuando se limita a confesar que independientemente de su trabajo como escritor acaso ha practicado humildemente el pensamiento filosófico motivado por «esa perplejidad que es la metafísica», en realidad se permite a sí mismo con una gran finura explorar libremente el orbe intelectual sin tener que rendir inoperantes cuentas de protocolo. Filosofía y literatura se hallan en Borges en fructífera complicidad; ambas se suministran mutuamente argumentos y lenguaje; los misterios de una hallan en las otra exposiciones maestras, así como el estilo sintético de la escritura borgiana ensayística permite tanto la sorpresa discursiva como la belleza de la expresión. De sobra son conocidas sus observaciones sobre las grandes obras de filósofos y teólogos, considerándolas como alta literatura fantástica, así como su creencia de que la historia-filosófica, cultural, humana- no lo es sino de la génesis de unas metáforas concretas. Aquí la ironía y el escepticismo articulan estratégicamente un juicio que resulta tan atrevido como diáfano. Cuando Borges afirma que no deberíamos dudar en conceptualizar los argumentos teológicos y las disquisiciones metafísicas de la filosofía como materia y obras de literatura fantástica, o hace depender secreta y fundamentalmente los vericuetos de la historia y del pensa-

miento de las declinaciones de metáforas universales, no pretende meramente confundir o sorprender, sino que define un estado final de la cultura en el que más allá de ocasionales interacciones lingüísticas o argumentales, el emplazamiento multidisciplinario de la cultura queda identificado más por su correspondencia esencial que por la compartimentación disciplinar tradicional. Ante el universo borgiano y la reflexión de sus consecuencias, podríamos decir que nos encontramos con la expresión óptima de una ubicuidad de la intertextualidad, dándole a ésta una dimensión que trasciende su estricto origen filológico o semiótico. Esto es, creo yo, lo que se infiere del concepto de «semiosfera» expuesto por Lotman: los universos imaginarios y la aventura escrita del pensamiento confluyen al participar de una misma raíz, y esto, quizá, no tenga porqué devenir problemático en un mundo en el que hasta los sonidos que emiten los animales están determinados como lenguaje e integrados como tal en el resto de los espacios lingüísticos que configuran el orbe de la cultura, controlado por el hombre.

Si las conformaciones estilísticas, las remitencias conceptuales o la presencia de símbolos transepocales verifican que la cultura es tanto un proceso históricamente delimitable y estudiable, una compleja ramificación de significados, como el sólo e inmenso episodio del testimonio del hombre, puede comprenderse que, en definitiva, literatura y filosofía sean visores interpretativos del mundo, cuya simetría se define tanto por los contornos concretos y elementales de sus formas enunciativas, como por la sugerencia de una permeabilidad final entre ambas. Actualmente, en tiempos de la semiosfera y de la universalización de la intertextualidad, filosofía y literatura comparten un mismo estatus en tanto que textos y productos de la cultura que se permiten los préstamos entre sí. Y a propósito de fronteras tornadizas, recordemos, sin intención de parafrasear las conocidas líneas de Gertrude Stein sobre el ser de la rosa, que *De Rerum Natura*, por ejemplo, el texto de Lucrecio, es un poema que es una obra filosófica, y a la inversa, una obra filosófica que tiene la forma de un poema. Y ésta obra, precisamente, resulta un buen ejemplo de la indiferencia final entre literatura y filosofía, a la que aludimos: la obra de Lucrecio se nos presenta tan fascinantemente híbrida como resultantemente compacta. Su atractivo elemental es ese grado de unidad: la ordenación de la multiplicidad. Podríamos decir que toda gran obra filosófica tiene colateralmente un efecto estético de aventura lingüística que la dignifica perennemente, en tanto que obra de escritura, independientemente de su actualidad contextual.

Sin considerar los dos libros de Borges, *La historia de la eternidad* y *El Aleph*, como vasos comunicantes de un único contenido, como expresiones distintas formalmente de una semejante temática, si podemos señalar entre ambos volúmenes, con alguna precisión, un significativo juego de resonancias, que, cierta e independientemente de estas dos obras, identifican el dinamismo del resto de la obra de Borges, incluyendo la poética.

En *Historia de la eternidad*, concretamente en los ensayos «Historia de la eternidad», que titula el volumen, «La doctrina de los ciclos» y «El tiempo circular», Borges expone las distintas interpretaciones que se han producido a lo largo de la historia sobre la naturaleza del tiempo. Es necesario diferenciar entre eternidad y tiempo: «El tiempo es un problema para nosotros... acaso el más vital de la metafísica; la eternidad, un juego

o una fatigada esperanza». Las palabras con que Borges inicia su *Historia de la eternidad* nos ubican de modo determinante ante la temática que pretendemos abordar y definen las coordenadas en que la modernidad filosófica y el sentimiento general se debate. Lejos de identificar con nitidez la eternidad como modelo o arquetipo del tiempo, ésta se ha convertido en melancólico objeto de ansiedad y añoranza, en una imagen literaria, mientras que el tiempo es lo que nos acosa ahora, la sustancia inmediata e indelimitable de la que estamos hechos y cuya consumación implica nuestro propio fin. La eternidad supone la vivencia, la trascendencia de cualquier argumentación sustitutoria; el tiempo precisa de una explicación, de un desciframiento. Más adelante observaremos cómo para Borges, el tiempo parece estar condenado al eterno retorno, mientras que la experiencia de la eternidad supondrá la trascendencia de, precisamente, toda acumulación de inerte e inacabable tiempo.

Es decir, nos encontramos presos irremediadamente de la historia; la eternidad es lo que hemos perdido al prendernos de la existencia. En lugar de eternidad nos queda su vacío, el desecho de ella. Para el pensamiento, entonces, la disquisición sobre el tiempo, devendrá un complejo conjunto de acertijos filosóficos, remontar la historia de sus distintas concepciones. Y quizá sea éste uno de los mayores placeres sustitutorios de la plenitud edénica, el consuelo pobre e íntimo del placer intelectual.

De esta percepción de entrada se derivan una serie de motivos típicamente borgianos que encontramos tanto en sus reflexiones como irrigando argumentalmente sus cuentos: siendo ajenos a la trascendencia, es la cultura nuestro máximo testimonio, testimonio artificial, basado en una convención «el lenguaje», y virtualmente infinito, a través de polémica y crítica, y por lo tanto, relativo pero también entrañable (el arte).

Ante este escepticismo de entrada, cabe preguntarse por qué Borges no tituló su conjunto de ensayos «Historia del Tiempo». Con toda seguridad le parecería demasiado taxonómico o académico, y sobre todo, menos emotivo. «Historia de la eternidad» es, por tanto, un epígrafe de índole estética que nos remite más a lo sentimental que al mero tratado.

En *Historia de la eternidad*, Borges expone, primeramente, el concepto de eternidad platónico, a partir de unas lecturas de Plotino y la adaptación de tal modelo por parte de los Padres de la Iglesia, especialmente por San Agustín, para, seguidamente, discutir el concepto del eterno retorno, opuesto a la linealidad del tiempo cristiano, y, finalmente, confesar-nos su concepto personal de tiempo a través de una experiencia personal, la forma individual en que podemos vivirlo más óptimamente: el instante.

En su examen del concepto plotiniano de eternidad, Borges descrece de los arquetipos platónicos en los que se basa. La definición del tiempo como la imagen móvil de la eternidad implica el emplazamiento de esta en la inmovilidad solemne y teórica del arquetipo. Convertir la eternidad en la fuente de los sucesos del mundo, implica la paradoja de remitir la exuberancia de las apariencias y la multiplicidad de los fenómenos a una figura escueta y remota, a la suficiencia de un término ciega y exclusivamente goloso de su concepto. Burdamente diríamos que definir el origen de las cosas multidiversas como efecto de una sacralidad imperturbable implica la laboriosa escisión entre

forma y contenido. Para Borges la reducción de las realidades del mundo a una idealidad formal, es, filosóficamente, inviable: la eternidad adquiere, entonces, bosteazante entidad de museo.

Pero dicha inviabilidad es sólo filosófica, pues, la definición del universo a través de las ideas platónicas nos está indicando más la creación de un orden (estético) que la demostración positiva de una organización. El mismo Borges rectificará en su prólogo a «*La historia de la eternidad*» la sobriedad con que interpreta las formas platónicas, meramente asimiladas a «*inmóviles piezas de museo*». Casi diríamos que si Borges sólo viera esto, nos estaría mintiendo, o resultaría vulgar, demasiado convencional. El juego irrigador de las interpretaciones, -las lecturas de Schopenhauer y Duns Scotto-, sobre las ideas de Platón hace que éstas adquieran riqueza y novedad. (La cultura salva a la cultura). Si las ideas de Platón sobre el Tiempo no resultan satisfactorias para el tiempo que nosotros vivimos, -la modernidad-, su sistema viene a justificarse por su belleza propia, por su dinamismo armonizador, por su fascinación narrativa. Es decir, que en tanto que abandona el puro y escueto ámbito de la exposición lógica, se refuerza con una significación global más duradera. El paso del tiempo «literaturiza» la filosofía, convierte en fábulas sus exposiciones más ambiciosas, pero es entonces cuando se vuelve perenne en la memoria.

Borges conoce perfectamente estas «metamorfosis» de las palabras y de los conceptos. Sus reparos a lo platónico no erosionan, sin embargo, la admiración que siente por el sistema, una admiración que plantea de nuevo la indiferencia entre filosofía y literatura, pues tal admiración no radica exactamente en la cantidad de verdad que el platonismo describa o defina, sino en la coherencia de su utillaje, en la cualidad entrañable de su empresa, en la facultad de ordenar el universo. Con el tiempo, las respuestas que los filósofos han dado sobre las cosas, se envuelven en la fascinación del mito. Y el mito es el panorama global en que divisamos una cultura, la expresión, por excelencia, del panesteticismo moderno.

II

En el ser de las cosas hay una paradoja crucial: para alcanzar la inmortalidad, hay que morir. Ésta es la conclusión a que llegamos tras la lectura del cuento «*El mortal*», la primera pieza que inicia «*El Aleph*». Podría decirse, esquemáticamente, que en este cuento viene a comprobarse qué es lo que ocurriría si alguien no muriera y se viera enfrentado a cursar la infinitud anquilante de los días y de los años. El personaje, un tribuno romano, tras haber alcanzado la Ciudad de los Inmortales y conocido a sus remotos habitantes, los trogloditas, (los *inmortales*), ingresa en el proceso infinito de vivirse en diferentes épocas y ejerciendo distintas profesiones. El cuento es como una puesta en escena del proceso literal de la inmortalidad, es decir, del agotamiento lógico de las posibilidades existenciales, del acumulamiento material del tiempo. Los resultados están claros. La inmortalidad, es decir, *no poder morir*, es más un castigo divino que una gratificación, significa sumirse en el anonimato absoluto, diluirse en la degeneración y en el empobrecimiento exterminador de vivirlo todo y serlo todo. Ser inmortal implica sumergirse en la abrumadora indiferenciación, de ahí que la menor fisura que haga recordar la fragilidad del cuerpo sea un acontecimiento tranquilizador que restituye «la normalidad»: *Al repechar la margen, un árbol espinoso me*

laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo. Incredulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres. Esa noche, dormí hasta el amanecer.»

De nuevo la paradoja aparece cuando el personaje del cuento percibe que, a excepción del hombre, todas las criaturas del universo son inmortales porque ignoran la muerte. El hombre, al convertir la muerte en un problema intelectual y animico, y urdir ideas y mitos para superarla o explicarla, no ha hecho sino producir más perplejidad y dolor inútil. La racionalización del mundo ha implicado también el acotamiento doloroso del mismo. En el cuento, la evocación de la «*Rueda del Indostán*» es una crítica al determinismo de la linealidad historicista. Téngase en cuenta que el cuento refleja una perspectiva cuantitativa de la inmortalidad, es decir, la vivencia de la inmortalidad como la suma sucesiva de la historia, de sus episodios y transiciones sin fin. Hablamos de inmortalidad, no de eternidad. La representación realista «de la eternidad es la inmortalidad como, paradójicamente, inacabable fungibilidad. Lo que Borges critica en este cuento es la fatalidad de lo interminable. Nada tan «mortífero» como la inmortalidad. Encontrar a Homero convertido en un lamentable y rudo troglodita es la expresión del saqueo continuo que supone no poder morir, es decir, repetirse infinitamente en el tiempo: no vivirlo todo, sino no poder dejar de hacerlo, asesina toda identidad individual, borra toda sustantividad, aniquila el lenguaje. De regresar, Homero lo haría en otros poetas, en otras aventuras, en voces nuevas aunque ya escuchadas y familiares. La inmortalidad es presentada como un proceso de generación no finita, cuya acumulación, cuyo abarrotamiento físico destruye la dignidad, los valores y el destino personal que se definen, precisamente, por su ejecución limitada en el tiempo. Las propiedades de una dimensión cualitativa cualquiera desaparecen al sumárseles otras que pueden ser sus opuestas y las mismas de modo alternativo e interminablemente. Necesitamos, pues, el distanciamiento del sueño. La inmortalidad es la condenación al insomnio. Al final, el apogeo de la inmortalidad acarrea la extinción de todo. *Sólo quedan palabras*, dice el protagonista, los signos vacíos de las culturas que el proceso de la inmortalidad aniquiló al colocarlas una encima de la otra, tal y como se iban produciendo. En «*El inmortal*» no asistimos sino a un alargamiento sangrante del tiempo, precisamente de lo que queremos huir y de cuya naturaleza sucesiva abomina Borges. La eternidad no es este proceso, no es el acumulamiento aplastante de la historia, sino una memoria que trasciende el exhausto registro de las cosas.

El cuento es una demostración del proceso lógico que conllevaría consigo el cumplimiento de «riguroso» de la inmortalidad. La interpretación realista de la eternidad convierte a ésta en mera y pesadillesca inmortalidad. El cuento nos indica el error (y el horror) de una concepción estadística de la eternidad, destacando que es lo finito lo que realmente alcanza significación completa, precisamente por no repetirse hasta su pulverización.

No obstante, «*el universo requiere la eternidad*», y si deseamos abarcar su enigma y ya que nos encontramos en el terreno de las premisas, quizá sea aconsejable antes de internarnos en complejidades circundantes, aceptar desde donde partimos, es decir, exponer los presupuestos que tácitamente hemos

aceptado en la formación del pensamiento y que condicionan, consciente-inconscientemente nuestro trabajo.

III

Cuando Borges nos confiesa su nominalismo *-todos hacen general nominalismo sans le savoir: es como una premisa general de nuestro pensamiento, un axioma adquirido. De ahí lo inútil de comentarlo-* nos pone sobre la pista de dos grandes temas, básicos en sus cuentos y en sus reflexiones: por un lado, el centramiento de toda experiencia sobre el individuo, heroico protagonista y patético definidor solitario de lo que se produce, frente a la autoridad de entidades o ideas abstractas, aunque el poder de éstas no sea absolutamente negado, por lo que podemos decir que no deja de haber como un rastro de numinosidad cuya comprensión escapa al sujeto; y por otro lado, la aceptación del convencionalismo del lenguaje, de la artificialidad de la cultura, y por lo tanto, de la incapacidad de conocer la trascendencia fuera del condicionamiento de nuestras bases lingüísticas.

Esto no significa que el éxtasis o la armonía nos sean ajenos, pero se hace necesario confesar que nos encontramos en un mundo artificial, creado por el hombre, de términos y signos cuya fluencia no hace sino engrosar el apetito conceptual mismo, y que irrigan tanto como determinan nuestra comprensión de la realidad. En el mundo logocéntrico que habitamos ¿cómo prescindir del lenguaje, o cómo individualizarlo hasta el punto de que consiga ser realmente la *expresión específica, inconfundible, de mi experiencia?*

Borges es, en efecto, nominalista cuando para evitar los énfasis engañosos o atenuar la tiranía de las abstracciones, llega a decir que «eternidad» o «arquetipo» son meras palabras; pero también lo es cuando, sumiendo la significación de los personajes en procesos generales y universales, erige secretamente a esos personajes en representantes «típicos» de tales procesos. Así ocurre con el cuento «Deutsches Requiem»: la ascensión heroica y apasionada por parte del protagonista de los vericuetos históricos de su país, simboliza el destino trágico de Alemania. (No estaría de más recordar que las variantes últimas del nominalismo no excluyen la posibilidad de inteligibilidad de las entidades abstractas o genéricas en tanto que se manifiesten como un individuo. *Diccionario de filosofía de bolsillo, de José Ferrater Mora. Biblioteca de consulta, Alianza Editorial 2001.*

«Los arquetipos y la eternidad -dos palabras...», dice Borges. Sólo dos palabras, pero también, nada más y nada menos. Es decir, las palabras son nuestro límite ante el mundo pero también forman parte de nuestro mayor testimonio. Los conceptos que vehiculan se someten a la producción de discurso y con ello a los procesos y variaciones de la interpretación.

Un ejemplo claro y sustancioso de ello, es el cuento «Los teólogos».

Se produce una disputa teológica entre los dos conceptos de infinitud, el del eterno retorno y el de la eternidad cristiana. Juan de Panonia y Aureliano comparten el mismo fervor contra los «monótonos», defensores del eterno retorno, pero se enzarzan en una lucha personal a la hora de la exposición oficial de sus ideas. Finalmente Aureliano consigue que Juan de Panonia

sea acusado de herejía y quemado en la hoguera, pero tras la muerte de Aureliano, ambos personajes, a la hora de presentarse ante la mente divina, resultan, indiferentemente, una sola persona.

El cuento expone no sólo la vanidad (y el poder) de las génesis retóricas, de las escuelas filosóficas o teológicas, sino el error que supone la disputa por la *verdad*, pues ésta sólo nos es accesible por medio de nuestras representaciones y son en realidad estas representaciones, los conceptos, los medios de exposición, los que luchan banalmente entre sí. Ello implica, en definitiva, que todo debate por la verdad es partidista y está condenado a un inútil proceso sin fin ni esclarecimiento último, pues no se desarrolla sino en el continente conceptual de la cultura a la que pertenecemos. Además, el juego de las interpretaciones sin fin a que se presta todo concepto, el surtido de ecos que provoca la discusión, produce un «efecto» de eterno retorno que para Aureliano resulta un duro castigo, una demostración de que el trabajoso proceso de su disputa con Juan de Panonia no refleja sino puntualmente la teoría que ambos pretendían refutar: «*De pronto, una oración de veinte palabras se presentó a su espíritu. La escribió, gozoso; inmediatamente después lo inquietó la sospecha de que era ajena. Al día siguiente, recordó que la había leído hacía muchos años en el Adversus annulares que compuso Juan de Panonia.*» Es decir, esto no demuestra sino una cosa: la cultura es un enorme palimpsesto. El que una definición, una escueta pero irrenunciable cita, pueda ser aprovechada o se ajuste a un argumento que en otras circunstancias o tiempos rechazaba, alude al ordenamiento final que se produce en la memoria de la cultura, al íntimo repliegamiento de sus términos que no hacen sino confesar, a pesar de las texturas contextuales, una naturaleza común. La cultura destaca como un cósmico continuum cuyas articulaciones, dependientes de factores varios, no obstante, mantienen una correspondencia autofecundante. La unidad de los grandes estilos como reflectores ideológicos, la frecuentación de unos símbolos más que otros, las tendencias metafóricas o la prevención contra éstas, varían con el tiempo y marcan los contrastes epocales de la producción cultural, pero todo lleva, en definitiva, la impronta humana, su pertinencia lingüística. Los estilos pueden pulular y la elección de las palabras encumbrar o descubrir unas para olvidar otras, pero la dimensión estética, en definitiva, es una, aunque las condiciones sociales que hayan constituido el contexto de esas obras difieran radicalmente. En *Los teólogos*, se insinúa la visión de la cultura como un gran texto compuesto de variaciones sobre sí mismo, variaciones que van acumulándose a través de la historia, configurando un laberíntico e indelimitable palimpsesto. En el seno de la cultura, las habilidades técnicas del pensar, la producción de debate, la generación indefinida de sofisma, no indican sino un origen común. De ahí el que el enfrentamiento conceptual puro, tarde o temprano descubra o crea detectar componentes sustanciales afines en argumentos supuestamente opuestos: lo rebatido *regresa* emergiendo del propio rebatido: el eterno retorno. Es como si queriendo evitar el contacto con un punto concreto, yo marchara de espaldas, diera la vuelta a la tierra y apareciera por el horizonte, dándome de bruces, frontalmente, con el punto del cual quería distanciarme. El eterno retorno en el ámbito de la producción intelectual confirma el



Composición: José María Piñeiro

dolor y el trabajo inútil de intentar presentar teorías explicativas del mundo definitivamente superiores a otras, o inspiradas por lo divino, pues todas son obras del pensar humano y pretenden satisfacer las mismas esperanzas.

En el cuento «*Historia del guerrero y la cautiva*» encontramos ecos del cuento anterior. Si en «*Los teólogos*» el apasionado enfrentamiento de interpretaciones de un mismo concepto en el seno de una misma cultura resulta indiferente para el proceso universal, en «*Historia del guerrero y la cautiva*», la conversión de un bárbaro en ciudadano romano y la de una mujer inglesa en habitante indígena del desierto, demuestran el complejo juego de máscaras intercambiables que adopta y es la historia, lo erróneo de todo determinismo cultural que pretenda acotar el espacio vital y simbólico de los hombres de modo definitivo, y alude a un principio que trasciende las formaciones educativas, sociales y culturales, meras coordenadas sinérgicas de la unidad universal que puede invertir o alterar tales coordenadas. Si no fuera por un inapropiado exceso de adjudicación teórica por nuestra parte a la obra de un autor que es sobre todo creador literario, nos atreveríamos a indicar que a través de este cuento se postula más una suerte de monismo cualitativo que justificaría posibles manifestaciones del eterno retorno. Si como Borges dice al final del cuento: «*Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales*», ello no indica que halla algo que secretamente nos conduzca a cada uno de nosotros y que trascienda las identidades culturales, obligándonos a sortearlas, sino que éstas son fallibles, es decir, no determinantes, ya que podemos sustituirlas por otras. El antagonismo de los personajes es un reflejo del belicoso antagonismo que se produce entre las distintas realidades del mundo, pero tal multiplicidad es más manifiesta que substancial, más accidental que trascendental. El estado inercial del bárbaro y el presunto estatus de civilización de la inglesa no son atributos fijos, sino determinaciones culturales susceptibles de invertirse, sustituirse o destruirse. Lo que nos dice Borges, en definitiva, con esta historia, es que los estados culturales no son eternos sino sólo duraderos, y que pueden modificarse, involucrarse o perfeccionarse en una alternancia no previsible.

Resulta significativo señalar aquí la admiración que Borges manifiesta en más de una ocasión por la figura de Spinoza. El monismo panteísta de Spinoza ofrece a Borges un modelo de orden, armónico y orgánico, en el que los dualismos quedan resueltos al ser definidos como atributos, como formas de la substancia infinita. La vida del bárbaro convertido en romano y el destino de la inglesa, son manifestaciones que han subvertido sus emplazamientos o desarrollos «previsibles»; precisamente lo anormal de sus efectivas realidades niega el dualismo, pues el que vidas distintas encarnen sus presumibles antipodas relativiza la fatalidad de principios opuestos.

Borges pretende, o simula pretender, la refutación del eterno retorno en las páginas de «*La historia de la eternidad*»; sin embargo, la interpretación de alguno de los cuentos de «*El Aleph*», nos pone sobre las pistas de algo más que indicios del concepto del eterno retorno a través de sus narraciones. Por ejemplo, en el cuento «*La intrusa*», dos hermanos comparten consentidamente la misma amante. Cuando deciden deshacerse de ella y la matan, su muerte vincula a los dos hermanos a la infamia del acto, a su desaparición homicida. Vivos, la compar-

tian promiscuamente; muerta, es su ausencia, su asesinato, lo que comparten culpablemente. Si la idea de Nietzsche del eterno retorno implica sobre todo la responsabilidad moral de enfrentar el propio destino, este cuento ilustra escuetamente de qué tipo de emprendimiento personal se trata.

Del mismo modo podríamos citar el cuento «*El hombre en el umbral*». Nos cuentan que a Glencairn, (en realidad, nos hablan de un personaje que como Glencairn es juez y está siendo buscado), lo ajusticiaron y ejecutaron hace mucho tiempo. Quien nos cuenta la historia es un anciano y refiere los hechos al tiempo en que él era niño. Instantes después de que el anciano acabe su relato, nos enteramos bruscamente de que Glencairn acaba de ser muerto. El efecto fantástico del cuento reside en este último momento, con la irrupción brutal de lo que nos parecía un pasado casi remoto en el instante actual de nuestra escucha. Si el cuento anterior, «*La intrusa*», hace alusión a un hecho que liga el destino de dos personajes, aquí, la aparente, sutil confusión de un personaje con otro, produce la convulsión temporal de inaugurar un acto que nos decían se había producido hace décadas. El hombre en el umbral no es el anciano que nos cuenta la historia (que de pronto acontece ante nosotros) sino que se refiere simbólicamente a Glencairn en los instantes previos a la consumación de su destino. Por lo tanto la narración del anciano no es un equívoco, sino que funciona como el presagio de lo que poco después ocurrirá. Nada ha ocurrido en el pasado, sino que ocurre en la interminable y ancha cinta que es el presente. Se puede tirar de esa cinta comprobando, para nuestra perplejidad, que aquel lejano suceso que nos referían no estaba sino agazapado en el ahora.

IV

Sería someter los cuentos de «*El Aleph*» a una catalogación forzada y artificial, si le asignáramos a cada uno la ilustración literaria de un concepto de tiempo. No fue esto, además, la intención de Borges. Si hemos aceptado la especificidad lingüística tanto de la literatura como de la filosofía, si hemos convenido en considerar el objetivo de su expresión desde esa especificidad estructural, no podemos utilizar la posible filiación teórica de un relato, de un producto de ficción sino para aproximarnos, en todo caso, a sus implicaciones racionales y críticas, no convirtiendo el fenómeno literario en un instrumento ideológico.

La obra literaria configura un orbe propio, y la reflexión filosófica supone un discurso determinado, salvo que transgrediéndolo se arriesgue a insertarse en lo polisémico. (Aunque también es cierto que la tenuidad de esta frontera ha sido, precisamente, la atmósfera que un enjambre de pensadores modernos y «alternativos» han elegido para ilustrar la multiplicidad y la ambigüedad del mundo actual). En el caso de «*La historia de la eternidad*» y «*El Aleph*», podríamos decir que cada libro expone su particular punto de vista, determinado por la naturaleza misma de su lenguaje. En parte, los cuentos de «*El Aleph*» ponen en escena lo que la reflexión filosófica de «*La historia de la eternidad*» refuta. Ahora bien, no se trata, burdamente, de dos libros antagónicos, en absoluto: forman, precisamente, una unidad. Lo que se expone a través de las mesuradas palabras de los ensayos y la laberíntica dimensión estética que experimentamos con las narraciones, confluyen como sistemas informativos de una imagen global y compleja; no son, finalmente, sino

confirmaciones de un terreno propio configurando una totalidad. Los hallazgos intelectuales que saboreamos con los ensayos, la perplejidad que experimentamos leyendo los cuentos, son tanto sensaciones propias de cada ámbito lingüístico como realidades que podemos interpretar especulativamente simétricas o colindantes.

En «Historia de la eternidad», efectivamente, Borges rechaza el eterno retorno. Aceptando la complejidad física del mundo, es decir, la infinitud de los átomos, la imposibilidad de medirlos, de contabilizar todas las partículas en evolución, lo que tiene como consecuencia el que sea posible concebir el cosmos como una variación infinita de combinaciones, Borges viene a decir, en síntesis, que se necesita toda una eternidad para que el eterno retorno se produzca.

El número infinito de circunscripciones del universo y la inclusión del azar en la red de los sucesos, produce una creadora indeterminación en las cosas, en la definición final de los fenómenos y sus causas que problematiza la aceptación del eterno retorno. ¿Se repiten acaso las ocasiones del amor, el placer que acabo de experimentar al saborear un vaso de agua en la siesta?

Borges utiliza, además, argumentos teológicos, en concreto los de San Agustín, para rechazar la angustiosa rueda del tiempo cíclico y escapar de ese giro continuo y sin resolución. La figura de Cristo es la que inaugura el tiempo lineal con los hechos cruciales de su vida y de sus enseñanzas. Colocar los sucesos trascendentales del nacimiento de Cristo y de su Crucifixión junto a cualquier otro, en una lista de circunstancias que se precedan de forma indiferente e indefinidamente en el tiempo, comportaría el escándalo de la relativización de los hechos sagrados y por lo tanto, su disolución como tales hechos sagrados, confundiendo con la suma pululante de cualquier otro suceso. Sumir la vida de Cristo en la masa indiferenciada de las situaciones generales del mundo equivaldría al arrebatamiento de su naturaleza divina y a la negación del carácter inaugurador de nuestra era.

Sin embargo, y ante el grueso de estas graves objeciones teóricas, reflejos del eterno retorno salpican, atraviesan, caracterizan ardua y sorpresivamente buena parte de la obra literaria de Borges y de estos cuentos de «El Aleph», en concreto.

Borges dice que Nietzsche, en definitiva, emplea el eterno retorno como un modelo para reflejar el destino heroico del obrar humano y estimular su protagonismo incesante. El fulgor fatal de su atractivo reside ahí, en esa función de vitalización, de responsabilidad de la acción, en cómo representa el poder de la voluntad. El concepto del eterno retorno nietzscheano subraya, sobre todo, la necesidad de la autosuperación, y de perseverar en el duro trabajo del vivir. Resulta, pues, en el fondo, más un acicate ético que una cosmología. Borges intenta comprender al hombre Nietzsche, lúcido preso de su propio pensamiento, y casi excusarlo, pues lo que el escritor argentino discute es la falibilidad de una teoría, aceptando, tácitamente, lo que en niveles más íntimos y morales parece implicar. «Yo suelo regresar al Eterno Regreso», nos confiesa melancólicamente Borges en la primera línea de «El tiempo circular».

Palabras que son una secreta confirmación no ya, meramente, de la fascinación que el eterno retorno, pese a su posible

falibilidad, ejerce sobre el pensamiento, sino de ese lastre de la lucha por la vida y la convivencia que la humanidad arrastra penosa y enigmáticamente y que este concepto ilustra de modo particularmente agudo. Nada cambia, sustancialmente, porque nada avanza, todo se repite, y sin embargo cada repetición comporta el matiz de su propia variación de lo mismo.

Borges resalta el carácter épico con que Nietzsche irriga el concepto del eterno retorno, al hacer gravitar la historia del individuo, la conformación de su destino sobre la sola individualidad del sujeto. Es el pensador alemán el primero en destacar con la mayor elocuencia la responsabilidad absoluta del individuo para autotranscenderse, lejos de los influjos de dioses ajenos y remotos. El eterno retorno no es sino el reflejo del movimiento de la vida misma renovándose sin cesar. Nosotros debemos ser los únicos hacedores de nuestra perduración. «Antes de Nietzsche la inmortalidad personal era una mera equivocación de las esperanzas, un proyecto confuso. Nietzsche la propone como un deber, y le confiere la lucidez atroz de un insomnio».

V

Si, como hemos visto, alguno de los cuentos de «El Aleph» hacen magistral alusión al concepto del eterno retorno, también hay otros que ilustran lo que el mismo Borges define como su versión personal de la experiencia de la eternidad. Esa experiencia individual de la eternidad podríamos situarla bajo la tutela conceptual del «instante», entendiendo esto no como el dionisiaco *carpe diem* de los surrealistas o ultraístas, y mucho menos aún como aplicación de algún sistema, sino más bien como una suerte de revelación íntima y sin ángel, como una confirmación no espectacular y personal.

Efectivamente: tras rechazar por extrahumanos e ineficaces los formales arquetipos platónicos, poner en evidencia la banalidad del debate teológico, perteneciente exclusivamente al ámbito intelectual de la retórica sin fin, y, sobre todo, inútil para la felicidad humana, Borges nos cuenta su propia experiencia de lo que podríamos llamar eternidad. En el ensayo «El tiempo circular», Borges presenta el soporte teórico de la experiencia personal de la eternidad que nos ofrece en «La historia de la eternidad», y que procede de su libro «El idioma de los argentinos». El concepto de eternidad que se desprende de su relato se nos presenta como una alternativa a la fatalidad del eterno retorno.

Borges cita unas palabras de Marco Aurelio, tras haber barajado varios autores y exposiciones, válidos igualmente para su objetivo. La clara y densa reflexión del romano resulta capital tanto para contextualizar la experiencia secreta e íntimamente trascendente que Borges nos cuenta acerca de su callejar solitario por los parajes de la infancia, como para encajar el cuento «El Aleph» y la naturaleza de lo se divisa a través de él.

Elemental y sustancialmente, lo que Marco Aurelio (*Reflexiones 14*) expone es la nulidad tanto del pasado como del porvenir, y destaca la fuerza y la importancia del presente que se vive como la única medida de emprender nuestra vida y alcanzar la plenitud. Marco Aurelio no habla de sofisticadas atomizaciones en el tiempo, de un minucioso y concreto «ahora» que le correspondiera vivir al hombre, enmarcado en la estela mayor y trascendente del Tiempo, sino que establece el

presente como el tiempo real que se vive y en el que se produce la verdadera relación de los seres.

En tanto que ubicaciones seriales, en tanto que estrictos compartimientos temporales, el pasado y el futuro son magnitudes imaginarias, emplazamientos puramente teóricos de la experiencia que no incumben al urgente vivir. El presente es el continuo punto de partida.

Radical nuestra existencia vitalmente al presente significa establecer un parámetro común e immanente de comunicación, atenuando y diluyendo la dependencia de horizontes remotos. Por otro lado la cultura es vivencia o testimonio, no sangrante acumulación inercial destinada ciegamente a la historia. La esperanza no es el porvenir, pues, sino el presente. Aquí es importante recordar que Borges no identifica memoria y eternidad. En sintonía con el pensamiento de Marco Aurelio, Borges declara la eternidad como una vivencia y una liberación, mientras que la memoria arrastra materialmente al tiempo, es su grave y pesadoso documento, susceptible de un acumulación tan tedioso como interminable.

Es importante señalar qué tipo de «comunidad» establece en los seres el presente. La reflexión sobre la dimensión del presente no significa establecer una uniformación de los individuos sino comprender la correspondencia íntima de sus evoluciones vitales: «Marco Aurelio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales. Afirma que cualquier lapso-un siglo, un año, una sola noche, tal vez el insalvable presente contiene íntegramente la historia», explicita Borges.

La naturaleza de esta forma del tiempo, esta eternidad que postula, como lo hace el símbolo, la relación universal de todo lo existente, es lo que no sólo justifica técnicamente la simultaneidad de las visiones que se producen en y son el Aleph, sino la dinámica propia de su revelación. El Aleph es el universo y una metáfora del universo. Como objeto a través del cual visionar todo lo existente, nos recuerda el funcionamiento de las keinniggar nórdicas, a las que Borges dedica un ensayo en «Historia de la eternidad». La semejanza es aceptable; lo que vemos en el Aleph se explica por la naturaleza que conforma la metáfora: la correspondencia universal de las diferentes multiplicidades que pueblan todo lo existente. La metáfora nos permite relacionar cosas distantes en el espacio y en el tiempo, activar secretas semejanzas entre los diversos objetos. Todo ello viene a expresar una unidad en las cosas indescifrable, en último término, pero real. Del mismo modo la cita de Marco Aurelio expone una equivalencia de los seres sin que la particularidad de sus destinos se anule por tal correspondencia.

En el cuento de «el Aleph», el narrador nos previene de la imposibilidad de comunicarnos el sincronismo de su visión múltiple, pues, forzadamente, su descripción -el lenguaje deviene una concatenación de sustantivos. Esta naturaleza sucesiva del lenguaje es la gran condición a la hora de configurar una dimensión discontinua del tiempo. No solo determina nuestra comunicación de lo eterno sino que genéticamente supone la imposibilidad de concebir una expresión verdaderamente personal.

La reflexión sobre la naturaleza paradójica del instante nos aproxima a una comprensión de la visión imposible relatada por Borges en «El Aleph»; aunque derivar una minuciosa

metafísica de las densidades vividas en el instante podría abundar, precisamente, en lo que se pretende evitar. Dice Borges en su poema «El pasado»: «No hay otro tiempo que el ahora, este ápice del ya será y del fue...»; y en este otro cuyo título es simplemente una fecha, «1964»: «Ya no seré feliz. Tal vez no importa. Hay tantas otras cosas en el mundo; un instante cualquiera es más profundo y diverso que el mar».

Es decir, no se trata de emprender barroca operaciones de descomposición analítica, algo así como llevar a cabo una suerte de microfísica del instante, ya que todo ello derivaría el sentido de la experiencia que es unitaria y homocéntrica, sino de afirmar que el instante es la forma de trascender el espacio y el tiempo, que es la reflexión sobre lo que la experiencia íntima del instante inopinadamente abarca lo que más nos acerca a la eternidad y que Borges describe en su paseo nocturno. El instante no es un fragmento vivido de la totalidad, no es un eslabón de la cadena temporal, sino la vivencia que como algo personal, trasciende tal cadena. El instante es una metáfora del desprendimiento del tiempo, (la tautología es inevitable), pero no es tanto el utópico presente como su repentino y desorbitado olvido. El presente es también un concepto totalitario, por ello, el instante no pretende abarcar cuantitativamente la totalidad del mundo, es la insólita interrupción del ocurrir servir del tiempo. La reflexión del Borges «flanéo» merca la eternidad a un espacio vivido que no es el espacio meramente físico, delimitable y geometrizable, sino al que se constituye, a través de la memoria, en lugar. Si la revelación que el Aleph le procura es, increíblemente, instantánea, el vislumbre de eternidad a que llega en su paseo solitario también se produce en el instante, un instante que no es cronometrizable ni físico, que no es el átomo temporal de ninguna sucesión, por que en rigor ni es instante ni pertenece al tiempo.

Sin embargo, en cuanto Borges «sale» de ese tanteo íntimo con la eternidad, en tanto que volvemos al curso lineal de las horas, nos vemos obligados a decir, corriendo el riesgo de los redundantes juegos de palabras, que la percepción de la eternidad de Borges es, paradójicamente, instantánea.

No sabemos, al menos yo lo desconozco, si Borges supo de la figura y de la obra de Gaston Bachelard. Este autor francés publicó en 1932 un libro llamado «La intuición del instante». En esta obra ¹⁰Bachelard, comentando la tesis básica del pensamiento de Roupnel - «el tiempo sólo tiene una realidad, la del instante»-, refuta, más que matizar, el concepto bergsoniano de «duración», oponiéndole precisamente el de «instante». Las observaciones de Bachelard acerca de la «esencial discontinuidad del tiempo», del carácter decisivo y no dual del instante, de la rotunda espectralidad tanto del pasado como del porvenir, pues ambos sólo se explican por la operatividad vital del instante, ya que «la conciencia es conciencia del instante, y la conciencia del instante es la conciencia», se pueden utilizar como hitos con los que delimitar un concepto del tiempo, de la experiencia del tiempo, similar a la que observamos en las meditaciones y narraciones bergsonianas.

Bachelard discute la ilustrada y geometrizable «duración» bergsoniana, pues la única unidad temporal que vivimos, el único tejido vivo en el que nos articulamos, eje continuo de la novedad y de la creación, es el instante. Agudamente, Bachelard anota: «Se recuerda haber sido, no se recuerda haber

durado... Guardiana del tiempo, la memoria sólo guarda el instante; no conserva nada, absolutamente nada de nuestra sensación complicada y ficticia que es la duración». Curiosamente, Borges dirá en su poema *Los enigmas*, invocando la inmortalidad a través del olvido: *ser para siempre, pero no haber sido*.

La vivencia interior es actualidad constante, no una virtualidad de expectativas, es la efectuación sutil de las relaciones, el eje de las mismas, su radiación, no su horizonte. El instante es efectuación, comprensión, autorreferencia consciente, no fragmento de un supuesto continuum que nos supere y que no vivimos.

Bachelard configura una suerte de programa para acceder al «centro de sí mismo», y recuperar la vitalidad, la única referencia real del tiempo y de su experiencia en nosotros. Es necesario desligarse del tiempo que establecen las cosas y la sociedad, liberarse de las referencias fenomenológicas del hábito y no identificar tiempo personal y tiempo de la vida, el más complejo de los pasos. La ejecución de estos puntos nos lleva a definir un concepto complejo y unitivo del instante, en el que vemos reflejarse la posibilidad de una dinámica dúctil y comprensiva del mundo. Ese carácter neto del instante, su irreductibilidad y su articulación sin etapas, confirma las reflexiones de Borges acerca de los artificiosos emplazamientos del tiempo: *«El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desinertarlo»*, (*Historia de la eternidad*).

El Aleph, como el Zahir, la moneda que refleja todas las cosas existentes, así como las keinnigar, y como toda metáfora literaria, -el Aleph es la metáfora de las metáforas- son objetos cuya virtud parece tiene el mismo objetivo: establecer la analogía, el ritmo universal.

La vastedad de los mundos a la que secretamente asiste Borges mirando a través del Aleph es la que enfáticamente reclama Bachelard en un momento de su inspirado libro sobre la esencia del instante. La omnisciencia del instante es vivir el éxtasis de la materia, de los sentidos, del afecto. Reclamar esa experiencia es nuestro utópico deseo: «... soñamos con una hora divina que lo diera todo. No con la *hora plena*, sino con la hora completa. La hora en que todos los instantes del tiempo fueran utilizados por la materia, la hora en que todos los instantes realizados en la materia fueran utilizados por la vida, la hora en que todos los instantes vivos fueran sentidos, amados y pensados. Por consiguiente, la hora en que la relatividad de la conciencia fuera borrada, puesto que la conciencia estaría a la medida del tiempo completo. Finalmente, *el tiempo objetivo es el tiempo máximo*, el que contiene todos los instantes. Está hecho del conjunto denso de los actos del Creador».

La plenitud evocada en la cita de Bachelard no deja de corresponderse con la abrumadora *visión* de Borges en el Aleph, sólo que lo que varía es el punto de vista del percibidor. Bachelard habla de una integración del tiempo vivido en la conciencia del sujeto; en el Aleph, es la ingente totalidad del universo la que es contemplada en un instante de imprevisto e impensable privilegio. En Bachelard la conciencia del tiempo comporta la consumación del sujeto; en Borges, se produce lo fantástico puesto que asistimos al divisamiento imposible del universo a través de un objeto.

Independientemente de estas consideraciones, ambos autores tienen, además, una cosa en común: la escritura. El «estilo», el carácter heterodoxo del pensamiento y de la obra del autor francés, parece confirmar de nuevo esas felices convergencias del pensamiento, esas insospechadas confluencias entre literatura y filosofía más allá de confinamientos genéricos. Como teórico de la ciencia, su definición última de la unidad de los saberes, no viene sino a resaltar la aptitud poética como expresión óptima de ese conocimiento; por otro lado, en Borges la inquietud filosófica ha producido textos breves pero ejemplares de juicio claro y audaz. Literatura y filosofía son providencias del pensamiento.

El patetismo de la visión de Borges se explica por sus términos absolutos que exceden la comprensión y la asimilación humanas. La completud que intenta definir Bachelard en el instante individual convertido en experiencia soberana quizá también comporte una saturación imposible en tanto que sólo lo contemplemos como deseo.

Del mismo modo, las imágenes que otorga el Zahir hacen sucumbir la percepción. Pero tanto el Zahir como el Aleph son «sólo» expresiones fantásticas, ingenios literarios que pretenden compendiar el surtido inacabable de las cosas del mundo. Casi diríamos que es un mero deseo de orden lo que motiva a Borges, aunque ese mero deseo lo que intenta delimitar es ni más ni menos que el vértigo de todo lo existente, la totalidad espacio-temporal.

Para Borges la eternidad desconoce las inercias de la cantidad y las servidumbres de la sucesión. La fatalidad de la sucesión y sus contemporáneas ramificaciones corresponden al (terrenal) tiempo como incógnita actual a la que cotidianamente nos enfrentamos.

Si la memoria supone el sinfin textual, el laberinto de los episodios de la historia, el gravoso catálogo de lo que ha sido y de lo que ha ocurrido, el concepto de eternidad que nos sugiere Borges a través de la cita de Marco Aurelio, escapa a toda esta pesantez de archivo sagrado, y más que recordar el origen divino, nos incita a que a través del pensamiento y de la acción demos con el nexo que nos incluya en la articulación universal liberadora.

Las palabras de Marco Aurelio en la recepción de Borges, significan, si la expresión no resulta pintoresca, la democracia universal de los seres, es decir, la posibilidad de representación universal que cada ser, en las circunstancias que esté viviendo, ostenta en tanto que ser perteneciente al mundo.

Las palabras con que Borges concluye su ensayo «El tiempo circular», comentando las reflexiones de Marco Aurelio, son fuertemente esperanzadoras: *«En tiempos de auge la conjuntura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos»*.

Es decir, la perduración del hombre depende de la realización de sus proyectos en el igneo presente; en él radica la vitalidad de sus valoraciones, diluyéndose el temor de una dependencia de realidades extraterrenas en el marchar cotidiano. El presente al que estamos ligados y que supone toda nuestra vida es la fuente constante de toda renovación e impulso. Si en tiem-

pos de bonanza social, el hombre se contenta con perdurar en ese estado, en tiempos de decadencia, el mayor estímulo para superarnos es nuestra propia fuerza, la conciencia de que la adecuada ejecución de las cosas depende de nuestra vinculación responsable al presente.

Las palabras de Marco Aurelio orientadas así por Borges, funcionan como la secreta confirmación de que en nosotros reside la semilla inmarcescible de la vida y de su evolución.

VI

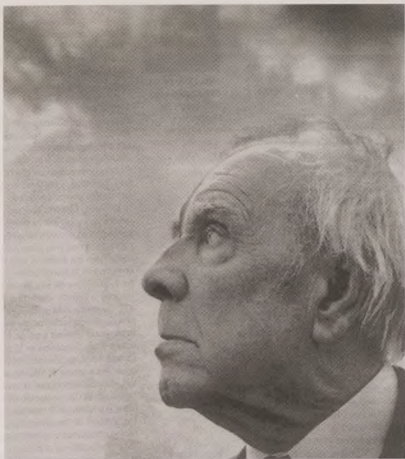
La idea de que existe una indescifrable analogía de los distintos destinos individuales, afirmada por Marco Aurelio, tiene una trascendente consecuencia en el imaginar borgiano.

En el cuento «*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*», este personaje se convierte en el defensor de un desertor al que persigue al entender que no hay diferencias entre él y el perseguido, ya que él mismo fue también perseguido y capturado en condiciones casi idénticas tiempo atrás. De nuevo, otra alusión al concepto de eterno retorno. En «*La otra muerte*», el personaje protagonista, huye de una muerte cobarde en el lecho para regresar al pasado y morir heroicamente en la batalla de la que humillantemente fue exento.

En «*Biografía de Tadeo Isidoro Cruz*», la similitud profunda de los destinos de dos sujetos que se encuentran en conflicto, ya que uno quiere apresar al otro, hace que tal conflicto desaparezca al sumirse ambos sujetos en una misma dirección ontológica y moral.

En el cuento «*La otra muerte*», el poder salvífico del instante se corrobora cuando es en los momentos previos a la muerte cuando toda una vida mediocre logra dignificarse al remitirse fantásticamente a la hazaña de una batalla acontecida en el pasado.

En el cuento «*Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*», nos encontramos con que quien ha sido la víctima, se convierte, insólitamente, en el asesino buscado, situación que implica para el personaje una satisfactoria inversión jerárquica de su significación personal y social. El juego de la inversión de identidades parece evocar la fatalidad del eterno retorno, pero tal inversión, ¿quien ha sido muerto es el asesino, es decir, se convierte en el asesino de su presunto asesino-, que se produce por motivos de redención personal, no deja de ser un elaborado eco de las palabras de Marco Aurelio: la similitud de todos los destinos, a pesar de las diferencias circunstanciales que se viven. Pero, ¿cómo explicar tal similitud en el «caso» que el cuento nos propone? En realidad aquí la similitud no es aludida sino como una perversión. Interesan menos las vicisitudes fantásticas del relato que el hecho fundamental de la suplantación de Abenjacán. Dice Borges en el cuento: Zaid «*simuló ser Abenjacán, mató a Abenjacán y finalmente fue Abenjacán*». La odiada persona de Abenjacán era igualmente envidiada y codiciada. Zaid prefirió matar y encarnar posteriormente una fama



y una persona más ilustres que la suya. La analogía de los destinos individuales expuesta por Marco Aurelio se establece sobre las gradaciones y los matices que obra el poder de la acción sobre la vida de los sujetos. Lo que Borges nos expone escuetamente es el efecto literario fantástico de un forzamiento de esa similitud de los destinos. La pasión, la locura humanas son fatales pero demuestran, eso sí, aberrantemente, que es el hombre quien modifica y da forma a su destino, tanto para bien como para mal.

NOTAS

- ¹⁰ Aplicamos el adjetivo realista en su connotación literaria (realismo literario)
¹¹ *La intuición del instante. Breviarios del Fondo de Cultura Económica*. México, 2000.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Jorge Luis Borges. Edición de Jaime Alazraki. Taurus.
 Borges. *Entre la tradición y la vanguardia*. Colección La Nave. Generalitat Valenciana.
Lengua y literatura de Borges. Arturo Echavarría. Ariel.

José María Piñero Gutiérrez.

TRAS UN FANTASMA

JOSÉ ANTONIO BALBONTÍN GUTIÉRREZ

José Antonio Balbontín Gutiérrez nació en Madrid el 8 de octubre de 1893, en una familia de la burguesía acomodada, con raíces sevillanas por vía paterna y cántabra por la materna. Cuando Balbontín cuenta seis años de edad fallece su adorada madre Flora y ello le ocasiona tanto dolor que su padre le envía a la casa familiar de Hijas, en Cantabria. En 1910 publica su primer libro de poesía, *Albores*. Marcelino Menéndez Pelayo escribe en *ABC* encendidos elogios del niño Balbontín. En la Biblioteca del polígrafo santanderino puede consultarse el ejemplar de este libro que su autor dedicó al maestro de historiadores. Dos años después de su estancia en Hijas publica *De la tierra*. Los bucólicos paisajes le inspiran versos que fueron ampliamente alabados por la crítica del momento. La familia del escritor conserva un álbum con los numerosos recortes de prensa de todas las reseñas publicadas en los periódicos y revistas de los lugares más recónditos. El niño Balbontín recitó en 1911 ante el rey Alfonso XIII en el parque de Alceda su poema «A la Montaña». En 1999 la Universidad de Cantabria reeditó este librito, con estudio preliminar de José Manuel Cabrales Artega, dentro de la colección «Cantabria 4 estaciones». Por el momento se da la casualidad que esta edición cántabra de Balbontín es la única disponible en el mercado.

El joven José Antonio estudia en la Congregación de Los Luises, en la madrileña calle Zorrilla, cerca del Congreso de los Diputados, donde Balbontín ejercería con demasiada pasión (la que obligaban las circunstancias) su encendida oratoria desde su escaño en aquellas Cortes Constituyentes de 1931. Pero no nos adelantemos. Federico Cortes Sainz de Robles recuerda en una reseña de *A la busca del Dios perdido*, publicada en 1969, que cuando ingresó en el Seminario de San Dámaso en 1911, y darse la circunstancia de abandonarlo Balbontín, en ese Centro circulaban copias de poemas de este último, aunque posteriormente nuestro autor desmintió que hubiera estudiado en el Seminario. Otro ilustre alumno de la Congregación fue Ángel Herrera Oria, que en 1948 le ofreció, en carta inédita, a su viejo amigo, regresar a España de su exilio londinense, bajo su protección, aunque Balbontín rechazó amistosamente tal gesto bienintencionado.

En 1914 da a la estampa su tercer libro poético, *La Risa de la Esperanza*. Estos tres primeros libros de poesías que hemos citado tendrán una gran acogida mediática, aunque su orientación católica a marchamartillo será la causa de su rechazo cuando abandone la fe católica en ese mismo año. Estos volúmenes resultan de gran interés para calibrar el giro que Balbontín experimentará posteriormente, aunque la relevancia crítica de los mismos resulta escasa. El silencio de la Iglesia Católica ante las tropelías alemanas cometidas en los templos católicos de Bélgica durante los terribles bombardeos germanos de la Primera Guerra Mundial, y el suceso, tantas veces narrado por el propio Balbontín, de la injusticia del campo andaluz mientras la Iglesia amparaba las desigualdades, le llevó a abandonar la fe católica. Es entonces cuando visita con frecuencia la nutrida Biblioteca del Ateneo de Madrid, en busca de orientación intelectual. La actividad ateísta va incrementándose cuando estudia la carrera de Derecho. Su padre fue Letrado del Consejo de Estado y Magistrado del Tribunal Supremo, así como propietario de importantes empresas radicadas en Sevilla.

En 1917 ingresa en el Grupo de Estudiantes Socialistas y ejerce la abogacía en defensa de personas desheredadas de la Fortuna. Este hecho le acarrea más de un disgusto con su padre.

En 1918 se casa con María Muñoz Cenzano, hija de frutero, que tenía su establecimiento en la calle Barquillo, número 20. En aquel entonces estaba considerada la mejor frutería de todo Madrid, especializada en frutas exóticas, como la piña. En alguna sesión tumultuosa de las Cortes Constituyentes fue llamado «frutero consorte». Conoció a María Muñoz en una reunión celebrada en la Casa del Pueblo. Desde entonces María le seguiría en todas aquellas idas y venidas por las tierras de España, siempre con ojos de admiración. En ese año de tantos cambios, en 1918, ingresó en el Ateneo, con el número de socio 9.782, el 10 de febrero, y se dio de baja el 8 de julio de 1926. En febrero de 1930 volvió a darse de alta. El 13 de marzo fue elegido Secretario Segundo, bajo la presidencia de Gregorio Marañón. Obtuvo once votos menos que este último. Balbontín siguió con su cargo en las dos juntas de Gobierno presididas por Azafía: desde el 18 de junio de 1930 hasta el 30 de mayo de 1932, aunque fue sustituido por Antonio Gómez Izquierdo. A su regreso a España volvió al seno de la «Docta Casa» el 3 de junio de 1970 con el número 10.684. En otro trabajo reviso la trayectoria ateísta de nuestro personaje.

Con la Dietadura de Miguel Primo de Rivera se incrementa la actividad comprometida de Balbontín. En 1925-1926 codirige la segunda etapa de la revista madrileña *El Estudiante*, centro de reunión intelectual de los opositores al régimen. En 1927-1928 codirige también la revista *Post-Guerra*, de tono más combativo que la anterior. Los trabajos de Balbontín en estas interesantes revistas destacan por su agudeza intelectual. También colabora en el periódico madrileño *La Tierra* a partir de 1931, dirigido por Eduardo de Guzmán. Todas estas colaboraciones balbontinianas no son conocidas y merecerían mayor atención por parte de la crítica.

En 1925 publica *Inquietudes*, su poemario probablemente más interesante porque representa, a juicio de José Manuel López de Abiada, el inicio, en la poesía española contemporánea, de la veta comprometida. Está dedicado a su mujer, «A María Muñoz Cenzano, /a de los sueños místicos/ y los labios en flor...». Algunos poemas de este libro fueron recitados por su autor en el Ateneo de Madrid el 28 de abril de 1923, presentado por Andrés González-Blanco. Hasta ahora la fecha no había podido ser precisada.

En relación con su compromiso político, he podido averiguar que Balbontín solicita, en carta del 21 de diciembre de 1928, su alta como militante al Comité de la Agrupación Socialista Madrileña. Sin embargo, según las actas de las asambleas y del propio Comité del día 27 de diciembre, se acuerda citarle. El 7 de febrero de 1929 comparece Balbontín ante el Comité y está dispuesto a retractarse de todo aquello publicado en *Post-Guerra*, «periódico de su dirección», que haya perjudicado al Partido. Un miembro de la Agrupación apellidado Rojo comenta la necesidad de aclarar lo ocurrido en el Tribunal Industrial y las acusaciones de Balbontín contra dos delegados obreros, apellidados Blázquez y Gálvez, pero aquel no se retracta de esas acusaciones y promete que traerá pruebas. En la reunión del 7 de marzo se da noticia de la recepción del documen-

to de rectificación de Balbontin, con el que el Comité no está de acuerdo. En el acta de la asamblea ordinaria celebrada el 16 de marzo del mismo año, se da cuenta de la petición de ingreso de Balbontin y el recibo de una carta suya rectificando «afirmaciones calumniosas hechas a compañeros dirigentes del Partido y de la organización obrera». El Comité decide que no sea cursada su alta hasta que «no haga rectificaciones más amplias y más concretas de aquellas calumnias». Tres días más tarde, el 19 de marzo de 1929, la Junta General sigue siendo fiel a su idea de no cursar el alta de Balbontin hasta «tanto no explique satisfactoriamente su conducta anterior». Se desconoce lo que sucedió después, aunque lo más seguro es que no fue aceptado en la Agrupación.

En este periodo tan controvertido he podido rescatar una carta de Balbontin dirigida a Jorge Falcón, hijo de César Falcón, fallecido en Lima el 11 de octubre de 1970. Jorge Falcón, director de la revista limeña *Hora del Hombre*, preparaba un libro en homenaje y recuerdo a su padre. Balbontin le escribe una carta, hasta ahora inédita, fechada en Madrid el 17 de noviembre de 1970 en donde ofrece algunas pinceladas de sus recuerdos comunes con César Falcón. Así, rememora el lugar donde conoció a Falcón: el Ateneo, cuando el escritor peruano ejercía de corresponsal en Londres de *El Sol*. Durante la dictadura de Primo de Rivera le publicó a Balbontin su novela *El suicidio del príncipe Ariel*, en la editorial Historia Nueva, «de tendencia anarquista, que contenía un apasionado panegirico del trancido, apoyándose en las doctrinas del Padre Mariana y de casi todos los teólogos del Siglo de Oro español. Como yo le advertiera a Falcón que la publicación de este libro era peligrosa, él me dijo que no tuviera cuidado porque el dictador no leería mi libro, como ocurrió en efecto». Ramón J. Sender reseña la novela en *El Sol*. Más adelante Balbontin trae al presente sus recuerdos de la guerra: «Al caer la dictadura de Primo de Rivera, y tras mi fracaso en las Cortes Constituyentes como partidario de una reforma agraria radical, coincidí con Falcón en el seno del Partido Comunista, al que fuimos los dos en busca de una revolución social que ese partido no supo servirnos. El Partido Comunista español estaba entonces- y siguió estando durante toda nuestra guerra civil- mucho más interesado en servir los intereses del Gobierno Soviético que las necesidades de la revolución española. Esto es lo que nos hizo a Falcón y a mí abandonar el Partido Comunista, no ciertamente porque nos hubiera «engatusado» Trotski, sino porque no nos gustaba nada Stalin, el cual no quería, como Lenin, una dictadura pasajera, sino una dictadura eterna». Una despedida especialmente emotiva a su camarada termina la carta: «Querido César Falcón: Te desco un descanso perpetuo y te lo envidio. Pronto iré contigo a la Nada; y si no es la Nada lo que nos está reservado, sino la turbanulata interminable, seguiremos hablando sobre los eternos problemas de la vida humana, aun a sabiendas de que son insolubles. Los hombres como tú, y como yo, no podemos desdeñar estos temas mientras conservemos una chispa de espíritu».

El 15 de abril de 1929 Balbontin publica, con el seudónimo de María Luz de Valdecilla, un poema que recorrerá todo el país, un soneto acróstico cuyo rútilo es: «Primo es borracho», aparecido en el órgano progubernamental *La Nación*.

El 6 de mayo de 1931 es nombrado «Vocal jurista del Consejo Superior de Ferrocarriles», en representación del Estado, según la *Gaceta de Madrid* del 13 de mayo. Un mes después, el 14 de junio, aparece en el medio gubernamental su dimisión del cargo. En las elecciones parciales del 4 de octubre de 1931 consigue, con protestas, el acta de diputado por Sevilla capital con 10.950 votos, de un total de 33.649 votos, en la candidatura Republicana Revolucionaria (quienes propugnaban la «revolución revolucionaria», los llamados burlescoamente «rrrevolucionarios», por Azaña). En dicha candidatura figuraban, aparte

de Balbontin, Ramón Franco, Antonio Rexac y Blas Infante. Este último tuvo palabras elogiosas de nuestro autor en su libro *La verdad sobre el Complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía*. El 9 de octubre de 1933 cesa en su escaño. Entonces se hará famoso. Pertenecía al grupo de los «jabalies», por su agresividad. Las más de mil páginas de sus intervenciones parlamentarias, recogidas por quien escribe estas cuartillas, nos deparan sorpresas, sobre todo por la agresividad y, también, por que no decirlo, por la argumentación de sus discursos, difícilmente superables, en una época que tenía Demóstenes en el Parlamento de la calidad de Azaña, por ejemplo. Estos años no son tan mal valorados por personas como Emilio Romero, nada sospechoso de izquierdista. En el archivo familiar se conserva una carta dirigida a Balbontin, de fecha 20 de abril de 1972, en la que le agradece las gestiones que realizó este último siendo diputado para que el entonces Ministerio de Instrucción Pública no le suspendiera su beca. En ese mismo año de 1931 publica *Romancero del pueblo*, que coincidió con la proclamación de la República. Meses antes de este acontecimiento histórico ingresó en el Partido Radical Socialista y presidió la Agrupación de Madrid. Poco tiempo le duró su militancia, pues abandonó el citado partido y fundó el Partido Social Revolucionario, de corte extremista, cuyo principal programa constituía la expropiación forzosa de latifundios. En 1932 publica la novela *Una pedrada a la Virgen*, basada en hechos reales, describe la extrema dureza de cierto sector de la población, lastrado por una fe mal enfocada. Balbontin suscribió el Manifiesto de la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, en Madrid, el 11 de febrero de 1933, junto con, entre otras personalidades, Gregorio Marañón, Manuel Machado y Federico García Lorca.

Dos años, en 1934, después publica, a su costa, un folleto muy interesante y desconocido para los pocos socialistas que han querido acercarse a la figura de este utópico pensador con alma de poeta: *Frente Único Proletario*. En este último folleto se dan como próximos a publicarse los siguientes libros, aunque nunca llegaron a ser dados a la stampa: *En la trinchera de mi escaño* («Discursos parlamentarios»), *La revolución española* («Datos de mi experiencia. Ensayo») y *El pájaro ciego* («Versos íntimos»). Balbontin persigue la unión de todas las izquierdas, como luego intentará en su exilio londinense como representante oficial del Gobierno de la República. En marzo de 1933 ingresa en el Partido Comunista, del que será expulsado menos de un año después. En plena guerra, en 1937, se une de nuevo a los comunistas, aunque poco le duró esa militancia por discrepancias con los dirigentes. Aún así fue nombrado Magistrado de la Sala Tercera de lo Contencioso-Administrativo del Tribunal Supremo, en Valencia, a propuesta del Partido Comunista, desde el 17 de marzo de 1937 hasta el término de la guerra. En el Archivo General del Ministerio de Justicia se conserva el magro expediente de magistrado de Balbontin (número 15.517). Sin embargo, en el Archivo General de la Guerra Civil, en Salamanca, se conserva un documento expedido por la Comandancia Militar de Milicias, fechado en Madrid el 13 de noviembre de 1936, con sello del Batallón de Milicias Civiles de Izquierda Republicana, que nos obliga a pensar que Balbontin sufrió más vaivenes políticos. Durante la guerra sus poemas fueron publicados en varios romanceros, y se hizo famoso su poema «A Franco, el pirata».

La actividad teatral de Balbontin era considerada por él mismo como muy importante. En 1936 publicó, en ediciones de autor, las siguientes obras: *Aquí manda Narváez*, *La Canción de Riego* (algunos críticos la han considerado inédita porque no han tenido la oportunidad de localizar un ejemplar), *El frente de Extremadura*, *El Cuartel de la Montaña* y *Pionera*. Los cuatro últimos títulos fueron escritos en circunstancias especialmente duras, debido al estallido de la guerra civil.

Al término de la guerra se exilia, con su mujer, a Londres, donde se ganó la vida realizando traducciones para una empresa petrolífera y elaborando guiones para la Sección Española de la BBC. Dirigió, en Inglaterra, la Agrupación de Izquierda Republicana, el partido de Azaña, al que fugó sin piedad en aquellos años de la joven República, hasta que en julio de 1959 suscribe las Bases Doctrinales y Programáticas de Acción Republicana Democrática y representa en Inglaterra a dicho partido.

En 1952 la colección Aquelarre, de México, publica su libro de memorias *La España de mi experiencia*. Aunque en ellas se nos ofrezca una especie de ajuste de cuentas con su pasado cercano, no elude las contradicciones propias y, aún, los errores cometidos en los años de la preguerra. En ese mismo año publica en Buenos Aires *El problema de la tierra en España y en el mundo*. En 1956, se publica, esta vez en México, un libro de poemas muy agresivos contra el régimen franquista: *Por el amor de España y de la Idea. Cien sonetos de combate contra Franco y sus huestes*. Parece ser, según el propio Balbontín, que sus poemas eran leídos varios años antes de tapadillo con el seudónimo de Juan de la Luz en Madrid. En 1957 recogió en libro tres conferencias sobre Rosalía de Castro, Federico García Lorca y Antonio Machado, con el título *Tres poetas de España. Rosalía de Castro, Federico García Lorca, Antonio Machado*. Estos tres escritores se convirtieron en iconos de la resistencia al régimen franquista. Con ello Balbontín regresaba al liberalismo más castizo, tipo Giner de los Ríos. De hecho, el regeneracionismo institucionalista de Giner fue la estación término ideológica de Balbontín. Con ello completaba el círculo. Y en 1964 edita un folleto muy importante: *Mis 13 poesías predilectas (Con breves comentarios en prosa)*. Ahí resume su trayectoria poética y realiza una severa autocrítica.

A su regreso, a fines de 1970, por motivos de salud de su mujer y propios, a España, y después de su dimisión como Ministro Consejero del Gobierno de la República en el exilio, colaboró en la revista *Índice*, dirigida por aquel espíritu libre que se llamaba Juan Fernández Figueroa, y en otros medios, en la sección de «Cartas al Director» de los periódicos y revistas, como *Abc*, *Ya*, *El Ciervo*, etc. Inició en esta última revista, dirigida por Lorenzo Gomis, una campaña a favor de los mutilados republicanos. En Inglaterra creó un grupo que, mensualmente, facilitaba una decorosa pensión a los republicanos desafortunados. Ofreció, asimismo, varias conferencias en su antigua Casa, el Ateneo de Madrid. Miguel de Unamuno, Francisco Giner de los Ríos o el peligro de la energía nuclear son algunos de los temas que desgranó en dichas conferencias entre 1972 y 1976. En este periodo de inquietud por el futuro del mundo, y de casi devoción por la figura de Bertrand Russell, publicó los libros *¿Dónde está la Verdad?* (1967), *A la busca del Dios perdido* (1969) y *Reflexiones sobre la no violencia* (1973). Fallecido en 1978, su viuda publicó, en 1986, *Jesús y los Rollos del Mar Muerto*. Dejó inéditos varios libros, entre ellos *A la orilla del Támesis* (poesía; en el que ahora nos detendremos) y *Mis impresiones de Inglaterra* (recuerdos de su larga estancia en Gran Bretaña). En este último caso, algunos textos fueron publicados anteriormente en el diario mexicano *El Nacional*.

En el caso de *A la orilla del Támesis*, un conjunto de 44 poemas escritos, como ha sido mencionado, en un lapso temporal muy amplio, cuando estas cuartillas vean la luz sería una realidad en tierras cántabras, dentro de la colección «La Sirena del Pisué». Aunque hay críticos como Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres que opinan que su obra poética «tiene mayor interés como testimonio social que en sí misma», también contamos con críticos como José Manuel López de Abiada que se han preocupado en descubrir la vena comprometida y social de la poesía balbontiniana, adelantándose ésta a la de Alberti o Prados. En *A la orilla del Támesis* el

objetivo del poemario no es otro que el de ofrecer, según su autor, un racimo de «poemas íntimos», escritos «casi sin pensar, como una especie de desahogo frente a la opresión del ambiente internacional». Advierte que ha procurado eludir aquellas composiciones con un tono arrebatado por la política. Ese dato es significativo porque el libro nos ofrece una imagen nueva de la poesía de Balbontín. La melancolía por la patria perdida, la nueva vida en Londres y la obsesiva presencia, pese a todo, de los recuerdos y de los símbolos de aquella España derrotada (García Lorca, Machado, etc.) nos dibujan un Balbontín depurado, crítico con la vida londinense, aunque admirador de poetas como Byron, Shelley y Keats, y fustigador de los vicios de la sociedad española. Algunos de los poemas aparecieron inicialmente en revistas y otras publicaciones y destacan por las alusiones a símbolos de la vida británica, como la Catedral de San Pablo, los Reales Jardines de Kew Gardens, etc. Uno de los poemas, el dedicado a su mujer María Muñoz Cenzano, sobresale por su ternura:

A la hora del destierro
viniste conmigo,
dejando todos tus enseres
y todos tus cariños,
para guiarme de la mano
por el largo camino
de este exilio tan negro, tan doliente y opaco,
tan hostil y tan frío;
para que yo no me perdiera
bajo la niebla londinense, o en el oscuro laberinto
de la política extranjera.

La niebla londinense, como símbolo de la oscuridad, de la falta de referencias claras, aparece con frecuencia en este poemario. Pero también su Sevilla familiar, y Madrid. Se trata de los sueños extraviados de un hombre que reflexiona sobre su vida pasada y recuperada en la poesía. Transmutación de lo más íntimo en versos, en lamentos breves pero firmes, esa es la poesía de este libro. Una invitación a pasear por la vida cotidiana y espiritual de un hombre a solas con su pasado y con su incierto futuro, preocupado por la vida del más allá, deseo de recuperar la fe perdida.

He optado por la inclusión en este libro, en el apartado de «Otros poemas», de nueve poesías incluidas en el borrador del libro que conserva la familia del escritor. Estas composiciones destacan por el aliento espiritual, la reivindicación de la lucha por la legitimidad republicana, dos poemas virulentos contra Franco y otro contra el peligro nuclear, una de sus últimas obsesiones. Aunque no guarden demasiada unidad con respecto al resto de poemas del libro, creo que la voluntad del autor era incluirlos en él. De esta manera el lector conocerá composiciones diferentes en sus temas a las que integra el libro como tal.

En la edición, el sobrino de Balbontín, José Miguel Losada Balbontín, enraizado fuertemente con Cantabria, pues nació en la casa familiar de Puente Viego, escribe unas cuartillas con sabrosos recuerdos de su tío.

Tanto el editor, Fernando Gomarín y el entusiasta Gunther Castanedo, como la familia del escritor y yo mismo pretendemos que desde Santander, tierra que tanto quiso Balbontín, y cuna de sus ancestros, se dé a conocer su obra póstuma que nos depara sorpresas y emociones. Esta recuperación de su legado literario supone nuestra mayor satisfacción.

Aitor L. Larrabide

Bilbao, 1969. Doctorado en Filología Hispánica con su tesis «Miguel Hernández y la crítica», publicada por la Facultad de Filosofía y Letras, Dpto. de Filología Hispánica de la Universidad de León. Crítico literario, autor de numerosos artículos, ensayos y reseñas publicadas en revistas nacionales e internacionales. Especialista en Miguel Hernández y los poetas de la generación del 27.

ALEJANDRO PÁRRAGA O LA TRANSGRESIÓN NOVELÍSTICA



Ha sido ineludible que la primera creación literaria, enmarcada dentro de los cánones del género novelístico, del recién estrenado escritor Alejandro Parraga, -oriolano, nacido circunstancialmente en Málaga-, fuera publicada en la red de redes en 2002, para que dos años después la editorial Zócalo interesada por ella, la trasvasara a formato de libro, ¿es este gesto una señal de la larga vida que aún le queda al libro?

Meando en la puerta del vecino es el título escogido para estas más de doscientas páginas, a lo largo de las cuales se ofrece al lector un fiel retrato de la cotidianidad social de finales de siglo, una radiografía no exenta de cierta crítica a las lacras que la azotan desmedidamente: sexo, drogas, telebasura y otros, son los ingredientes hábilmente combinados en esta novela que pendula entre el conformismo y la rebeldía.

Estructura la obra una arquitectura eminentemente clásica: tres historias protagonizadas por tres personajes -Julia, Jorge y Alberto- con idiosincrasias diferenciadas, aunque coincidentes en esencia, que son convertidos arquetipos del sector juvenil de la sociedad de fines de los noventa. Pero tras esta opción tripartita de corte tradicional, se esconde una acaudalada riqueza de novedosas cualidades en las que reside la intencionada transgresión novelística: la más descollante está abandonada por el empleo de un lenguaje directo, donde no hay lugar para el eufemismo ni el tabú, pero sí para la ironía y el humor, auténtico, rico en matices dialécticos y profundo en registros lin-

güísticos, en consonancia con los seres ficcionales, actualizando así el literario decoro de antaño. Junto a él, un estilo cuidado y, a la vez, sencillo, armonizando con el todo creado, convierten a esta obra en un hito relevante en el camino de las nuevas tendencias que despuntan en este principio de siglo. También el atrevimiento del título presentador constituye un rasgo más de quebrantamiento establecido en los preceptos de las novelas hasta ahora escritas. Un titular que, por otro lado, y frente a lo que pudiera parecer, debe ser interpretado como una singular metáfora comunicadora del vicio, tan extendido, de la intrusión en los asuntos del prójimo, tan ajenos a los intereses de cada cual.

La originalidad de **Meando...** reside en el enfoque de alineación adoptado por este joven novelista, -revelación presente y promesa futura-. Como buen narrador se sitúa fuera de su propia conciencia juvenil (tan sólo contaba con diecinueve años cuando recibió por esta obra el *accésit* del II Certamen internacional de novela «Yo escribo.com») para traspasar a sus criaturas de papel su voz y que ellas sean, con tres perspectivas individualizadas, las portadoras de opiniones distintas y, sin embargo, convergentes en un mismo punto espacio-temporal, la España contemporánea y finisecular.

La novela ha alcanzado ya alguno de sus momentos culminantes al recibir elogiosas y halagadoras críticas, será por lo que después de esta experiencia primigenia, Alejandro Parraga se ha atrevido con otro libro, no muy alejado del comentario, *Cuidado con el vecino*, escupe, situado en una línea de pensamiento novelístico bastante similar al anterior.

M^a Ángeles Moragues Chazarra

Profesora de Lengua y Literatura Españolas en el I.E.S. Antonio Serna Serna de Albatra.

LA INTELLECTUALIDAD CUBANA Y SU PRESENCIA EN LOS ESTADOS UNIDOS

(UN ANÁLISIS RETROSPECTIVO DESDE LA
ÉPOCA COLONIAL HASTA LA REVOLUCIÓN CUBANA)

En este ensayo sobre la presencia de la intelectualidad cubana en los Estados Unidos, a través de diferentes épocas y de tres figuras claves del panorama literario de la Isla, tales como Félix Varela, José María Heredia y José Martí, se analiza el vínculo de los escritores cubanos con la nación norteamericana a lo largo de su historia.

Hablar de la vida intelectual y literaria en Cuba está tan intrínsecamente ligado al proceso de la historia política de dicha

nación que no es posible disociarlos. Desde los tiempos en que Cuba era una colonia de España hasta nuestros días, el devenir de la vida intelectual en la Isla ha sido afectado de manera recurrente y cíclica por los acontecimientos políticos que han tenido lugar. En cada ocasión histórica que las condiciones dentro de la Isla se han hecho difíciles para el desarrollo de la intelectualidad interna, los intelectuales y escritores cubanos, en una gran mayoría, han optado por emigrar como la única posibilidad más

tangible para sobrevivir a los acontecimientos que le impedían realizar su labor adecuadamente. En muchos casos, su ausencia de la Isla fue exigida por las autoridades de turno como en el caso de José Martí, quien fue desterrado de Cuba a los dieciséis años de edad.

En la mayoría de los casos, los intelectuales cubanos, tanto escritores, como poetas y pensadores han escogido a los Estados Unidos como destino para su permanencia emigratoria, lo cual puede atribuirse a un factor de cercanía geográfica y a la hospitalidad que los diferentes gobiernos de los Estados Unidos han dispensado a los ciudadanos de la Isla, a nivel individual, desde los tiempos en que eran súbditos de la corona española hasta hoy día. Digo a nivel individual, pues es importante aclarar que la relación entre los gobiernos de los Estados Unidos y España en tiempos de la colonia era de una casi permanente discordia, situación que mejoró durante los primeros cincuenta años de la República de Cuba hasta el advenimiento de la Revolución Cubana, fecha en que las relaciones se comienzan a quebrantar nuevamente, terminando con la ruptura posterior de relaciones entre ambas naciones, situación que aún se mantiene inalterable. De todos es conocido, la enorme cantidad de cubanos de todos los estratos sociales que hoy viven en suelo norteamericano, más de dos millones, entre los nacidos en territorio cubano y los descendientes de estos nacidos en los EE.UU. como resultado del devenir político en Cuba a partir del año 1959. Esta cifra es equivalente a un 20% aproximadamente de la población cubana actual y la misma conlleva a una presencia elevada de intelectuales y profesionales en todas las áreas de estudio, entre los que encontramos académicos, investigadores, escritores, poetas, filósofos y pensadores. Es un tema complejo de abarcar y es por esa razón que en este análisis nos concretaremos a hablar de la presencia de intelectuales cubanos desde los tiempos en que Cuba era una colonia de España hasta el año 1959.

Para comenzar a hablar de una clase intelectual cubana como tal, hay que partir del concepto del surgimiento de la conciencia de la nacionalidad cubana. Esto no sucede hasta finales del siglo XVIII. Precisamente, uno de los factores que ayuda a estimular el surgimiento de una conciencia nacional en Cuba es la Guerra de Independencia de las Trece Colonias de Norteamericana. Los criollos de la Isla empiezan a pensar que ellos deben de hacer lo mismo en Cuba, independizarse de España, al igual que lo hicieron los vecinos de las Trece Colonias al independizarse de Inglaterra.

Se puede decir con toda certeza y sin miedo a caer en exageraciones subjetivas que las figuras responsables del proceso de formación de la conciencia nacional cubana fueron en gran medida el filósofo Félix Varela y el poeta José María Heredia, quienes a su vez vivieron largos periodos en suelo norteamericano. Años después, José Martí, el más importante de todos los escritores e intelectuales cubanos de todos los tiempos, sigue el ideario de los dos primeros mencionados, participando de lleno en el proceso de la Guerra de Independencia de Cuba desde su trinchera, la de la oratoria, los libros y las ideas, ayudando a recaudar fondos y buscar ayuda para las tropas de soldados mambises en campaña mientras vivía en territorio de los Estados Unidos.

Félix Varela, cuyo nombre completo era Félix Varela Morales, vivió entre 1787 y 1853. Fue ordenado sacerdote en 1811 y obtuvo ese mismo año la cátedra de Filosofía del Seminario de San Carlos, lugar donde había estudiado. Desde

su cátedra en la enseñanza filosófica, realizó importantes reformas al estudio de la misma. En 1816 ingresó en la Sociedad Económica, en donde pronunció algunos de sus discursos más notables. Fue electo diputado a las Cortes de Cádiz en 1821 y allí manifestó la necesidad de extinguir la esclavitud y de que Cuba tuviera un régimen autónomo. Años más tarde abogó por la independencia de Cuba, al darse cuenta que la autonomía no iba a dar resultado. La reacción del monarca Fernando VII no tardó mucho y Varela fue condenado a la pena de muerte, al igual que sesenta y tres delegados a las Cortes, quienes votaron por el nombramiento de una regencia que asumiera temporalmente los poderes del monarca por considerarlo incapacitado. Situación por la cual tuvo que escapar a Gibraltar, y de allí se trasladó a los Estados Unidos.

Durante la permanencia de Félix Varela en los Estados Unidos, fundó el periódico *El Habanero* en Filadelfia, en 1824, cuya circulación fue prohibida en Cuba. Después, cuando se trasladó a Nueva York, siguió publicando el periódico en esa ciudad, al igual que otras obras de tipo filosófico y se dedicó a ejercer su ministerio sacerdotal. Llegó a ocupar el cargo de vicario general de Nueva York en 1837. Fue colaborador asiduo en *El Mensajero Semanal*, que publicaba José Antonio Saco en Nueva York por esos años y entre 1841 a 1843 fundó una publicación eclesiástica, junto al reverendo Charles C. Pise, bajo el nombre en inglés de: *The Catholic Expositor and Literary Magazine*. De esta manera, las experiencias adquiridas en su nuevo país de residencia lo llevaron a concretar de una forma más definida sus anhelos de un desarrollo social político dentro de la Isla. Aunque vivió el resto de su vida en los Estados Unidos, sus escritos se leían en Cuba a través de la *Revista Bimestre*, editada en La Habana por la *Sociedad Económica*, lo que le ayudó a que su mensaje ideológico llegara al pueblo cubano y de que este sirviera para que los cubanos aprendieran a pensar por cuenta propia.

José María Heredia, tuvo una vida más corta que la de Félix Varela, pero esta fue bien intensa. Es conocido como poeta, pero también fue abogado y conspirador a favor de la causa de la libertad de Cuba. Nació en Santiago de Cuba en 1803 y falleció en México en 1839. Como poeta no se conformó con contemplar desde afuera la problemática de los tiempos en que le tocó vivir y se convirtió en un defensor de la libertad. En el año 1821 fue complicado en la Conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar, una de las primeras a favor de la independencia de Cuba, por lo cual tuvo que escapar a los Estados Unidos para buscar refugio. Este refugio se convertiría en una condena de destierro perpetuo pronunciada por el Capitán General español en ese momento destacado en Cuba, ya que murió en el exilio sin poder regresar.

José María Heredia vivió año y medio en los Estados Unidos, en donde publicó la primera edición de sus poesías en 1825. Su entusiasmo por las instituciones políticas de la nación norteamericana era notorio y sentía gran admiración por figuras como George Washington, a quien dedicó una oda y una semblanza en prosa. Aunque la vida, el clima y las costumbres del país no le eran afines, por lo cual marchó a México un tiempo después, muchos de sus poemas son un testimonio fehaciente de su estancia en los Estados Unidos y la repercusión de esta etapa en su orientación republicana.

José Martí, apóstol de la independencia de Cuba, a la vez que periodista, orador y poeta, vivió gran parte de su vida en los Estados Unidos. Dedicado desde temprana edad a la

libertad de su país del gobierno español, pese a su doble ascendencia española, fue condenado al destierro a los dieciséis años. Trató en vano de regresar a la Isla, pues poco tiempo después fue deportado nuevamente a España en 1879. Al año siguiente decide marcharse a Nueva York, en donde su trabajo constante a favor de la libertad de Cuba no le deja un solo minuto libre. El tiempo transcurrido en suelo norteamericano es posiblemente la etapa más productiva del gran escritor; casi quince años de su vida adulta, desde 1880 hasta 1895, año cuando muere. Si tenemos en cuenta de que había nacido en La Habana en el año 1853 y murió a la edad de 42 años, podemos concluir que los mejores y más productivos años de la vida de Martí transcurrieron en Nueva York. Aparte de escribir poesía, escribía para varios periódicos dentro y fuera de los Estados Unidos, a la vez que ayudaba a organizar la Guerra de Independencia, con sus discursos, recaudaciones de fondos y coordinación logística desde afuera.

Aunque en el caso de José Martí hay que destacar el hecho significativo que es justamente su estancia en los Estados Unidos la más controversial de las tres mencionadas, por sus comentarios críticos hacia el gobierno norteamericano y las intenciones del mismo en cuanto a Latinoamérica, no se puede soslayar el hecho de que para bien o para mal, el caso es que Martí también fue un exilado más de la lista interminable de exilados cubanos en los Estados Unidos.

Por tanto, tomando en consideración el hecho de que tres de las más importantes figuras de la intelectualidad cubana, durante la época colonial, han residido en territorio de los Estados Unidos por largos periodos como exilados, y de hecho, los tres desarrollaron obras de gran trascendencia durante dichos periodos, y teniendo también en consideración la larga lista de artistas, escritores, poetas, filósofos y pensadores, intelectuales de mayor o menor valía, que de una manera u otra, han hecho de la nación norteamericana su residencia temporal o su segunda patria, desde los tiempos de la colonia hasta el proceso de la revolución cubana, podemos concluir que existe una especie de destino geográfico marcado por una brújula invisible que indica el rumbo norte en la mente de los cubanos en tiempos difíciles, quizás debido a la proximidad de ambos territorios o a la hospitalidad que dicho país les ha brindado, pero básicamente sustentado por la presencia reiterada de los intelectuales cubanos en los Estados Unidos.

Maricel Mayor Marsán

Nació en Santiago de Cuba (1952). Vivió en España desde 1970 hasta 1972. A partir de esta fecha ha residido en los Estados Unidos. Realizó estudios superiores en Historia, Ciencias Políticas y Educación. Autora de una abundante obra literaria (cuentos, poemas, artículos, ensayos...). Actualmente se dedica a la docencia y es directora de redacción de la revista literaria «Baquianos».

Obras consultadas

Diccionario de la Literatura Cubana (Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1984.

Tomo I (A-L), Tomo II (M-Z).

Marrero, Levi. Cuba: Economía y Sociedad. Editorial San Juan, Puerto Rico, 1972.

Martí, José. (Obras Completas) Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975. Volúmenes 9, 10, 11, 12, 13 (En los Estados Unidos)

Henríquez Ureña, Max. Panorama Histórico de la Literatura Cubana, Editorial Arte y Literatura. La Habana. Tomo I, 1978. Tomo II, 1979.

Portell Vilá, Hermínio. Historia de Cuba (En sus relaciones con los Estados Unidos y España). Mnemosyne Publishing, Inc. Miami, Florida, 1969.



José María Piñero

Emilio Ríos

Nació en Bilbao en 1936. Doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Literatura de Educación Secundaria. Es uno de los más reconocidos especialistas en Juan Ramón Jiménez.

Descarrilamiento

En dirección a tu cuerpo
parten mil tenes de sangre.
Mis trenes de lava y fuego.

Ferrocarril de mis venas,
galopando hasta las sienes
de tu gélido silencio.

En la herida de tus labios
un tren ha descarrilado.
Mi corazón es invierno.

Y en la estación de tu pecho
se han cambiado las agujas
y llegan vagones muertos.

Palimpsesto de Amor

Cuando yo era todavía una página en blanco,
como la aurora vino una mujer primera,
que me escribió en el alma
los nuevos atributos de la rosa.
Y se fue dulcemente.

Llegó después una mujer segunda,
relámpagos y labios,
ofreciéndome el ansia,
la droga pasajera de sus brazos.
Pero traía el rayo aparejado.
Y al fin bordó mi corazón de heridas.

Más tarde vino una mujer tercera,
cubierta por un sueño de sonrisas.
Cuajó también mi página
de alegres garabatos escarchados.
Pero el amor murió muy prontamente
de una cruda epidemia de dolientes ausencias.

Cuando luego encontré la hermosa mujer última,
la que traía el corazón a la intemperie,
ya no bebí otro vino.
Permiti que borrara
todas las anteriores escrituras
y que grabase a fuego
un poema de sangre verdadera.

Mi página rebosa desde entonces
como la flor y el fruto de sus cuatro estaciones.
Eso sí, en mi conciencia
duermen las cicatrices de todo palimpsesto.

Soneto Blanco

Me sobra casi todo de tu cuerpo.
Nunca te vi las piernas, ni los pechos,
ni ese grano que acaso esté emergiendo,
leve volcán, desde tu mar de nieve.

No sé si son lascivas tus caderas.
Ni si el monte de Venus lo frecuentan
algunos alpinistas encendidos.

Desde el cuello hacia abajo, amada mía,
no sé nada de ti, ni me preocupa.
Yo sólo amo tus labios de cerezas
y esa sonrisa eterna, encantadora,

de la que cuelgo mi alma cada noche
y dejo que mi vida se evapore
en un amor más puro que la rosa.

Illa Galán

(Miranda de Ebro, Burgos, 1966) es Investigador del Programa Ramón y Cajal en Estética por la Universidad Carlos III de Madrid. Columnista habitual en diversos periódicos, tiene, entre sus últimos libros publicados: *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello*, 2002; *Ardará el hielo*, poemario editado en Calambur, 2002; *Actualidad del pensamiento de Sem Tob*, 2003; *Arte, sociedad y mundo*, 2003; y las novelas: *Tequila sin trabajo*, 2000; *Tiempos ariscos para un extranjero*, 2001; y *Todo*, en Calambur, 2004.

Caer

Una piedra rueda
bajando por laderas de vacas sembradas
valle
abajo
por el pueblo entre las calles
chocando con las casas
valle
abajo
entre los árboles
golpeando y esquivando
valle
abajo
rompiendo, moliendo y aplastando los trigos
granados
valle
abajo
zambulléndose en el río
y ahogándose, finalmente,
en un molino grave y callado.

Sus restos, pulidos, desmenuzados,
rodaron hacia el mar,
abajo,
comidos por las algas,
comidas por el pez,
comido por un ave
que levantó su vuelo inconsciente
hasta que un cazador la mate.
La piedra vuela
sobre las montañas
mirando
abajo,
arriba el sol.

Hielo

El río se resbala
entre tierras húmedas de nieves
y un águila
cae muerta
entre aguas secas de lágrimas
cortándose las garras
entre los hielos de hierro.

La sangre desaparece gotcando
entre las alas.

Hambrunas

¡Tierras labradas!
Voceó cuando salió del desierto
y saltaba sobre los campos rojos.

Pero no hubo alimentos para su boca.
Días después, días, encontraron
su cuerpo devorado con tenedores.

Demolición

Derriben esas casas, y esos edificios
abajo!
Talen esos árboles negros, contaminados, no quiero nubes
en el plomo húmedo del amanecer.
No sé si podré algún día contemplar el sol
de mis antepasados;
que la aurora nos penetre
fecundando los vientres de nuestras mentes,
venid penes angelicales, entrad, espermizar nuestros barros
con la semilla antigua de la idea.

El Vientre maternal ya aguarda
con el amor dentro
su llegada.

Ilia Galán

Ernesto Pérez Zúñiga

Ha vivido en Granada la mayor parte de su vida. Hoy vive en Madrid, donde nació en 1971. Ha sido profesor de lengua y literatura, editor de colecciones literarias y actualmente trabaja como asesor literario de varias editoriales y como profesor de estilo.

Sus últimos libros son, uno de poemas, *Calles para un pez luna* (*Premio de Poesía de la Comunidad de Madrid*, lo publica Visor en octubre de 2002), otro de relatos, *Las botas de siete leguas y otras maneras de morir* (Punto de Lectura, Madrid, 2002) y la novela *«Santo Diablos»*.

Diálogo sonámbulo entre pasajeros

Dormidos
en el vagón del tren
dormidos
hace sólo una ráfaga
azul
un resplandor de mar
hablábamos
de la velocidad de los amantes
que huyen por los gimnasios hacia los rascacielos de diseño.
Dormidos
en el vagón del tren
dormidos en los párpados
Dentro siguen hablando nuestros sueños
dulcísimas tristezas
Levantamos
la voz más solitaria
poseídos
de un demonio que nada significa
Habla lo que hemos sido
Gime lo que tememos
Una pequeña muerte nos oculta
Gritamos
una palabra sola nos despierta
Y no la recordamos

Sueño de la toilette

Funámbulos dispersos por la orilla
-la marea
está alta-
funámbulos borrosos
van haciendo equilibrio por la niebla
Distraído
así por la ventana
en su caseta de los mil colores
Dios se prepara para el baño.



Teresita Burgos Benavides

(Matanzas, Cuba, 5-12-1954) Poetisa y narradora. Poemas, cuentos y artículos suyos han aparecido en diversas revistas de Cuba y el extranjero. Tiene publicado **Cuando la luna se sienta en el limonero**, (Ed. Vigía, 1984); **Revelaciones**, (Ed. Matanzas 1987); **Junto al ceremonial nostálgico de los hornos**, (Ed. Vigía, 1989). **Cuando la luna se sienta en el limonero** (segunda edición, Ed. Matanzas, 2003).

Ha dado recitales dentro y fuera de Cuba. Es fundadora de las Ediciones Vigía y de la revista **Barquitos del San Juan**. Durante varios años trabajó como editora y asesora literaria en la Dirección municipal de Cultura de Matanzas. Actualmente dirige el **Taller Experimental de Creación Literaria «Eliseo Diego»**. Escribe para espacios radiales. Es miembro de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba).

Reliquia de aparente escasez

al *Sequillo*

Enamora la comarca sin los bríos y alardes de los regios caudales. Quedo, ungido por esa luz menor que toca la sien con tanta abundancia. Parco en hundirse y expandir el lustre de la arcilla, el agua exacta, la virtud de pasar bajo el cielo sin saberlo.

Un derrame de frescor allá donde la bruma fenece su ampo tapiz sin rozarlo. Espadañas, rediles, veladuras se diluyen...

Testigo de amantes y zureos, carisma que todo lo sostiene como orando. Da sentido a las veredas si los aldeanos paldares se atavian con el vino y el cierto cuajado de dulzainas alborozas. Sabe del pacto del juglar con lo celeste.

A través de las ruinas ha visto cómo de rompen los hombres en su marea de tinieblas y fantasmas. De humo son las dár-senas, mudas para las olmas que manan de lo árido.

Hay primulas durmientes cantando su inocencia. Pueden esbozar los tintes de las orillas en cada mano, en cada estrella de quien aún conserva los gozos imprecisos del tiempo, el que asaltara los esmaltes de los días siendo claridad bajo aquellas aguas.

A veces alguien pasta en sus adentros, siente que el hilo de fragancias lo sueña, mas nunca tendrá la certeza. Jamás conquistará esa grieta húmeda, apacible para el reino de los páramos. Ese fluir inconsciente, signo de lo abisal, secreto manso.

Bastan las hojas que se aprestan a caer y herir su rústica paz, pero él no tiene alfanjes ni zarpas sino el instinto conferido por los tácticos conjuros de todas las cenizas... Sabiamente envuelve las heridas en las ondas que nacen de los leños carcomidos, navegantes. En los restos que acompañan su envés.

El agua sigue siendo el agua que amamanta el linaje humilde de los puentes. Cristal turbio de los saucos en esta parte del mundo, un matiz siena en la lejanía, sin alianzas, sólo el paso ilustre de la serenidad.

Un río y una mujer se miran en lo fugaz sin límites de lo insignificante. Hacen caminos sobrios, largos caminos sin regresos.

Villacreces

Duerme la paz del hechizo en un abismo sin regresos, doncella de vestes batidas por el aire, abandonada al caos apacible del sueño. Todo reposa. Los ésteres en las bodegas, el eco antiguo, el humano roce de las puertas. La torre ajena al sentir de los bronceos mudos, los que anunciaron el paso abrumador de las borrascas. Tantas huellas perdidas, máculas de la aridez presas donde el agua ha quemado sus nidos, todas las voces, el canto.

Naufragada en la quietud con la frente vuelta a lo inefable, sobre un lecho de glebas tan cerca del agua, pacta sus alivios con el azar en el discurrir de los pies yerros por las sombras, sombras tangibles que pesan en cada hoja sobreviviente las fugadas preces de la hierba. Ahí están sus dedos esparcidos, rescolados sin vida auspiando agonías y letargos cómplices del sueño.

Se derraman lentas las estaciones en el semblante de solemne humildad donde yacen las penumbras más diáfanas, los escombros menos dolientes, vestigios de infinito bregar. Oficios insepultos, cuyas confidencias se abren en arrullos de plumas, piedras, barro, pajas y metales, la escasez ideal para este dormir profundo simulando un paraje de reminiscencias, una villa sin voz, esa doncella dispuesta a ser olvidada mientras continúan los sienas en los maderos mermando el lustre, los rústicos términos. Mientras las aves ofrecen su nidada y un frenesi de dialectos amables.

Quietísima en la virtud de músicas fenecidas... No hay oídos que pueblen cántaros y vajillas, ni gestos para atizadores, ni sopas crujientes, ni lenguas para tentar el pan y las dulzainas. Ni un tonel pudriendo en el olvido los pechos de la vid. Sólo tintes de silencios, estelas petrificadas donde no mueren la luz ni los sahumerios.

¿Soñará encuentros furtivos en la hondura violácea de los palomares? ¿Olores grises alentarán sus quimeras aunque permanezcan ahogadas las latencias, esas que merodean bajo los velos de las espigas, las que sostienen los mínimos reflejos?

A sus ensoñaciones irizadas de historias acudirán nostalgias desde lejos, nostalgias prontas a suicidarse ante la soledad legítima, exacta. Y se ven las nieblas flotar a través de los brazos adobados, a través de toda la durmiente de firmes tapias les aún ebeltos.

Amparada en lo infinito. Su aliento en la llovizna, la piel sobre vuelos silvestres. Qué mejor refugio que una siesta eterna cuando todos se han ido. Villacreces tendida bajo los cielos gastados sin más lumbré que el sol, habitante perfecto, sin más vigia que cierta opacidad entre las nubes. ¿Será posible despertar los seculares polvos y cubrir de almas su regazo? Se va sola del sueño a la transparencia sin espadas que la salven, sin un beso de amor.

Distantes soledades

a Valdunquillo

Pueblo mío, ¿aún perduran mis huellas en tí o las esfumó el polvo de ocrez tardíos con que manchas los pasos del viajero? ¿Me fui para siempre o de alguna forma permanezco en tus silencios?

Para nada sirven las respuestas, sin embargo, quiero convocar las aves, tus gentes, el agua, los juncos... Todo lo que pone vida a tu vida. Tengo la certeza de que podrás escuchar. Sólo quedamos tú y yo compartiendo distantes soledades cuando la frialdad del alba despliega sus aromas e irradia este mundo inhóspito donde no eres más que lo que eres al borde del camino, donde no soy más que algo soplado por el viento, inspirado por las musas.

¿Podré rescatar tu piedra con alas de tórtola y lágrimas anohecidas, amándote desde la pobreza? ¿Acaso siendo sombra en esta isla, en este reino de Hades, servirá mi susurro en tu oído para que resistas a la intemperie, pueblo mío, y no despidas aún a las cigüeñas, ni a la mies, ni al sol? No es tiempo y no queda por encontrarnos en los humildes rincones que te pierden.

Ah, si supieras mi necesidad de tus lilas. Ellas perviven sobre las cenizas de esta reja sobre el Atlántico como un beso etéreo de tu llanto malva. ¿Por qué siempre te ven yacente, estático, mostrando la tierra amarillenta de un fantasma gótico? ¿Por qué te ven siempre el mismo los que por milagro aún te habitan?

No saben de los aires traspasados por tu espíritu. No saben que los pueblos se van a morir lejos arrastrando los días invisibles que los hicieron luminosos. Tierra de Campos se vuelve un cementerio de titanes derruidos, abandonados sobre la serena arcilla y los páramos sin fin. No quiero ver una cruz de encina clavada en tu pecho. Resiste, aún no es tiempo. Queda lo imprevisible entre los pueblos y los hombres. Queda una canción apretada en la garganta de los que parten, porque sólo los que parten descubren que te aman.

Ah, si supieras cómo te siento desde esta isla sometida por una idea cual un peregrino a la sed, desde la represión y la impotencia, desde los miedos que me rigen. Escucha mi susurro en tu oído, piensa que soy la helada cayendo en tu corazón y salva lo insalvable.

Lo pide alguien en nombre del barro y el agua que le vieron nacer en ese otro pueblo sumergido en tí mismo, soslayado por la indolencia. En ese otro espacio donde puedo andar sin el doloroso disfraz de extranjera. Escucha mi susurro... Es pura la nitidez de la distancia que te hace de claridad, definitivamente mío. Somos dos solitarios, la misma esencia en la sombra de los tiempos. Resiste, amado, descendemos del vuelo de las zuritas, y buscamos la luz.

Casa de silencios

¿Soy realmente yo quien traspone el umbral de la piedra intuitiva y recelosa,

la neblina que traspasa el bronce de las puertas?

¿Soy esta substancia hundida en el soplo de una hoja

borrada junto a la fuente por seres ensordecidos y cegados?

¿Seré acaso el agua y no me reconozco?

¿Quién es el hombre que deslumbró la claridad tras la voz de una campana y devela el estigma

que pudre los pasillos, los aires que transitan?

Quizás ni siquiera existamos, casa de silencios, padecemos de transparencias y vastas oscuridades.

A veces la luz cree acompañarnos cuando se filtra en la mañana de los pinos pero la luz tampoco sabe de nosotros ni de sí misma.

Nadie podrá hallarte en la piedra aparente nadie me sabrá

parte abisal de tus cimientos. La ciudad nos olvidará un día

de ruindades y de lluvia.

¿Quiénes te confunden con su sed de hallazgos, por qué pactas con la luna y los confundes?

Las casas siempre mienten a los que imponen sus huellas sin ser amados.

El silencio sólo entiende de encuentros en lejanías insalvables.

¿Realmente alienta cierta llama en tu sien transida de noches, existirá una noche diferente que rija el polvo?

Casa de silencios,

no sé si eres tú

quien me ronda sin ser vista cuando la luna vieja aparece pero creo escucharte susurrar en tu mundo que me amas.

A la escalera

No puedo liberarte
de la agonía de lo estático
de ser la sierva
de la prisa o la lentitud
ni tus peldaños deshacerlos
en las piedras que fueron
y esparcirte
donde el viento y la sed.
Nunca podré hacerte otra.
Sólo puedo ser tu cómplice en la impotencia
y detenerme cada vez más en ti
como un viajero
a quien nadie espera en los suelos que anteceden
en los espacios
de este recinto custodiado por una imagen
siempre alerta.
No puedo salvarte.
Estoy reducida como tú, sin alas.
Déjame ser alguien más
que pasa sobre tus sueños.

Llama Viva

Qué escasos los dedos para asir la flor que salva. La hoja cristal resiste como aviesa reliquia. Truenan en el fondo peces intocables, musitan y pudimos ser estancue un día sin sol.

No importa si pasas sin volverte. Hay tanto cielo quieto, tanta soledad quebrando los pórticos.

Escribir las uñas muertas, beber del recóndito zumo nuestra otra mitad ahogada.

Teresita Burgos

Foto José María Piñeiro



Manuel C. Culiáñez Celdrán

Licenciado en Historia Medieval por la Universidad de Murcia. En la actualidad ejerce como Educador Social en la Fundación Social Diocesana S. José Obrero de Orihuela. Ha realizado diversos trabajos de investigación histórica sobre Orihuela en la Edad Media y la visión social de los pobres. Durante su estancia en la Universidad colaboró en la parte musical en recitales de poesía (Homenaje a Miguel Hernández, Murcia, 1990; a beneficio de Amnistía Internacional, Orihuela y Albaterra, 1994); recientemente, ha participado como autor en actos de lectura de poesía (*10 Aniversario Tetería La Negra*, Orihuela, 2005). Algunos textos suyos han sido publicados en la *Revista Conmemorativa de la Embajada* de José Vegara Durá en la *Fiestas de Moros y Cristianos* de Orihuela 2005.

La Alameda

(1)

Aún quedaban rosas en la alameda, ¿recuerdas?,
y una voz con acento del sur traía el sol de mi pueblo,
allí donde no era un extraño.

Corría el verano y todo era perfecto
pues la brisa de la noche te acercaba a mí,
el mundo parecía de juguete, un regalo.

Pero eso fue antes, mucho antes, tal vez en la inocencia,
en los días donde todo se reducía a tu sonrisa
o en las horas en las que el calor de tu cuerpo me hizo Dios.

Después, llegaron la tormenta y el granizo,
el miedo y los reproches callaron las voces
y todo se volvió paisaje lunar, fantasmagórico.

Aún quedó una rosa en la alameda, ¿puedes verla?

Digestión el mar (1)

(Para Mónica quien, por lo que sé,
ama el mar tanto como yo.)

Hoy el mar es un niño rabioso, enfurecido,
lanzando su espuma contra no se sabe qué,
y en su violencia no hay consuelo alguno.

Su fondo es turbio, verdoso, lleno de dolor
como el alma de un niño maltratado, herido,
dirigiendo su fuerza hacia quien le rodea.

Hoy el mar atemoriza, asusta salvo al que lo desconoce,
y sólo pide respeto para su furia pues ésta tiene sus razones,
igual que el niño ante su ira.

Contengo una lágrima y callo frente a él.

Furia

Ahogada en sudor frío la noche hipnótica, turbadora
transcurre, silenciosa en un instante eterno
donde el reloj niega mis peticiones.

Fantasmas pueblan de horrores mis sueño
algunos con nombre y dirección de soleada plaza,
mas no hay oración que obligue a su extravío.

-¡Maldita sea su estampa!-, grita el capitán Achab enfurecido.
-¡Malditos sean tan bellos nombres!-, exclamo yo presto al combate;
pero al alba no hay espectros que atormenten.

¿Por qué nos hicimos tanto daño?

La Ciudad

Ante mis ojos la ciudad muda a cada segundo,
respira el oxígeno básico del tiempo
y nadie es capaz de verlo en el tráfigo diario:
¿cuántas vidas nacen, mueren, se rompen, son plenas mientras escribo estas palabras?

Cualquier instante es un canto a lo eterno, a lo inmutable,
a la condición humana que intentamos obviar,
a lo pasajero del ser,
paradoja indefinible, pregunta abierta.

Continuo caminando. Los conductores discuten, el albañil silba.
Nada difiere de ayer, de mañana
en su superficie cotidiana.
Y, sin embargo, la ciudad devora sus propias entrañas.

Francisco José Blas Sánchez

Nace en Orihuela en 1974, desde muy joven desempeña una intensa labor en el ámbito musical como cantante y letrista. Ha participado en numerosas actividades socio-culturales. Como articulista ha colaborado en la revista Lucerna, y aunque toda su obra poética permanece inédita, algunas de sus canciones se han publicado.

*Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte...*
Miguel Hernández

Amiga vida

Mira la vida pasar
vestida de gala
en la alegre mañana,
vive la vida su vivir
miles de años a su espalda.
La vida sonríe
al recibir al alba,
murmulo de niños
jugueteados
en el patio del colegio
en la plaza del pueblo,
más cerca de los niños
deberíamos estar,
revoloteo canto de pájaros
entre rama y rama
del árbol,
emblemático amor
tallado en su pecho,
cobijo de sombra
ante el caluroso desierto,
cobijo
ante la tormenta
del desamor desértico.
Recreada la mirada
por la belleza de la naturaleza
por la belleza de la vida,
¡qué bella! vestida
con su ropa nueva,
¡qué guapa!
Vive la vida,
Vive y muere sintiendo
¡Viva el regalo de vida!
Vive la vida su vida,
La vida.
En el momento de tempestad
será mi presencia ausente.
Al anochecer demasiados árboles talados
testigos de los besos de los enamorados
testigos de la vida en su historia.
Los ancianos pasean
en el recreo de su descanso.
Camina el trabajador
con prisa hacia su casa
por un plato de comida
y minutos descansados de letargo.
Un llanto
una sonrisa
otro niño bienvenido al mundo.
Todos juntos caminamos

por el único camino
con único destino,
coincidimos en las calles de la vida
sin hablarnos, distanciados
amándonos,
odiándonos,
todos somos extraños hermanos
de una gran familia,
vida nuestra madrina.
¡Ay vida qué prisas!
tantas veces tan dura
y a veces suave
como entre sábanas de seda.
¡Ay vida qué injusta!
Quisiera ser pintor
modificar tus pinturas negativas
en el lienzo roto
olvidado, arrinconado
tirado en el suelo.
Vida soy más viejo
me queda menos vida,
vida.
Perdón de Dios
para ti y para mi
vida,
que la muerte ya la tenemos,
vivimos muriendo
y al morir resucitar quiero.

Anca Hiculescu

Al principio estude ingeniería, con el tiempo me volví periodista y trabajo para el informativo de una televisión rumana.

El español es el espacio donde estoy evadiendo, escapando a la realidad y descubriéndome otro ser y un mundo con otros cuentos y emociones. Me escondo entre las palabras castellanas, como si fuese niña en el bosque mágico de lilas. Pero es un juego serio.

Viernes, 15 de junio de 2001
EL MASNOU - playa de Ocata

a J.H.T.

pasando por Salamanca

Es que las piedras tienen su personalidad, sus conocimientos, sus pensamientos. No son sólo las piedras. Ahora son la ciudad, pero vienen de afuera y tienen el sonido del bosque y del río, el perfume, la respiración de la tierra. Todo está grabado. Después llegaron unos trabajadores y las piedras se enriquecieron con sus cuentos. Los hombres han construido la ciudad con estas piedras que ahora llevan por dentro las canciones, las palabras, dolores y alegrías, la mano del escultor, historias escuchadas al tiempo del almuerzo. Ya son catedrales y universidades, arcos, columnas, casas, patios, los muros de la ciudad; las piedras están llevando la historia de cada uno, la vida de tantos siglos, el canto y el llanto.

Si tocas las piedras sentirás la vida que llevan adentro. Pasaste por estas calles, te apoyaste en estos muros. Sólo las piedras conocen tu lágrima escondida, escucharon tu risa; estas palabras leyendo, estabas soñando, tus pasos y tus miradas se quedaron aquí.

Estoy tocando las piedras y siento SABOR A TI.

Fuga

silencio hay
 sólo silencio
 para cosas
 escondidas
 arrodilladas dentro
 y no salen
 no quieren salir
 se quedan en lo oscuro
 y lo iluminado del corazón
 a veces... se quedan
 en las mejillas
 rosadas
 y cambian el color de los ojos
 y no hablan... nunca
 sólo cambian los ojos
 de verde a azul
 como la mar
 como la mar
 sólo olas
 que no saben morir
 en la playa
 continúan viviendo
 en la música de la arena
 olas cayendo
 a orillas
 sin descanso....

«eternamente en fuga»...

Dentro de ti... lluvia

(un poema sencillo)

Caminando
 a tu lado
 estoy lloviendo
 sobre tu calor
 mi mano presa
 dentro de tu bolsillo
 y caigo y caigo
 desde las nubes
 beso tus cejas
 me estás recogiendo
 gota a gota
 de las hojas de mayo
 y soy apenas
 un vaso de agua
 como te gusta
 me estás bebiendo
 y vuelvo a ser
 dentro de ti
 palabra
 lluvia
 vuelvo a ser
 tus besos bajo la lluvia.

T'anyoro

(debe ir en itálicas por ser otra lengua)

t'anyoro...
 entre risas y sonrisas
 entre luna y sol
 entre dos años
 que vienen y se van
 entre pinos y mar
t'anyoro
 risas y sonrisas
 entre nieves y lluvias
 entre verde y azul
t'anyoro
 entre tus besos
 te añoro y no te recuerdo...
 estás demasiado cerca

Acantilado

Yo no tengo un mar que cure mis heridas.
 Soy un acantilado sin mar, llorando su ausencia, piedra seca al sol y viento que ahora el susurro de las olas. Quiero el mar, que borre mi olvido, quiero el agua, que endulce mis contornos, esta aspereza, quiero que el mar me devuelva el gusto y mi vuelo sobre sus aguas.

Escucho mi mar errante y siempre más distante.
 ¿Cómo decirselo?

Valmore Muñoz Arteaga

Venezuela 1973. Educador, poeta y ensayista. Profesor e investigador de la Universidad Católica Cecilio Acosta en las áreas de Literatura Clásica y Corrientes Literarias. Profesor del Colegio Alemán de Maracaibo. Investigador del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad del Zulia. Orden «Andrés Mariño Palacio» otorgada por la Gobernación del Estado Zulia. Miembro de la Asociación de Escritores de Venezuela. Ha sido colaborador en diferentes revistas nacionales e internacionales, así como en la prensa local. Ha publicado los libros: «Epistolario: Briceño-Tragorrry y Picón Salsa» (compilador), «Mario Briceño-Tragorrry desde la vigilia y otros ensayos» (ensayos) y «Bajo la Caligrafía de la Noche» (poemas). Está preparando dos estudios sobre el romanticismo europeo y sobre narrativa alemana contemporánea; así como una antología de poetas románticos alemanes.

una oración sin sombra

sopla entre los huesos
 camina atada a lo más profundo de los cuerpos,
 amuletos desnudos formando follajes
 en la osamenta reflejada en unos dientes llenos de barro
 tallados en la muerte de la tierra.

todo detenido
 nada sopla, nada vuela,
 nada camina,
 sólo espumea el aliento suicida
 de ramajes humanos borrachos de calor.

todo en silencio,
 sólo una serpiente gira hacia adentro,
 debajo de la arena de los muertos.

todo en silencio
 y la luz quemándose entre las sombras
 para hacerse bocado

de días marcados temporalmente
por doce herejes abiertos sus vientres
al calor de los sentidos.

la oración se repite desde ella misma
una, dos, tres veces,
hasta hacerse
frecuencia de árboles secos.
revelación de entendimientos,
los senos de una gruta
amamantando hormigas
en las fronteras del fuego.

una oración secreta,
música de ojos sin lenguas.

*Las lividas sombras se dispersaron, como el vapor blanco
producido por el hilo se disuelve bajo un cálido soplo;
y todo quedó vacío.*

Jean Paul

provengo del asombro de la carne,
de un callado espacio enloquecido por los sueños,
de las mujeres que iniciaron una danza ritual para despojarse
de los ojos

en un extraño juego de sombras regadas
entre los matorrales del olvido.

detrás de aquella carne asombrada
había siempre una pupila disuelta sobre el vacío,
sobre los fantasmas de aquellas calles
dejadas de caminar hace tiempo
para contar uno a uno los hilos caídos del cielo,
las endechas enroscadas en la garganta
reunidas en los vestigios repetidos en la nada,
en la palma de mis entrañas, en las huellas de mis deseos.

provengo de los huesos de una infancia inagotable,
donde se enciende el delirio de ofender la sangre
a los despojos de un temblor de maneras quemadas.

recuerdo mi procedencia ahora
justo cuando la oscuridad inicia su camino hacia otra vida,
justo cuando el tiempo se desintegra en el amanecer,
recuerdo mi procedencia
justo ahora cuando no hay tiempo.

iniciamos el rito repitiendo las señas

abriéndonos el cuerpo con los resplandeciente del rencor
progresivamente nos entregábamos al desvelo y sus designios

nada de desapariciones o naufragios

solo el bosque destruido en medio de una selva de larvas
ampulosas vegetando bajo la sombra

había que entregarse al llamado de los abismos
con su pelambre de orilla solitaria
era entregarse a la noche que acudía llena de túneles

nos desnudamos los siglos de vegetación humana
nuestras memorias jugaban la falsedad de los cuerpos

nos habitamos desde el silencio

el resplandor sagrado, las señas, la bondad lamentable

A mis alumnos del Colegio Alemán

debemos escarbar entre las sombras del anhelo humano,
es una obligación fundida en el talle de la noche,
donde la mirada vigiladora del firmamento
se vuelve silencio y escritura de laberintos,
fortuita coyuntura
en la soledad que duele como frío de la muerte.

debemos, es una obligación arquitectónicamente
lapidaria,
invitar a las uñas a hundirse en los secretos del mundo,
a parir el musgo donde murmuran animales

deslenguados
olorosas sinfonías negras siguiendo el elixir
de morir en medio de los funerales del hombre
moribundo por no haber aprendido a respirar
más que serpientes enroscadas en los ramajes
de un lenguaje sonámbulo, lleno de piedras,
de angustias crecidas en la cresta de la humanidad
sin oídos donde aposentarse.

debemos escarbar, seguir escarbando dentro,
de ello depende la tumba donde se devuelve la
memoria,
donde se abren las puertas crepusculares
sobre la muerte, hacia la nada.

debemos escarbar y hacernos aldeas del olvido.

vengo desde el silencio
cubierto por trece heridas negras

oscuro menos intenso como la noche
sabiendo que otra vez
es siempre otra vez y otra vez

vengo y vuelvo a venir
igual idéntico
sin otras poblaciones
más que palabras
las mismas palabras

una vez y otra vez

y me veo caminar
por la espalda
de igual manera
como lo hacen las horas agotadas

una sobre otra
otras vez y otra vez

vengo desde el silencio
cubierto por trece heridas negras...

volamos hacia la casa

la residencia donde pululan los desvelos,
 la estancia donde los espejos
 cuelgan del silencio
 por donde se respiran los pájaros del anhelo,
 caminamos hacia nuestra antesala en la sombra
 tratando de hallar una fórmula para salvarnos
 de la ebriedad del amor
 de esa noche bifurcada en los ojos

tras los ojos de la vigilia.

volamos hacia la casa
 para nunca despertar en este misterio de vegetación salvaje.
 volamos hacia la casa
 nuestra vieja estatua
 esa demolición de agua estrellada sobre el aire
 sobre las trece bocas del ruego lejano.

volamos a casa
 a presenciarnos despertar de nuevo
 como siempre
 bajo el soberbio árbol de las sombras.

solíamos desnudarnos

mientras organizábamos piedras en círculo.
 la ciudad se hacia lejana,
 la reconocíamos sólo por el color que se respiraba
 cuando caía el sol.

sin embargo, no teníamos a dónde ir.

solíamos caminar
 hacia el patio de la desconsolación
 donde amanecía borroso
 y las telas bordadas con turbas de tiempo
 flameaban al son de las canciones
 los ecos de la soledad.

solíamos aguardar en la esquina del mundo
 para poder escapar por los vestíbulos de la memoria,
 abrir las máquinas que muerden madrugadas alegres.

solíamos mirarnos
 para catalogar las cuentas pendientes.

hemos sido escombros tantas veces

costumbre inaudita de volver
 enjambre de tiempo
 un segundo toda la vida
 igual volvemos a moler las piedras
 esparcidas como semillas aposentadas en las grietas del cuerpo
 son eternidades enteras viendo el mismo rostro
 sintiendo el mismo tiempo
 apagando las mismas velas
 limpiando la casa de voces
 que volverán a desnudarse sobre los ojos
 sobre el privilegio de sentir nuevamente el primer beso

nos volveremos a ver
 con la misma sonrisa de siglos acumulados en la inconciencia
 seremos iguales a los de hoy

a los de ayer...
 ... a los de mañana
 siempre los mismos

como cadena de espejos eternos.

la confusión sopla una serpiente amarilla

en la memoria de los muertos

la muerte llena de ojos
 anunciaba el nuevo reino
 lleno de leopardos con mazmorras
 pesaban las ansias de vivir

los volcanes apagaron las máscaras solares
 todo fue entonces exilio
 de las piedras preciosas
 enterradas por aquella larga mano
 donde se esconden los principios

moralmente la miseria se hizo del corazón de las muchachas
 que asfixiaban sus risas en el regazo viril
 de los andrajosos atropellados por los caballos

no hay vuelta atrás
 la historia se hizo cómplice de viejos huesos
 así despertábamos al mundo.

A Mariela más allá de los sueños

a veces, en el fondo de la noche,
 el viento traía tu imagen desnuda
 la insaciable plenitud de verte desnuda
 batiendo tus alas de solemnidad alegre
 contra los espasmos de las piedras de las ilusiones
 eres hallazgo
 estrella donde se exhibe la rama finísima de la existencia
 memoria constante
 desnudez
 vaivén de palabras hinchadas
 a veces se abrían tus senos
 como comarca
 como pradera concebida
 al ruido inocente de mi boca
 mi boca llena de sombras
 robadas a la memoria de la noche
 para lamer mejor la plenitud de selva
 que escondes en la imaginación de los astros
 a veces el tiempo y la noche
 se hacían uno solo
 uno sobre el instante cuando moríamos de vivirmos
 sobre el pequeño reducto donde todavía se respiran
 las ramas de los truenos ilusionados
 de pesadillas multiformes
 de oscuras frecuencias amanecidas alrededor de tu pubis
 a veces, en el fondo de la noche,
 me vuelvo yo mismo
 buscándote en el marullo del bosque

A Miranda, el sueño mismo

el sueño
 camino y desaparición
 viajero constante hacia el fondo misterioso de la noche
 el alma escondida en su esencia última
 la playa abierta a los colmillos de las lámparas
 desnudas sobre el horizonte
 esa es nuestra estatura
 estatura de ojo volador
 del ímpetu recuperado
 así crecen las flores desde el fondo del mar
 donde escondimos la infancia
 los juguetes, las primeras alas
 el sueño de ser más que una estampa de árbol caído
 el sueño de ser montaña que busca
 atisbada en una ventana de profundidad infinita
 eso, eso mismo
 ventana infinita
 abierta, ganándole la apuesta al destino
 a la escalera más alta
 a las transparencias
 a las apariciones ancladas en el camino más antiguo
 sueño tu sueño
 el sueño que siempre vamos siendo

Valmore Muñoz**Julietta Bermúdez Burgos**

(Matanzas, Cuba, 29-3-1977) Poetisa y músico. Tiene publicado *Los reyes iluminados*, (Ed. Vígila), Su obra ha sido antologada en *Generación de los invisibles* (España, 1996), *Poetas matanceros III* (Ed. Matanzas, 1997), *Poesía Cómica Cubana* (III) (México, 2002), *Poesía Cómica Matancera* (México 2003). Poemas suyos han parecido en publicaciones de Cuba, Canadá, Argentina, España y otros países. Ha ofrecido recitales en varias instituciones culturales de su isla natal como poetisa y como músico se ha presentado en escenarios de la ciudad de Valladolid, en España. Ha obtenido premios y menciones en diferentes concursos. Tiene inéditos los poemarios *Creo de lo obscuro*, *Diario de lluvia*, y su libro de cuentos *El valle de los silencios*. En la actualidad trabaja como flautista en un cuarteto. Es miembro de la Asociación Hermanos Saiz.

*Nota: Del libro Diario de lluvia***Hay ruidos en la noche
que espantan el silencio**

escucho los cuerpos al límite
 sueños ásperos que crujen en el vacío.
 El ánimo de los errantes busca el agua
 la cruz amordaza el cuero a sus piernitas
 y más allá de lo visible
 un rayo de luz me desgarrar por dentro.
 No quiero cruzar la ventana
 ni mancharme de cenizas
 apiádense los grillos
 los perros que lamen sus venas grises.
 Junto mis manos y rezo.
 Padre,
 acalla los ruidos de la noche.

Esa otra realidad*Nota: Pertenecce a su libro «Creo de lo obscuro»*

A dónde va el alma que se oculta
 tras el deseo ardiente de la lanza
 ese fuego en que la carne
 crucifica a otra carne
 sin más dioses que la fuerza.
 Nadie sabe
 por qué soy la continuidad de otra vida
 el ritual eterno de la semilla y el agua.
 No sé si llevo sobre mí
 el espíritu de mujeres de otros siglos
 o si el pasado es un espejo latente
 en el vacío.
 ¿Acaso esa otra realidad de las cosas
 se esconde en la apariencia de ser
 simplemente lo que son?
 Nadie sabe por qué mis padres
 jugaron a las cartas
 y aparecí como el As de Oro
 y me hicieron su suerte
 y mi suerte fue ser pez en el vientre de mi madre
 infinitamente pequeño,
 misterioso.

Caballos

Nota: De su libro «Diario de lluvias»

Lamen la hierba gris
reflejo de humo entre las calles rotas
irrumpen de una galaxia de canto extraño
hojas doradas
espectros de sombras enmudecidas tras los ojos.
El agua siempre es triste en el ocaso.

Nota: Este poema de Julieta pertenece a su libro Diario de lluvia.

Busco un lugar cálido

en las nervaduras heladas del mundo
un espacio mínimo de luz que me guarde
de tantos ojos muertos.
Llega el invierno
sobre las alas de los pelicanos
se derrama el aliento frío de los peces.
Qué suerte el mar
profundamente lejos de mis manos
hondo silencio de la noche.
La sed de la tierra
atrae el alma de los hombres
y el sol es una palabra seca en la memoria
un antiguo reflejo que hiere los labios
mientras la vida huele a alcohol y se evapora.
Se borran los caminos, los que van justo al alba.
El horizonte sigue inalcanzable.

Foto José María Piñero



Manuel García Pérez

Manuel García Pérez. Orihuela, 1976.

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

I

La sangre hiere el crepúsculo.
Reverbera en la rocalla de las turberas.
En ningún lugar, la mano trémula
es silente con la muerte. Los cirros
se empozan en las barrancas y la tierra
exuda los cadáveres tras la marea.

II

El barro zahonda los insomnes ojos de la sibila.
Su canto expira en la orografía del viento.
Como el sueño, la tierra fértil no halla lugar.
La víctima del incesto yace bajo las pútridas aguas.
La sima coagula en una esquirra de resina.

III

La luz clara unce la carroña de los veneros.
La llaga es nuestra dicha.
la sedición de la mirada. En el médano
se ahoga el grito. Larva el légameo
y a oscuras acecha la ardora.
Su floración será como la de los olivos.

IV

Emanamos luz donde la muerte
antoja la vida. El paisaje es ruina entre el paisaje.
En la cárcava, tiemblan los cuerpos amacigados,
en sus vientres, resuenan palomas blancas.

VI

La ocuridad cubrió el marjal
donde cavaron la fosa. La enjaezada noche
disparó sobre sus nuca. Luminarias escampan
ahora en los angostos senderos.
La luz agraz hiende taludes de ceniza.
arrancados viñedos, flemas en la varga.



La sima, de Roberto Fernández

Pascual García

Nació en Moratalla en 1962. Es doctor en Filosofía y Letras y profesor de Lengua y Literatura en el I.E.S. de Lorquí. Ha publicado las colecciones de cuentos *«El Intruso»* (Barcelona, 1995) que obtuvo una Beca-Premio del Ministerio de Cultura y *«Todos los días amor»* (Madrid, 1999) que fue seleccionado como Mejor Libro Murciano del Año de narrativa; los poemarios *«Fábula del tiempo»* (Murcia, 1999), *«El invierno en sus brazos»* (Murcia, 2001) que mereció el Premio al Mejor Libro Murciano del Año y *«Luz para comer el pan»* (Madrid, 2002), así como la novela *«Nunca olvidaré tu nombre»* (Barcelona, 2003). Ha ejercido la crítica de libros en el diario La Verdad, en diversas revistas especializadas y en otros medios audiovisuales. En la actualidad trabaja como asesor en la Editora Regional de Murcia.

Memoria del paraíso

I

Pasan los días y las cosas tienen otro espíritu, como un fuego oculto, cuyas cenizas nos pertenecieran. Es una luz que el tiempo ha suavizado para mostrarnos el camino.

Aquel

rostro ya no nos mira,
y sus ojos han ganado la paz,
pero nosotros no buscamos nada,
ahora que los años, tantos años
saben el enigma de nuestro cuerpo.
Pasan los días y las cosas tienen
un nombre distinto, una memoria
infértil, y la verdad nos parece
el río de la infancia, turbio, audaz,
sus palabras de fango en nuestra boca,
y los besos que alguna vez nos dieron.
Nos llega de las sombras el presagio
de un cuerpo cuyo aroma
es la delicia de la carne joven,
una fruta imposible que tocamos
en sueños, con los ojos
cerrados y las manos
abiertas.

Es la vida

entonces la que nos reclama, breve
como un suspiro y, sin embargo, eterna.
Nos dejamos llevar en su corriente
oscura y perdemos, al fin, el miedo.
Seremos la memoria de la muerte,
pero estamos en una habitación
de este hotel secreto y nos amamos,
y no existe el tiempo ni esta lluvia
persistente y el café nos sabe dulce
como una bienvenida al paraíso.
Mañana hablaremos de este amor,
que es agua y vino y sábanas y fruta.

II

Vuelvo a la vida en tus ojos cerrados.
Es una encarnación y es un prodigio,
como un milagro de tu piel que tocan
mis dedos, satisfechos, jubilosos,
en el último acercamiento, en cada
beso, en cada pliegue, ebrio de tu voz,
y pienso en otros días que no llegan,
en días inciertos y en noches
y en palabras que no dijimos nunca.
Ahora sé que el mundo no es perfecto
que tú y yo hemos venido hasta aquí
para que todo vuelva
a moverse una vez más.
Di las palabras que esperamos todos:
abril, celada, tristeza, deseo,
amor, octubre, pálpito
y un libro abierto en la primera página.
Ya ves que todo es fácil,
como cerrar los ojos y besar
tu boca, y besar
tus manos, y besar...

Cogidos de la mano

Llega puntual la lluvia de los años
Y nos encuentra juntos en la cama
En el amanecer,
Dormidos para siempre,
Cogidos de la mano y sorprendidos,
Y es esa lluvia la que entra en la casa
Y nos colma los sueños,
Como recién casados y felices.
Aunque todo es mentira en ocasiones
Y el dolor cubre mis labios de arena
Y lleno con tus lágrimas mi boca.
Yo no sé qué decían tus palabras
En aquellos años cuando la lluvia
Mojaba nuestros huesos
De aire, y éramos tan jóvenes siempre.
Pero decían mi nombre y mi casa,
Y estabas tú en mi casa y en mi nombre,
Como invitada perpetua.

Te cojo

La mano y beso tus dedos de lluvia.
Es tarde para volver a tu casa,
Y mañana será otra vez domingo.
Nada entonces nos parece importante,
Salvo esperar las horas
Y creer en el día que vendrá
Para salvarnos, en el primer día
Del mundo, en la primera luz del mundo,
Nuevamente en tus ojos

(Del libro *«El invierno en sus brazos»*.)

Premio Libro Murciano del Año 2001

Poemas de amor de diversas épocas.

Daniel Najmías

Nacido en Buenos Aires, reside en el Mediterráneo desde 1975. Desde 1996 se dedica en exclusiva a la traducción literaria. Entre los autores que ha traducido figuran Hans Georg Gadamer, Klaus Mann, Ian Gibson, Martin Walser, Norbert Gstrein, Harold Bloom, Tim O'Brien, Herbert Lotman, Brian Boyd y Hermann Hesse. También ha traducido poemas de Paul Celan para las revistas **Hora de Poesía** y **Rosa Cúbica**. Premio de Traducción 2002 de la Fundación Goethe-España, fue coeditor (2000-2003) de la página en castellano de la revista electrónica **The Barcelona Review**. Ha publicado diversas series poéticas en la revistas **La Reina Polaca**, **Abril**, **The Barcelona Review** y el otro mensual.

Funámbulos

Los que inventaron
la forma de mirarte
-esa manera patentada
y dijeron: no hay otra
inventaron también
la manera de estar acostados
no debemos cambiar,
la inflexible regla de tus besos
es única en el mercado mundial.

Pero no creo estar equivocado
cuando intento acercarme
y reflejo
el temblor de tu esqueleto,
tan distinto al modelo,
cuando invento
nuestro nuevo equilibrio
y tu marca
acepta mi maniobra

Declaración

Pronto será verano y la distancia,
concreta como el sol,
ordenará los ojos, la dirección, el brillo de los ojos,
el momento de abrirlos y cerrarlos.
La única imposible fantasía
será no verte nunca.
Aunque hay un tiempo infaltable de silencio
que atraviesa
y deberá morder tantos frutos
antes de aceptar el tuyo,
no inventaré palabras
sin tocarte.

El fruto que me ofreces
es también una invitación
a apaciguar mis demonios,
siempre despiertos y dispuestos
a abordar castillos - nubes
Tendré cuidado.

Desnudo V (Poética)

Hoy se apareció desnudo. Tratemos de imaginarlo.
Bien de mañana. Bien, así ocurrió:
los pitos del tren entonan la cantata primaria
de los gallos de enfrente, y él se apareció desnudo.
Nunca como antes, caminando, un ritmo
desacostumbrado. Novedad, oh, novedad.
Larga fila de sueños, pilas, sorpresa,
cantó el gallo de enfrente (se justifica,
traten un momento de imaginarlo).

Lo que sigue duró poco.
Él se apareció desnudo.
Tenía, apenas, recogido el caballo.
Pronto los zapatos ocuparon su lugar de siempre.

Sin título

Con permiso de los anémicos consejeros
que hicieron mercancía del asunto, he escrito
esta noche, no para alimentar escuelas,
sino en vano, el poema titulado nuestro amor:

Nuestro amor se decora con ocultas espadas,
perros desgraciados
que no hacen más que oler nuestra comida.
Ya lo ves,
tendremos que postergarlo.
Enamorados: viajen y conspiren.

Nuestro amor se perfuma con películas vivas,
invierte propiedades y poderes,
se perfuma, se apropia, se apodera y se muerde
la cola de un solo trazo.

De quién es esta furtiva invitación,
estas flores calientes.

Querido: ya ves, hay gente esperándome en la puerta,
el negocio es urgente/amable/siempre.
MIENTRAS TANTO, ALGUIEN NOS LLAMA POR
TELÉFONO Y DICE QUE HA PREPARADO LA CENA.

Nuestro amor atiende
todas las llamadas.
La costumbre, la oscura: ¿qué hemos respondido?

Cortot toca Chopin -en la rue Adolphe- y yo plagio a Fray Luis

a Fernando del Solar

Si el tiempo es esta anchura duradera,
este vasto lugar, esta explanada,
suenen la voz, y la música entera,
por vuestra sabia mano gobernada,

Cortot, eleva a la más alta esfera,
la armonía a destiempo quebrantada.
Si teclas, dedos, expresión primera
preludian del dolor veloz la entrada,

yo al preludio del tiempo te convido,
oh muerte que das vida, oh dulce olvido,
y embisto en tus arenas como el toro,
ardiendo por saber lo que no he sido,
siendo por fin aquel que no ha sabido,
que todo lo visible es triste lloro.

Palabras virtuales, cuerpos reales

para Adrián

Si en la virtualidad de las palabras realizo tu cuerpo,
 Si en tu cuerpo virtualizo la realidad de las palabras,
 Si materializo tu nombre,
 Si nombro tu materia
 Y te incorpore
 Y virtualmente te ofrezco, te nombro y te prometo
 Lo que me falta,
 Inmaterial y real al mismo tiempo,
 Algo muy parecido a lo innombrable,
 Pero con nombre propio,
 No anónimo,
 Ni incorpóreo,
 Que no me mueve Virtud, sino Materia,
 La más virtual de todas...
 Si debe ser así,
 No temas,
 Yo te hablaré,
 Yo te escribiré,
 Hasta que me devuelvas a mi cuerpo.

Fragmentos de una masturbación

Y tengo que construirte
 A partir de casi nada:
 Unas pocas palabras,
 Un gesto imaginado, nada,
 Tengo que construirte con la mano.
 Por ejemplo imaginar el roce
 De tu pantalón y mi boca.
 De tu boca con mi dedo índice,
 De mi dedo índice y tu barbilla.
 Ir dibujándote.
 Por ejemplo articular palabras
 Como beso, espalda, nube.
 Verbos como rodar, caer, quedar exhaustos.
 Y un par de adjetivos menos metafóricos:
 Espeso, lubricante, manual.
 Todos esos fragmentos para amarte,
 Para armarte, como un rompecabezas,
 Enigma acaso que nunca se resuelva.
 Oh, ven, susírrame al oído la palabra secreta.

Aire

En la muerte de César Tejedor Campomanes

Respiraste aire puro en tus escuelas
 y en tus libros oxígeno pusiste.
 De filósofos grandes la voz fuiste;
 del pensamiento, alerta centinela.
 La popa de tu barco deja estela
 de luz de la razón y razón pura.
 Su blanco rastro es la versión segura
 de la Idea que te hizo alzar las velas.
 Fueron ésas las firmes ataduras
 que te amarraron a la firme lira
 del Saber; pues contra la mentira
 diste tú largas y también oscuras
 horas. Sabido es: sólo ve el que mira.
 No pienses hoy ya más, César: respira.

Tormenta eléctrica

a María Teresa Gallego Urrutia,
 después de todos los rayos que cayeron anoche,
 en Madrid
 «Porque la paz conmigo misma
 sería una guerra sin fin.»
 JUANA BIGNOZZI

Eléctrico y total, mi desvarío,
 una tormenta es, con su aguacero,
 un desgarrón que me atraviesa entero,
 un negro nubarrón, un viento frío,
 en pleno agosto o en mitad de enero.
 Es el salto mortal de un bravo río,
 el fatal signo de un tormento mío
 de granizo y de fango. Un reguero.
 Persistente huracán, carga de arena,
 mi desazón es duelo y es condena,
 onda expansiva y palabras que callo.
 La rebelión de una no dicha pena,
 un vendaval que sin saber serena:
 de la tormenta, para mí sea el rayo.



Dibujos: José Aledo Sarabia

Guillermo Meléndez
RONDA DE LAS ESTACIONES

Nació en 1947 en Galeana, Estado de Nuevo León, Méjico, el 25 de junio de 1947. Es licenciado en derecho por la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Autor de *Perdido mas no tan loco* (cuadernos El moro, Monterrey, 1979), *Jacinto enloquecido* (STUANL, Monterrey, 1985), *«Cifra Incierta»* (en el colectivo *Estrategias de la nostalgia*, UNAM, México, D. F., 1989), *Astillas de arco* (Escuela Normal Miguel F. Martínez, Monterrey, 1989), *Diario del Sillayama* (ayuntamiento de Guadalupe N. L., 1993) *La penúltima piel* (Ediciones del azar, Chihuahua 1994), *Inmundi* (ediciones Toque, Guadalajara Jalisco, 1995), *Memorias del aljibe* (Libros de la mancupias, Monterrey, 1998), *Ciudad del naufrago* (Fondo de Cultura Económica, México D. F. 2002) y *Cuaderno de la nieve* (Mantis editores, Guadalajara Jalisco 2002).

primavera

Una vez más evito los senderos con brújula y aferrado a la estufa, entre cacharros cochambrosos deojo que mi huella la plasmen babuchas de zapallo, zapatos de berenjena o huaraches nevados con queso de Cotija.

La pinche, una jarocho nata, se burla porque le digo choclo al maíz tierno -choclos los de Tin Tan, de charol blanco y negro siempre dispuestos a volar al embrujo de un mambo -dice desgranando el elote, y yo respondo -choclo también el tango- y luego canto *-Caracanfunja se hizo al mar con su bandera...* y así continúo mi concierto en lunfardo mientras como depredador inepto descuartizo el pollo con un cuchillo romo.

-Hoy nadie te extraña, mañana tampoco -como saludo diario repite al asomarse a mi cocina el Mitrasgiri con su falda roída por la urbe. -Hoy es mi día de retozo nupcial afirma desde la barda pavoneándose el tórtolo después de resbalar por la espalda de su pareja.

Así principia otro equinoccio entreverando una armonía diáfana entre mi Ahora de glotón y un Ayer que derroché en derrotas -La jicara huele al té de estafiate que calma el cólico menstrual de mi gata Comachi y la cazuela no quiere desprenderse de la costra de la fritada de cabrito que hace cinco años conmemoró cincuenta años de un corazón de paja preso en mi pecho de ruco disoluto.

Si, esta estación trae un discreto encanto con todo y que en el horno hay un fracaso. Bienvenida primavera; aunque el pastel de choclo con la receta de Gatica resultó baturrillo de elote. Ya me lo había advertido su paisana Gabriela -Memin -me dijo- no, no lleva zapallito; chuta hue'on; eso te va quedar (y es cierto) como puchero que hasta el chanchito rechaza.

verano

Urge buscar refugio ahora que la ciudad parece gemela de Kampala y su asfalto arde como si el monte Montura fuera un volcán activo.

El primero es un Vips donde luchan mi taima y la gentileza falsa de la mesera pero al llenar la sexta taza de café el hilo de la cordialidad revienta y biliosa pregunta -oiga, usted no tiene trabajo.

Después voy a una sala repleta de espectadores que al igual que yo, para evadir el bochorno, están dispuestos a ver tres veces la misma película -ahí meriendo palomitas o rosetas como les dice el traductor madrileño de *Little Lulu*, y mi cena es un hot dog, un pepito según el dialecto rioplatense de la Princesa Lea.

Y en la pantalla la juventud clasemediera gringa con su robótico week-end de discotecas; ahí, una y otra vez mi seso se reduce ante la danza sosa del conejo Travolta que baila como moderno *Fred*, con su *Ginger* -una chozna de un chozno de un bisnieto de un primo de Isaac Newton que fue azacán en Cambridge.

Afuera, en la alameda un reportero cocinó ante los televidentes un huevo en un mosaico y les dijo -con este sol salen sobrando las estufas. En Pino Suárez no había ni lagartijas sólo me cruce con un orate pososo que calibraba la atmósfera para instalar una igual en el círculo premium donde El Chamuco va hospedar las almas de los ex presidentes de la USA.

Y en el cinema, un pequeño *paradiso*, un confort de cabaña tarasca entre los pinos de Paracho donde me siento un bonzo libertino en reposo mientras la brisa artificial me despeina como buey que pasta en medio de la tundra.

No. Yo no salgo de aquí hasta que cierren. No me importa si el custodio local del Séptimo Arte mañana come en su columna -no cabe duda, Hollywood sigue depositando su basura en el coco de los montemontureños. Ayer, por ejemplo, *Saturday Night Fever* llenó el Cuauhtémoc hasta el tope mientras en la Dante Alighieri, *Morte a Venezia*, por primera vez sin cortes, sólo la vimos yo, el cónsul de Italia y el gerente de la Olivetti que a media función se fue molesto porque los ventiladores despedían el aire como si fueran sopletes de soldadura autógena.

estío

En aquel tiempo la hierba carecía de esplendor al usarla sin ropa como lecho del placer los pinillos se enquistaban en las nalgas y después el prurito era la penitencia cobrada por un santo enemigo del deleite sensual.

Lezama Lima era un rino enciclopédico inaccesible, cuando estuve ante la puerta de su *Paradiso* un querubín ahuyentador abrió y me dijo -quién presagió la muerte de Orfeo -el Rilke de Heidegger- exclamé- y me dio un bastonazo que en el lenguaje Zen significa -retírate pendejo.

Aquel estío era un hastío tupido de recuas y jumentos, de establos donde los diputados balaban y surgía una ley, de chiqueros con estrellas embadurnadas de lodo curativo; y las carencias, y la flagelante indecisión rebautizando con rencor al adversario inexistente -en mi trabajo abundaban los lagartones tranzas y en el recinto de las musas existía un osezo que confundió a Alfonso Reyes con un zar que decreta la extinción de los cisnes y del claro lunar.

Pero no todas mis bestias eran esquivas o detestables algunas no abrevaban donde la rabia escupe su cicuta. Había un avispon que sensibilizado por el tequila retornaba a su infancia y me decía -sólo apreté mi cinto hasta el asfixie y así, para envidia de mi competidor enjuto, mi barriga se convirtió en tórax de himenóptero y por unanimidad de todos los párvulos me vestí de abejita en la fiesta primaveral del kinder.

Aquel año del 79, yo también fui animal, un monstruo híbrido -al hurgar sobre un rizado pubis tuve lengua de pangolín en un termitero, tuve oído de cetáceo, y escuché el Si ultrasonico que emite el corazón cuando un No medroso surge de los labios amados, y en el recuerdo, mi niñez, entre la parvada de cuervos que trajo el desengaño, fue un colibrí girando como mini helicóptero sobre los alcastraces que crecían con lluvia que mi madre almacenaba en un tonel lleno de lama y musgo.

otoño

La noche, con la aparición de William Empson cambió su mansedumbre: -tocayo, dijo en un español similar al de Nat King Cole, no te da pena buscar la dicha por el ojo de una cerradura, pareces sirvienta figsona, desenróscate, y deja ya de restaurar la brecha de migajas por donde intentas retornar a Serena, el pueblo que fundaste entre colinas de aserrín en la carpintería de tu padre.

Así, como conjuro, ese reproche develó otro universo. En él, el mar se ajaba por falta de gaviotas, ruggia en la lata de cerveza que acerqué a mi oreja -sus olas tenían la cresta numerada, y la 2002 trajo a la playa la sandalia de Jason, el maxilar de la orca que se tragó a Pinocho y el salvavidas de una niña de Tampico que se ahogó al confundir un aguamala con pelota.

La luna fomentaba los brindis -en uno con cachaza -después de lamentar la muerte de un caballo, vino Cecilia Meireles y me dijo: -saúde corujo

-alzó una copa hecha con empaque de huevos, y desapareció agitando sus enaguas al ritmo de *Oh Adonis* de Safo musicalizada por Los Corraleros del Majaujal.

Mi gata Copito entró dispuesta a su sesión de sobeco pero la devolví a los techos y ella se fue feliz, luego guardé los naipes con que juego al corazón cautivo, y me dejé llevar por la extrañeza y esa noche no me embarré el ungüento reductor de papada que los laboratorios Ramsés fabrican con bota de pellicano.

De esa manera otro otoño de mi otoño de cotorong bilioso me sorprendió pujando en el retrete donde a mi espalda un cactus pidió agua, y un reloj infartado hace un mes resucitó, donde a mi lado William Empson exclamaba -la basura queda y mata- y se despedía acariciando la barriga de mi buda de yeso.

invierno

Provecto en su tinta, res de terracota, monaguillo construyendo una Belem de ixtle y musgo -así me siento esté 15 de Diciembre. Así me siento en las sillas del Grisalhos donde su dueño en portugués afirma -Garrincha era muito meior que Ronaldo, Lupita Palomera es la voz gemea de Dalva de Oliveira.

Grisalhos es un oasis donde está prohibido beber agua, en su cosmos de utilería el piano de Agustín Lara es más inmenso que la vía láctea y en los anillos de Júpiter desova una especie de blátido a punto de extinguirse.

Ahí están los infaltables a la taberna, entre otros, reconozco a la Egipcia con su nariz de molcajete, a Confuso, un chino experto en tratamiento de algas, a un mago de Bizancio reencarnado en un profesor de lingüística y desde luego al Hemingway del barrio de Santa Cecilia que no conoce *El Floridita*, odia a los cazadores y le gusta acaparar la radiola para imponer sus preferencias por los boleristas mexicanos de los años 40.

Como si la mirada de los parroquianos fuera el espejo en donde se proyecta el conde Drácula, paso desapercibido por la concurrencia y nadie mira cuando coloco una mula de barro en la mesa, desparramo un puñado de heno, y me digo -el pesebre esta completo, contigo bucy, que rumias tus recuerdos de acólito cantador de villancicos

-Vamos, pastora de quimeras- le digo a mi sombra que se proyecta sobre un mural donde María Félix frunce la nariz disgustada por el olor del mingitorio -Vamos a Belem oveja negra- canto a mi tristeza mientras comparo con un tábano, el lunar de Irma Serrano que exhibe en la pared sus ojos de tígresa con bocio...

Así transcurre la primera posada del 2003. Para la segunda tengo una invitación que dice -lo esperamos en El Vencedor, habrá frijoles a la charra, inspectores de sanidad evitando la proliferación de los chatos. Habrá tepsiceros ofreciendo la primera polka gratis, y a los dormilones se les avisa que tendremos pilmama para cuidarlos de carteristas que roban aguinaldos.

Belén Sánchez

Nacida en Cartagena en 1971, vive en La Unión hasta 1989, año en el que se traslada a Granada, ciudad en la que reside durante trece años y en la que realiza estudios de Filología Clásica e Hispánica. Actualmente vive en Bullas, Murcia, donde se dedica a la enseñanza y donde edita, junto a sus compañeros del grupo literario *Zenobia*, el fanzine literario del mismo nombre. Ha publicado dos plaquettes de poemas: *Primer Cuaderno* (Granada, 1994) y *Perra suerte* (2004); participa en la antología poética *752 (Stete Samuráís 2)* (Granada, 2005) y en el volumen conjunto *Retrato de la Resistencia: Carlos Soriano, un anarquista en la posguerra española* (Granada, 2005).

Memento Mortis

LA tarde son esos rayos de sol polvoriento desde la ventana hasta la mesa todo lo demás oscuridad sólo un brazo de aire antiguo rociándote de infierno los cabellos.

Pensar entonces que serás difícil de olvidar bajo esa luz que esa luz ya difícilmente será otro día la misma que lo mismo ya no hay más sol ni más tú ni más infierno.

Geografía del sueño

PERDIDA la sombra la estela que deja a jirones prendida la vida en el amor me asombra el tiempo tan lento en terminar de ser nada para nada me asombran ocho años y ciertos días que en rumor de meses y meses han pasado sin latido

oculta y deliciosa la vida que oídme aconsejo tomar en sueños con calles extrañas palabras dormidas paisajes amados y amores posibles en sueños donde tantas veces tantas vidas son mejores

y pesará el tiempo con ligereza como plumas vaciadas de nostalgia y ocho años parecerán para siempre otro siglo otra vida poca cosa

así perdidos y en sueños sin nada con memoria inexacta de los días tan sólo algunos días o aquella vez quizás ni aquella hora ni estos ratos tal vez nada para qué
Belén Sánchez

Oferente

A Jose Cantabella

AQUÍ yace un tesoro revelado por un mapa fácilmente describable aquí el ron no se esconde en el cofre del muerto ni hay una equis sobre una tierra de nadie aquí se bebe todo y los tesoros reposan tiernamente sobre la húmeda arena de la posibilidad.

Así que ven y márchate, suelta de su mástil tu deseo y olvida esas fantasías sobre sirenas e infantes, porque yo si diré mi canción sin peligros a quien conmigo va y aunque no vengas conmigo.

Antonio Gracia

Antonio Gracia (Bigastro -Alicante-, 1946), además de ensayo y narrativa, ha publicado los libros de poemas *La estatura del ansia*, *Palimpsesto* y *Los ojos de la metáfora*, buena parte de ellos recogidos en *Fragmentos de identidad* (Aguacilar, 1993). Tras un largo silencio, *Hacia la luz* (Aguacilar, 1998) fue un intento de recuperación de la palabra, seguido de *Libro de los anhelos* (Aguacilar, 1999) y *Reconstrucción de un diario* (Pre-Textos, 2001). Entre otros, ha obtenido el «XXI Premio Fernando Rielo» por *La epopeya interior* (Fundación F. Rielo, 2002), el «José Hierro «Alegría»» por *El himno en la elegía* (Algaída, 2002), el «V Premio Fundación Valparaíso» con *Por una elevada senda* (Vitruvio, 2004).

La palabra

I
En la cripta interior, donde los sueños fecundan sombras y generan luz, la conciencia devana la memoria y reconstruye su verdad, el viaje de la desolación a la esperanza. Una antorcha recorre laberintos y el caudaloso corazón redime cuanto vivió: un paisaje de ruinas y de herrumbre, la biografía para un hombre oscuro que quiso ser un dios.

II
Ruedan los astros en su viaje eterno y su odisea fija las estrellas en un inmóvil vuelo. Las columnas son centinelas de la noche. El claustro fija la alzada efigie.

Qué otro nombre

fugitivo para la inteligencia se oculta en el misterio. Cuánto esfuerzo el de la pluma por hallar su enigma. Años y siglos oteando páginas, iluminando sombras: sobre el atril, la mente orea y un pájaro de luz nace en los ojos.

III

Palimpsesto es la historia de los hombres
y su conocimiento. Un sabio escribe
cuanto otro ya escribió, mas con su pluma;
esa es su herencia y ese es su legado.
¿Quién es Virgilio, acaso, sino Homero?
¿Quién no ansía escribir aquellas obras
que quisiera leer y nadie ha escrito?

IV

Lejos del anaquel, abandonado
por la templanza y la sabiduría,
qué nobleza saberse hijo del hombre
que consiguió expresar lo inaprensible
y hacerlo revivir.

Dante camina

mirando atrás a cuantos le mostraron
la senda hasta su verso. Pocos logran
tan diáfano decir, y se convierten
en fatigados huéspedes del ansia.

V

Llora el verbo abisal su frágil voz
porque su fuego sólo es la ceniza
de la llama inmortal que no lo alumbraba.
Y convertido en un cadáver triste
la noche habita y con el día sueña.

VI

Cuánta consolación el bosque umbroso
y el firmamento erguido.
Criaturas transparentes
se graban en el alma.

VII

El clamor de las cosas, su aventura
en el espacio y en el tiempo. Habla
el universo y me redimo en él.

VIII

Llueve. La mansedumbre de la lluvia
hace reír los pájaros; los pétalos
se encienden.

Un secreto sigiloso

canta dentro de mí. La noche es alta.
Veo la luz. Comprendo el infinito.

Manuel García

Nací hace 38 años (1966) en Huéscar (Granada). Pasé mi infancia en Extremadura (Fregenal de la Sierra, de Badajoz) y a partir de la adolescencia viví principalmente en Sevilla, donde hice el Instituto y la carrera (Filología Hispánica). Desde hace 14 años canso los institutos de Andalucía dando clases de Lengua y Literatura Españolas. He vivido, además en Alicante (Benidorm), Alosno (Huelva), Cádiz y Berlín. He publicado tres libros de poesía: *Estelas* (Diputación de Granada, 1995), *Sabor a sombras* (Granada, Colección Extramuros, 1999) y *Cronología del mal* (Sevilla, Point de Lunettes, 2002). Mi obra aparece en algunas antologías (*El soneto español contemporáneo*, Madrid, Hipérior, 2000) y libros de texto (editoriales Vicens Vives y McGraw-Hill). Pertenezco al consejo de redacción de las revistas *Los papeles mojados de Riosoco*, de Sevilla, de la que soy fundador, y *Extramuros* (Granada). En ambas he publicado muchos artículos sobre bibliofilia y libros raros. Además soy el asesor literario de la editorial Point de Lunettes, de Sevilla, en donde hago funciones de editor, y me dedico en mis ratos libres a la encuadernación artesana. Mi vida son los libros y la literatura.

Retorno a Eaton Hastings

(Homenaje a Pedro Garfias)

No tenemos tu llanto,
ese vaho de bosque talado que desprende
tu sombra de becerro mugiendo tras la grave empalizada.

No tenemos tu España
como potrero corriendo por los mares de crines desevueltas
o la otra, también tuya
con un olor sutil acumulado de blando cementerio.

Ni tus campos tenemos
ingleses ordenados
de manso césped y un agua sumisa
donde no brama el toro ni se despeña el águila.

De aquellos lodos quedan estos versos
tuyos de la más honda
cepa mordida de dolor y el tiempo
pasa.

Retorno a la cárcel de Reading

Porque el hombre asesina lo que ama
aquel autor inglés de fino ingenio y delicadas costumbres morbosas
se asesinó a sí mismo
y la piltrafa humana que resultó de ello
fue a esconderse a un hotelito modesto de París
en el que jóvenes escritores de todas las provincias
dirán haberse entrevistado con él pocas horas antes de su muerte.

En los últimos meses tormentosos,
cuando ya no había en ese cuerpo hombre
sino tan solo ya poeta, pudo escribir a duras penas
(es decir, asesinarse a duras penas
con los dedos torcidos por la niebla)
la *Balada de la cárcel de Reading*,
obra cercana al mundo en tema y estructura.

No entró por esto la Inglaterra y su eficaz sistema penitenciario
en la terrible nómina rebosante de la maldad,
pues al matar al ruseñor y silenciar al dandy perseguidor de la belleza
nos dejó en lugar suyo al hondo poeta definitivo que ahora es Oscar Wilde.

Los almendros

¿Te has fijado, lector, en los almendros? Su delicada flor
en tronco adusto significa que la belleza surte de lo triste como
ese goce propio conseguido a cambio de la espina del dolor
ajeno. Del quebrado terrón se alzan leños crispados como
manos convulsas heridas junto al cielo. Y sin embargo, en su
temprana edad del gozo, un campo de almendros parece desde
lejos del blanco de la nieve, que es perfecta porque no hay vida
en ella.

Somos la flor de almendro. Una a una somos presa del
viento bajo la enorme sierra desvelada. Pero un pétalo solo, la
flor aislada, un tallo pequeño, una rama completa, todo el árbol,
el bancale entero, toda la meseta de bancales hondos repletos de
almendros son multitud de floración que permanece con su
febrero y marzo eternos frente al risco tremendo y desolado.

ENTREVISTA A NONI BENEGAS

El día siete de abril bien, a través de la revista *Empireuma* y bajo los auspicios de la CAM, la poeta y ensayista Noni Benegas, dio la conferencia *Una lengua bifronte: diálogo del castellano entre dos orillas*, en el Centro Cultural de la mencionada entidad, y que pretendía ser la continuación temática de las dos ofrecidas en la temporada pasada en ponencias respectivas de Blas Matamoro y Mario Merlino. Si en aquella ocasión Blas Matamoro habló de la pertinencia, e incluso de la necesidad de considerar las literaturas iberoamericanas y la española como una sola, y Mario Merlino enfatizó la idea de «mezclar» la cultura, a propósito de ese medio y vínculo extraordinario que son las traducciones, Noni Benegas se centró en el tipo de contrastes que transitan una misma lengua hablada en diferentes contextos y geografías. Para ejemplificar esas metamorfosis, Noni habló del itinerario lingüístico que ligán entre sí y describen sus distintos libros de poesía: desde los rechazos y búsquedas iniciales hasta la convergencia final que, de algún modo, supone su último libro, *Fragmentos de un diario desconocido*, galardonado con el premio de poesía Esquio en 2004. La relevancia de *Fragmentos* no sólo depende de su obra poética sino también de su labor como antóloga, de la que destaca su antología *Ellas tienen la palabra*, que en colaboración con Jesús Munárriz, se editó en 1998.

Los novelistas acuden a la guerra civil buscando una época en la que ocurrirían cosas, es decir, eligen una dimensión caótica, desde todos los puntos de vista, económico, social, humano, etc... para hallar ahí su materia narrativa. ¿De qué trastornos, de qué evento se alimenta la poesía?

Del desconocimiento de nosotros mismos, al menos en mi caso; del hecho de estar vivos sin saber porqué, del trauma del nacimiento o del asombro de vivir, según lo experimente cada uno. La poesía es conocimiento y, ¿cómo olvidarlo!, celebración. Entiendo que los narradores exploren en la memoria colectiva en busca de las claves de ciertos hechos puntuales como el de la guerra civil, para conocer el entorno, la atmósfera que respiraron sus padres al concebirlos, y más ampliamente, las causas del malestar de hoy. Es en los momentos de crisis que podemos atisbar las fuerzas en pugna tanto sea en el interior de una persona como de un grupo social.

Los semiólogos hablan de la ineludible autorreferencia de la poesía. ¿Significa esto encapsular su eficacia, reduciéndola al puro ámbito lingüístico, alejarla de poder prevenirnos de algo, o es todo lo contrario?

El lenguaje es un reflejo de la sociedad en la cual hemos nacido y de la cual lo recibimos para comunicarnos. Es cierto que muchos significados son misteriosos, enigmáticos, pero justamente, la búsqueda del poeta consiste en tratar de revelar a sí mismo y al lector ese sentido que huye y que sin embargo está contenido en lo que decimos. Por eso no vale escribir de memoria, pasar resbalando por el lenguaje y utilizar clichés como en el periodismo barato o la mala publicidad; hay que abundar y hacerle decir, que nos entregue, los significados ocultos que esconde.



Noni Benegas y José María Piñero

Recuerde ese breve poema de «La Balsa de la Medusa», que precisamente se titula: «Los hilos dorados de la imaginación colectiva»:

La sospecha (era lo último
que podíamos generar)
nos empujaba a bautizar cada cosa
con dos nombres

Octavio Paz se quejaba de que la última poesía procedía del mundo universitario. ¿Es posible esperar hoy una poesía considerable no hecha por los técnicos de la literatura, o la especialización que vivimos también ha afectado, y de modo definitivo, a la poesía? ¿Musa y técnica crean un debate artificial?

Se pueden adquirir técnicas, asistir a talleres de literatura, pero si el que escribe no siente la fuerza del llamado, que se le va la vida en ello, como quería Rilke, entonces es mejor que se dedique a otra cosa. Escribir es duro por lo que vimos: somos seres de palabra, hacerle decir al lenguaje lo que no sabe que sabe es hurgar en nuestro interior, dudar todo el tiempo de nuestras palabras, luchar con ese magma seductor para no dejarnos llevar por las sirenas. Las musiquitas de una tradición que, como decía Schlegel, escribe por nosotros. O Lorca, que era muy consciente de su peso:

Llegan mis cosas esenciales
Son estribillos de estribillos
Entre los juncos y la baja tarde
¡qué raro que me llame Federico!

Esta cuarteta da para un seminario, porque asume la tradición (él es uno más en la larga cadena) y plantea la interrogación sobre la identidad.

Tú has escrito numerosos artículos y ensayos en los que has reivindicado, sin proselitismos, la calidad y la diversidad de la poesía femenina actual; pero pensamos que es a través de la antología «Ellas tienen la palabra», que elaboraste con Munárriz, cuando el lector, ante el rigor del planteamiento y la dinámica de las voces, toma conciencia de un continente lingüístico real y concreto, diferente. ¿Hasta cuando esa diferencia dejará de ser precisamente una condición en la valoración universal de la

literatura? ¿Cuándo esa diferenciación dejará de depender de valoraciones sexistas?

Antes que nada debo decir que cada escritor, si lo es de verdad, aporta algo, aunque sea muy poquito, diferente a la tradición literaria de una lengua. De tal modo, no hay dos poetas iguales, tanto sean de género femenino como masculino: cuando aparece un poeta auténtico se rompe el molde, por así decir. Lo cual invalida la existencia, a mi juicio, de una escritura femenina en sentido fuerte. Lo que sí hay son temas comunes a unos y otras dependiendo de las tareas que la sociedad les encomienda; así, un hombre puede trabajar con sus experiencias en la mili, o a través de la paternidad, etc., o una mujer la vivencia

ENCUENTROS CON LA LENGUA MATER:
SANCIONES Y GRATIFICACIONES
FRAGMENTOS DE
UN DIARIO DESCONOCIDO

En cada poemario, el poeta delimita un tramo más del indefinido periplo que es la vida propia. Cada libro que se escribe es el resultado de esa suerte de hermenéutica que uno practica consigo mismo, con su pensamiento en interacción con la metamorfosante realidad. En el libro de Noni Benegas, ese carácter interrogatorio y vital queda explícito con la intervención de discursos varios -verso y prosa- cuya función es, precisamente, poner en cuestión el papel, el compromiso de la autora con su propia palabra poética, con la literatura, en definitiva, que practica, con la vida, y ello implica la revisión de la memoria personal, el examen del propio cuerpo -la historia de las intensidades positivas y negativas, vividas-, las singladuras de la articulación lingüística, el sopesamiento de las razones para la escritura. Aunque la poeta diga «yo no me hablo como un sucederme», el encontronazo con el tiempo y la memoria consiste en la catártica asunción de la historia individual y es aquí cuando el drama educativo, cultural de los orígenes «mamá doliente/mamá perdón/mamá por favor» aflora. En Noni Benegas, los juegos verbales, la aparente experimentación, la metapoética, no son tanto meros fines en sí mismos, como formas de articular la autoindagación, de vivir la ironía y el dinamismo que implica la búsqueda del verbo originario. Los fragmentos a que esta labor da lugar, enhebran, sin embargo, un consistente cuerpo, el de un texto en ansiosa búsqueda de un autor al que liberar o identificar, ya que todo poeta es un emigrante simbólico, un errabundo de la lengua.

J.M.P.

FRAGMENTOS DE UN
DIARIO DESCONOCIDO



PRENSA DE ESPAÑA

res que lo preceden y legitiman su quehacer, mientras que la mujer esta huérfana de él.

De hecho, cuando el escritor es lúcido sufre lo que Harold Bloom llama la «angustia de las influencias»: la sospecha de estar repitiendo estribillos de otros (Lorca), mientras que la escritora, padece, más bien, la «angustia de la autoría», es decir, algo previo: la falta de autoras que legitimen su trabajo. Las poetas han de vencer la mala fama que tienen: «poetisas» se las llamaba con desprecio en el romanticismo, y aún hoy el término contiene una carga peyorativa. El hombre se maneja en la esfera pública como pez en el agua, mientras la mujer, aunque trabaje afuera de casa, inmediatamente es reclamada por la esfera doméstica -niños, mayores, labores- y no dispone ni de tiempo, ni de enchufes para dedicarse a hacer relaciones públicas, o sea: formar grupos de presión, crear revistas o editoriales, promover festivales o participar en jurados de poesía, etc.

Hoy los medios de comunicación no sólo crean acontecimientos sino que imponen un lenguaje. En los movimientos de vanguardia los poetas y los artistas supieron explotar esos medios. ¿Qué poder tiene el poeta hoy ante esa inmensa pantalla de la que nadie puede escabullirse? ¿tiene el poeta que olvidarse de la popularidad si no quiere sacrificar su lenguaje?

Se puede utilizar el lenguaje de los medios de comunicación de forma paródica para volverlo como un boomerang contra sí mismo, y revelar lo absurdo de los modelos que propone. Del mismo modo que Ionesco criticó los manuales para aprender francés de los años 50 y 60, «Método Assimil», se llamaba -en una pieza de teatro célebre: «La cantante calva», hoy se puede hacer una crítica de la realidad televisiva y periodística poniendo en solfa el lenguaje estereotipado. O como la última Premio Nobel, Elfriede Jelinek, que, entre otros, utiliza como recurso estilístico la velocidad y falta de espesor del lenguaje publicitario en su feroz crítica social.

La crítica del lenguaje es permanente en un escritor de raza, pues se trata de su instrumento que esta siendo banalizado sin cesar.

Pasando a la segunda parte de la pregunta, no necesariamente la popularidad va reñida con

Noni Benegas

de dar a luz, etc. y también (esto ya es más interesante) cuestionar esos roles a los que de nacimiento se nos destina.

En cuanto a la valoración de los trabajos, el asunto no depende de unas y otros, es mucho más complejo. No es que actualmente, con el acceso igualitario a la educación que hay en España, pueda achacarse a la falta de preparación de las mujeres el hecho de que no figuren en la historia literaria que entre todos estamos construyendo día a día; no, el problema es que seguimos arrastrando una división por esferas en lo social: el hombre hereda un «capital simbólico» de los escrito-



una obra importante. Lo que pasa es que en España, en particular, una obra de este tipo no llega a los medios de comunicación, por lo general en manos de mediocres que rebajan el discurso con la pretensión de llegar a una audiencia mayor.

Tú publicaste en el 84 el conjunto de poemas en prosa «Argonática», en Laertes. Entonces aquel libro resultó novedoso a la crítica que le costó encasillarlo. Hoy el poema en prosa y lo que se denomina microrrelato están experimentando un auge notable: encontramos numerosos libros en el mercado editorial, aparecen revistas especializadas sobre los mismos, se estudian en talleres literarios, etc...

¿Crees que se trata de una moda más, que es el intento de una recuperación de las vanguardias literarias, o es el reflejo de lo que un Italo Calvino aconsejaba en sus Propuestas para el nuevo milenio?

Es un cajón de sastre que absorbe muchas escrituras hasta ahora no reclamadas por la literatura. Pero si creemos que

POEMAS INÉDITOS de Noni Benegas

Las palabras, tan ágiles
los días, tan lentos
borradores de una realidad más densa
colores como fruta
furias como viento.

El cuerpo amanece escueto
turbina quieta en desuso
incapaz de hacer flamear el día
como antes su paso de pirata.

*

La asombrosa contradicción del fuego
evaporado en ceniza, la nube
en parasol iridiscente, terrón
ya charca vocinglera, y tus palabras
en circunvoluciones ácidas con paredes
cada vez más altas, laberinto,
altas, y yo adentro.

*

cualquier texto es en buena parte ficción, podemos incluir entonces desde el obituario hasta el anuncio clasificado, pasando por las recetas de cocina, los formularios impresos de cualquier administración hasta géneros mas reconocidos como la carta, el diario, la estela funeraria, o la columna periodística...

Por ejemplo, recuerdo aquello que se decía acerca de los hermanos Goytisolo, que heredaban de su padre el don, pues era notario y en las herencias alzaba unos inventarios maravillosos con descripciones de las viviendas y sus enseres. Para Stendhal, el modelo de estilo fue el Código napoleónico: la frase corta, precisa, la elipsis; el ritmo percudido, como un trote de caballo, que nos mantiene alerta. En cuanto al auge actual de la brevedad, sospecho que tiene que ver con internet y el móvil, pero recuerde aquello que pedía J. V. Foix a los poetas incipientes: «cuando salga de vacaciones envíeme una postal» Ahí ya estaba el verso...

José María Piñero

José Luis Zerón

Mi voz está quebrada, es un fragmento
sin retorno

¿quién está adentro esperándome?
personajes, nombres, rótulos, rúbricas
argonautas, balsas de la medusa
náufragos, zozobra, triunfos
partidas y llegadas, Venecias
voces, rumores.

Desde afuera miro el film
mi interior cambiante flash tras flash
amianto, fognazo
soy un interior pantalla
todo sucede
actualidades, nodo, nudo
vueltas y vueltas, cumbres
Montreux y la ribera de Ginebra
Ostende al Sur, Santillana
¿qué fue de martha, de mac, de ma...?

soy un adentro
sí, me leo,
vivo de adentro-lectura
enciendo la luz y la pantalla alumbrando
asociaciones, fulgores
médium
paso y repaso
y vuelvo a conectar
otras sinapsis.

Caigo
las rayas aparecen, se enturbia
hay fantasmas, fenómenos de cosas
confusión, delirio
no estoy yo, me he perdido
Madre, avise a quien cabe
porque me he perdido.

Con J.V. Foix

MIEDO PARA MELÓMANOS

«Buenas noches, señores y señoras, los duques le agradecen la asistencia al baile». Quizá queda un eco similar en algún rincón de este salón que fue dedicado al asombro, a la murmuración y a la danza. «Del salón en el ángulo oscuro, de su dueña tal vez olvidada, silenciosa y cubierta de polvo, veíase el arpa». Tal vez. Tal vez exista una armonía entre lo visible y lo invisible, entre la realidad y todas aquellas presencias que para el tiempo han desaparecido pero aguardan muy quietas en nuestra capacidad de percepción como en un pentagrama. Tal vez lo que existe es una desarmonía insalvable entre la inteligencia humana y la corriente eléctrica que corre por el cerebro que la alimenta. Esta noche ambas posibilidades son compatibles y, conjurados bajo estos versos de Bécquer, rescatemos de las paredes de este salón ese otro eco alegre de «¡Que empiece la música!», aunque no lo sea tanto, tan alegre, porque estamos aquí reunidos para hablar de la música, la literatura y el miedo. Que empiecen, pues.

Científicos de la universidad de Dartmouth, en Canadá, han comprobado que la música y nuestras emociones comparten una misma región del cerebro, el cortex prefrontal; de él tomamos una melodía para silbarla con tristeza o jovialidad, gracias a él detectan una nota desafinada los que tienen buen oído o, mejor decir, «buen cortex» a partir de ahora. En este lugar también está el camino que a veces se interrumpe cuando queremos recordar voluntariamente un dato, una melodía o un rostro, quizá porque los esfuerzos de la voluntad obturan el movimiento libre de todos los elementos simples que componen nuestras emociones, espontáneas y por eso siempre fieles en su habilidad para traicionarnos.

En el experimento de Dartmouth, ocho músicos escucharon la misma melodía ante la cual el cerebro de cada uno reaccionó de una manera ligeramente diferente, justo en ese lugar que participa en la recuperación de los recuerdos individuales y en el control y descontrol de las emociones. De esta manera se vinculaba la música con los estados de ánimo y se acababan de destilar aquellas proclamações románticas y platónicas sobre la música como el arte más puro porque estaba más conectado que ninguno con el espíritu humano. Valga esta palabra, espíritu, en unas jornadas de literatura fantástica. Los científicos de Dartmouth sugieren que el espíritu está ligado de alguna forma a la música. ¿En las líneas que traza la música se funden los espíritus para tener movimiento? ¿En las líneas musicales se mueven, bailan trazados, se conmueven los espíritus? ¿Los de los vivos y los muertos? El miedo, una de nuestras emociones primordiales, ha inspirado parte de la mejor música y literatura de la creación humana.

El cristianismo, que ha inspirado gran parte de la literatura de terror, dio a través de la música sagrada tanto consuelo por la esperanza del paraíso venidero como temor por el fin del mundo terrenal que conllevaba. El codex -no el cortex, ojo- el codex del convento cisterciense de las Huelgas en Burgos fue escrito alrededor del año 1300 para el uso cantado y cotidiano

de cien monjas, 40 novicias y 40 doncellas que recibían la mejor educación que podía otorgar la aristocracia. Entre los bellísimos cantos del codex hay uno que refleja especialmente el matrimonio entre la música y el miedo cristiano, el «audi, pontus, audi tellus» que, en el interior de una melodía lentamente melancólica, viene a decir: «Mar, escucha/escucha, tierra/(...)/escucha, hombre/escuche todo aquello que vive bajo el sol/: está ya cerca, aquí viene/aquí está el día/el día odiado, el día amargo/ en el que el cielo huirá/enrojecerá el sol/la luna se convertirá en una fugitiva/y las estrellas más altas caerán sobre la tierra/Ay, misero, ay, misero/ay, hombre/por qué persigues la alegría inepta». No sé si cantos como estos podrían sacar de la crisis a nuestra enseñanza secundaria, el caso es que a lo largo de los siglos el *Dies irae* y los oficios de difuntos poblaban la imaginación de los feligreses de las iglesias europeas (como veremos más adelante en algún relato) y fueron la arena invisible con que fueron construidas por nuestros músicos más de una clásica misa de réquiem. Si entre ellos destaca el de Mozart, aparte de por su excelencia compositiva, al menos eso es lo que dicta el cortex, es porque su réquiem está escrito por la parte ya muerta de Mozart, es decir, por el espíritu que ya sabía que iba a morir y ya tenía experiencia y sabiduría de la muerte, una partitura dictada por ese yo previamente difunto y que, durante el sueño enfermizo de Wolfgang Amadeus, visitaba por su cuenta el mundo de los muertos.

En lo que llamamos música clásica hay una larga tradición de obras basadas en lo sobrenatural, el más allá, o lo fantástico, ya sea porque adquieren sus temas o porque están escritas desde ese punto de vista; es decir, y siguiendo con el ejemplo de Mozart, tienen una naturaleza diferente el mencionado *Réquiem* y su ópera dedicada al mito de *Don Juan*. Héctor Berlioz en la quinta parte de su *Sinfonía fantástica* narra «el sueño de una noche de sabbat» con un tema típico de la literatura fantástica: la asistencia del compositor a su propio funeral a través de una música llena de ruidos extraños que parecen provocados por el entrecrocarse de huesos de los esqueletos que danzan grotescamente en una orgía diabólica que termina en una parodia del tema del *Dies irae*. Esta secuencia de la liturgia católica que se cantaba en la misa de difuntos y que precedía el día de la ira de Dios, el apocalipsis del mundo, fue reinterpretada numerosas veces en obras relacionadas con la muerte. También aparece en la *Isla de los muertos* de Rachmaninov, trenzada en el sonido de la orquesta que transforma en música el sonido de las olas de la laguna Estigia que golpean la barca de Caronte en su camino a las puertas del infierno con su cargamento de muertos. Rachmaninov se había basado en el tema del *Dies irae* tanto como en un cuadro de Arnold Böcklin. Era el año 1909.

Un año más tarde Mahler comenzó su décima sinfonía, turbadora y sublime, que su muerte dejó inacabada en 1911. En el manuscrito de su partitura Mahler apuntó algunas frases: «Piedad, oh, Dios, por qué me has abandonado». «Satán, danza

conmigo». El dolor, el miedo y la décima sinfonía estuvieron un día en el cortex de Mahler, antes de que su cerebro se convirtiera en polvo, igual que la historia de la composición de una sinfonía se puede convertir en una historia de terror. De hecho, la transformación de la normalidad, la trasgresión, no es sólo una técnica del arte del terror sino también uno de sus principios morales.

En este sentido, dos de las partituras más terroríficas del siglo XX fueron versiones de textos famosos; *Otra vuelta de tuerca*, la ópera que escribió Britten sobre la novela de Henry James logra estremecer al espectador, aun conociendo sobradamente la historia, cuando Miles, el niño aconsejado y atormentado por el fantasma de Quint, canta una canción que incluye un deseo sobre el que se podría escribir un tratado que no cabe en esta conferencia, el deseo de ser «malo en la adversidad», determinación ética que implica la renuncia total al bien, incluso en el momento en que el interesado, el «malo», podría necesitar la ayuda, la piedad o lo que, es peor, el perdón de alguien, humano o divino, en un juicio primario o final. Detengámonos más, sin embargo, en la versión que Béla Bartok hizo del cuento de *Barbazul* para convertirlo en ópera. La historia de todos conocida fue convertida por el poeta húngaro Béla Balázs en un libreto que poco tiene que envidiar a la mejor literatura de horror metafísico. Barbazul va abriendo a petición de su enamorada esposa Judit las siete puertas que hay en su castillo, sumido en la oscuridad, que ella se propone ir iluminando con la apertura de cada una. Pero tras ellas, en lugar de luz, hay algo aún más oscuro o, lo que es peor, algo muy luminoso pero construido a través del mal, como un brillante río de sangre, perteneciente a sus anteriores esposas que habitan como espectros tras la última puerta. Por supuesto, Judit acaba siendo encerrada en esta última habitación a pesar de que sigue amando a Barbazul, cuyas palabras de despedida son: «de ahora en adelante todo será oscuridad». Béla Bartok compuso para este libreto una música absolutamente siniestra y, desde luego, oscura, sin ninguna concesión ni a la armonía tradicional ni tampoco a la esperanza. Trece años después de la muerte de Bartok, en 1958, Lutoslawski escribió en memoria suya la «Música fúnebre para cuerda», una obra perfecta para ser escuchada en el interior de una tumba. Oyéndola, uno se puede imaginar con claridad en el interior de un ataúd. Uno no sabe si aún tiene cuerpo o sólo es una mente que percibe ese sonido profundo, rasgado, cambiante, vencido, desesperanzado, cuya tensión va aumentando muy nerviosamente hasta arañar la tapa del ataúd, hasta astillarse la uñas bajo la lápida.

La música puede producir aversión a pesar de su belleza, como le ocurrió a Ulises cuando navegó ante las Sirenas, en uno de los primeros pasajes literarios en los que el miedo y la música aparecen relacionados. Así es como Circe describe la situación, en el canto XII de la Odisea: «Lo primero que encontrarás en tu ruta será a las Sirenas, que hechizan a los hombres que vienen hasta ellas. Quien incauto se les acerca y escucha su voz, nunca más regresará al país de sus padres (...). Con su aguda canción las sirenas lo atraen y le dejan para siempre en sus prados: la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con la piel agostada».

La antigüedad clásica también nos proporciona el ejemplo contrario a través del mito de Orfeo, en el que la música pro-

duce la atracción de las criaturas celestes, terrenas e infernales. Gracias a su lira, Orfeo tiene el privilegio de entrar vivo en el infierno, como también lo tendría por propia iniciativa otro músico, esta vez de la palabra, el poeta Dante. Lo que éste no lograría es parar los tormentos de los condenados, como sí hacía Orfeo con su música: daba paz a los diábolos y hasta a las furias y espectros que guardaban la puerta del Hades. Justo interpretando este episodio, Gluck compuso uno de los pasajes más hermosos de su ópera *Orfeo y Euridice* (1762) en el contraste entre la voz dulcísima del héroe que pide clemencia a las Furias y el clamor iracundo de éstas que se niegan en las múltiples voces del coro: «¡No!», dicen (...) «Aquí no habita otra cosa que el luto y el gemido». Esta reacción de las Furias nos atemoriza menos que la escena en que Orfeo se reencuentra con Euridice resucitada. Hasta salir del infierno, el héroe no puede mirarla so pena de que ella vuelva a morir; pero ella achaca esa actitud a la falta de amor de Orfeo y prefiere verse muerta a vivir con un dolor como éste. En tal malentendido, tan cotidiano en nuestras casas, se produce la tragedia en el que Orfeo perderá de nuevo a su esposa.

Un desencuentro parecido se produce muchos años más tarde, también gracias al poder de atracción de la música, en un relato del modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig (muy aficionado, por cierto, al opio y al espiritismo), que lleva por título *Mademoiselle Jaquelin*, donde el joven protagonista se enamora, por la voz, de una cantante que vive en un piso cercano al suyo, la cual luego resulta ser una mujer vieja que, como en los poemas vejatarios de Quevedo, se afeita, se rellena y se compone. El joven opiómano reflexiona así cuando al fin la conoce: «Yo por demasiado tarde, ella por asaz temprano... Viajeros absurdos, ¡ay!, unos que van y otros que regresan, encontrados un segundo, de paso, en una estación de empalme de su destino y que se reconocen a la luz espectral de una linterna para luego desaparecer». Vale la pena también reproducir el párrafo en el que el protagonista describe la reunión, de algún modo corrupta y precadavérica, de la cantante vieja con su antiguo pianista: «El ex piano era una decrepitud inconsolable, con su reuma sonoro. Se quejaba, se exhalaba, se suicidaba, por cuartos de tono y por bemoles torturados de vidrio gangoso, en cromáticas estridencias, en agudos cascados, en acordes indecisos, en bajos sacerdotales, en roncós vagidos de battraco lunático, con un desafinamiento interesante de cosas confusas que desaparecen dando un grito agudo. En cambio ella, que voz morbida, fresca, como empapada en amanecer, en la que se expresaban saudades y ansias tardías, caprichos de monja romántica al morir, horror de naufrago que llama en vano y se hunde».

Estas ideas de Herrera y Reissig pueden resultar inquietantes; sin embargo, la música es el reactivo fundamental de algunos relatos puramente fantásticos.

De las pocas leyendas que escribió Bécquer, dos de ellas están dedicadas a la música como instrumento de lo sobrenatural y el miedo, por lo que podemos decir que es un tema fundamental en su concepción poética y narrativa del género. *Maese Pérez, el organista* de la Iglesia de Santa Inés de Sevilla, enfermo de muerte, no deja de acudir a su cita anual con la misa del gallo y el nacimiento del niño. Moribundo, ante una multitud atónita, consigue por fin la cima de su arte. Bécquer, un espe-

cialista en la descripción de la música como materia espiritual, nos narra así el momento del climax: «El sacerdote inclinó la frente (...) y apareció la hostia ante los ojos de los fieles. En aquel instante, la nota que maese Pérez sostenía tremando se abrió (...). De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde (...) diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador». (Fin de cita) A pesar de este himno, mejor dicho, debido a él, la mano de Maese Pérez cae muerta sobre la última nota de la misa. Lo terrible de la historia comienza cuando el comportamiento heroico del protagonista, en vez de alojarle para siempre en la paz divina, le convierte en fantasma que persigue su propia obsesión, la de tocar en la iglesia de Santa Inés en la misa del gallo del año siguiente, ya sea para invadir la interpretación pagana, sin fe, de un músico mediocre y mundano, lo que tendría cierto sentido en cuanto una defensa del concepto de justicia, o ya sea, una vez más al año siguiente, para tocar en el lugar de su propia hija, organista también. Lo peor es que, cuando se aparece ante ella, lo hace como una sombra atormentada, cuya música «parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal». Y cuando ante una multitud horrorizada unas manos invisibles vuelven a tocar la misa del gallo, «el órgano seguía sonando (...) como sólo los arcángeles podrían imitarle en sus raptos de místico alboroz». Es decir, el fantasma padece en lugar de las recompensas del paraíso una especie de privilegio cruel: la de estar encadenado a la materia, condenado al órgano de la iglesia, para conseguir de nuevo una vez muerto la esencia sagrada de una música que a Maese Pérez debía haberle regalado el juicio final.

Esta impiedad de la salvación cristiana se vuelve aún más terrible en la leyenda que lleva por título *El miserere*, y lo terrorífico consiste en que Bécquer logra pervertir maravillosamente una idea fundamental del cristianismo: detrás del valle de lágrimas hay un paraíso que espera al justo. Tanto en *Maese Pérez* como en *El miserere* son los justos, o los que tienen mayor ambición espiritual, los que reciben el peor castigo, mientras que los hombres vulgares viven y mueren en paz.

En el comienzo de *El miserere* el narrador nos describe las anotaciones que ha encontrado al margen de una partitura, que de algún modo vaticinan las que en la vida real escribió Mahler muy cercano a su muerte, como si las joviales predicciones de Julio Verne de nuestros submarinos y cohetes se cumplieran en este caso de una manera macabra. «Había unos renglones», nos dice el narrador, «escritos con letra y en alemán» (para colmo de las coincidencias): «Crujen... crujen los huesos, y de sus médulas ha de parecer que suenan los alaridos (...) Las notas son huesos cubiertos de carne». El motor de este relato es la culpa que siente su protagonista, que busca componer un miserere «tan desgarrador, que al escuchar el primer acorde los arcángeles dirán conmigo cubiertos los ojos de lágrimas y dirigiéndose al Señor. «Misericordia», y el Señor la tendrá de su propia criatura».

Esta ambición estética del protagonista coincide con una profunda ambición moral que consiste en humillarse totalmente ante el creador a través de la más excelsa belleza; sin embargo, su propósito es tan alto, que ninguno de los misereres que ha oído le sirven de inspiración para la obra que se propone. Un

pastor le habla entonces de un Miserere que se escucha durante las noches de jueves santo, en boca de unos monjes que fueron asesinados en una fecha semejante. A pesar del miedo que produce en las gentes presenciar tales conciertos, nuestro músico procede al atrevimiento de vencer su terror para escuchar «el grande, el verdadero Miserere, el Miserere de los que vuelven al mundo después de muertos y saben lo que es morir en el pecado». En efecto, los esqueletos salen de la tierra envueltos en sus hábitos y comienzan a cantar «que parecía un grito de dolor arrancado a la humanidad entera (...) formado de todos los lamentos del infortunio, de todos los aullidos de la desesperación, de todas las blasfemias de la impiedad». La sensibilidad sinestésica de la que se sirve Bécquer para describir una música inefable es magistral: «Prosiguió el canto, ora tristísimo y profundo, ora semejante a un rayo de sol que rompe la nube oscura de una tempestad, haciendo suceder a un relámpago de terror otro relámpago de júbilo». Hasta que por fin la desesperación del Miserere consigue su efecto, el cielo se abre y los ángeles comienzan a acompañar el canto de aquellos diablos malditos, cuyas osamentas vuelven a revestirse de carne bajo lo que parece por fin el perdón divino. En este punto, nuestro músico cae desvanecido y, a partir del día siguiente, no hay para él otro objetivo en su vida que el de reproducir el Miserere que ha oído. Noche y día trabaja en aquella partitura, consiguiendo trasladar todo aquello peor, por más que lo intenta, es incapaz de plasmar el momento del perdón, cuando los arcángeles también cantaron. El Miserere de nuestro protagonista no despierta la misericordia divina, la partitura queda inacabada (como la décima sinfonía de Mahler) y el músico entregado muere loco. Lo que en principio parece una hermosa leyenda de coros de fantasmas se ha vuelto a convertir en una terrorífica inversión del dogma católico y de la idea cristiana del martirio: el sacrificio no obtiene la recompensa de la salvación, sino desesperanza, pavor y castigo.

Claro que, probablemente en nuestros días no podemos imaginarnos la profunda impresión que los sonidos, la música y, más aún la música sagrada, podía ejercer sobre una mente sensible. De algún modo, hemos perdido gran parte del poder de la música al perder todo el poder del silencio en nuestro mundo audiovisual y superpoblado. Una simple melodía en mitad de la noche, en una iglesia por ejemplo, podía guardar un misterio tan sugerente como para que Bécquer soñara una leyenda o E.T.A. Hoffmann, a comienzos de aquel siglo XIX, igual que nosotros decimos: «ya sabes el ruido que hay dentro de una discoteca», escribiera en uno de sus relatos: «Bien sabes, ¡oh Luis!, qué encanto encierran los acordes de la música cuando resuenan en la noche. Tuve la sensación, entonces, de que en aquellos acordes me hablaba la voz maravillosa del espíritu». Hoffmann, que era músico a la vez que uno de los más ingeniosos urdidores de relatos fantásticos, ligaba la música a la vez al espíritu y al silencio, y la trinidad resultante al misterio que explica la naturaleza. Precisamente por esa ligazón de la materia y el espíritu -unidad más deseada que comprobada- uno de los temas favoritos de Hoffmann es la relación del hombre con los autómatas; una relación frustrante cuyo mejor ejemplo se encuentra en su famoso *El hombre de la arena*, donde el protagonista enloquece al enamorarse sin saberlo de Olimpia, bellísima autómatas, y ver ante sus propios ojos cómo la parten en pedazos. También

en otro extraño relato, llamado Los autómatas, Hoffmann destaca con claridad su opinión sobre ellos. En un momento dado de la historia, dos jóvenes entran en el salón de un famoso científico: éste, sentado al piano, ejecuta una melodía mientras la corte de autómatas que le rodean comienza a acompañarle con diferentes instrumentos. Al finalizar, uno de los jóvenes alaba la maravilla del mecanismo; sin embargo, el otro afirma: «la música mecánica me parece algo infernal (...). Por medio de (...) toda clase de piezas mecánicas (...) se hace esta absurda experiencia de tratar lograr únicamente con objetos lo que puede lograrse por medio del espíritu, que rige hasta los más mínimos movimientos. El mayor reproche que se le hace al músico es que toca sin sentimiento alguno, por lo cual realmente perjudica al espíritu de la música, o mejor dicho, anula la música en la música».

Esta fascinación que siente Hoffmann por los autómatas tiene tanto que ver con la metafísica como que la única explicación que en este relato se le da a un maravilloso autómata, llamado El Turco, que habla y se mueve como un humano, es que algún espíritu poderoso se sirve de su mecanismo como de un organismo. En el fondo, de lo que Hoffmann siente temor es de los cuerpos sin espíritu, de la respuesta a esa pregunta que la mayoría de las personas nos hemos hecho alguna vez: ¿Somos cuerpos sin alma? O como diría Hoffmann: ¿somos algo más que autómatas? Por eso su angustia no tiene más remedio -todos nosotros tenemos esa tentación- de vincular la música con el espíritu. De hecho, Hoffmann llega a establecer la identidad de la música con la existencia no sólo del hombre sino de la Naturaleza, donde la música se esconde, dice en este mismo relato, como un secreto: «Únicamente cuando el espíritu obra en toda su pureza física, o sea en sueños, se rompe el hechizo, y entonces hasta podemos escuchar (...) esos sonidos de la Naturaleza y hasta percibimos cómo se engendran en el aire y luego flotan ante nosotros y se difunden y resuenan». (Estas ideas de Hoffmann me recuerdan la única vez que yo mismo soñé con una melodía y logré evocarla al despertarme y escribirla en una partitura: el sueño me daba el título de la música: «la canción de los seres perdidos»). Lo curioso es que la guardé muy a la vista y, cuando quise volver a ella, nunca pude encontrarla.) Hoffmann sugiere que al despertarnos lo que también perdemos es la libertad del espíritu. Por eso los autómatas nunca duermen y, por eso, los protagonistas humanos de Hoffmann llegan a obsesionarse con instrumentos que puedan arrancarle también en la vigilia a la Naturaleza, es decir, a la realidad la música que guarda. Vuelve a hablar el protagonista de *Los autómatas*: «Las arpas del viento consisten en gruesos alambres tendidos en extensos espacios, que se ponen a vibrar en contacto con el aire, resonando poderosamente (...) Penetrando en los sagrados misterios de la Naturaleza, podremos llegar a percibir y ver a la luz del día las cosas que hemos presentado». De noche, se entiende. Sin embargo, el párrafo maravilloso que relaciona la tragedia de los límites del conocimiento humano, que son los límites de la carne, con un sentido espiritual, musical y oculto, está en otro relato titulado *El Sanctus*: «Siento como si la naturaleza estuviese en torno nuestro como un clavicordio, cuyas cuerdas rozásemos, creyéndonos que los acordes y los tonos los habíamos producido voluntariamente, y muchas veces, si somos

heridos mortalmente, ignoramos que el tono inarmónico es el que nos ha producido la herida.

-Eso es muy oscuro -respondió el director de orquesta».

Desde luego que lo es. Eso es lo que da miedo, un miedo que no quiso amortiguar un músico de operetas llamado Offenbach, especialista en el género cómico, que hizo de *Los cuentos de Hoffmann* su última ópera justo antes de morir en 1880. En esta ópera, tan repleta de alegría musical como de pesimismo argumental, hace tres versiones de los cuentos con el propio Hoffmann como protagonista. El libreto de Barbier y Carré termina con una historia que en el espectador logra fabricar la ilusión de que realidad y ficción son una misma cosa, ni más ni menos en una ópera, el arte más artificioso. La música vive en el espíritu de la joven y bella Antonia, pero su cuerpo padece una extraña enfermedad, por la que Antonia, que es una cantante inaudita, morirá si no guarda silencio. Ella lucha contra su propio espíritu, sólo porque en él habita otra fuerza similar: su amor por Hoffmann. Sin embargo, el espíritu se su madre muerta, invocada por el malvado Miracle, se le aparece para instarla a cantar. Antonia muere por culpa de la música y Hoffmann termina en una taberna refugiado en el alcohol.

Allí es donde lo vamos a dejar de un momento a otro, aunque primero va a alzar el brazo par señalar hacia la puerta, por donde entra Niccolò Paganini, contemporáneo suyo, aquel fascinante compositor y violinista que quizá inspiró a Hoffmann el relato *El violín de Cremona*, donde narra cómo otro violinista llamado Crespel, cuya obsesión más poderosa era su violín, había llegado a la locura de encerrar dentro de su instrumento el alma de una diva a la que amaba y el alma purísima de su propia hija, Antonia (la misma en que está basado el final de la ópera de Offenbach), con el fin de tocar la música más hermosa imaginable. Lo más siniestro de esta historia es cómo el violinista utiliza la fuerza del bien que ha recibido, amor en ambos casos, para invertirlo en la megalomanía de su música.

Paganini, muerto en 1842, había arrancado de su violín sus máximas posibilidades expresivas, tantas que en torno a él se forjó la leyenda de que había vendido su alma al diablo, rumores a los que acaso contribuía una mirada especialmente intensa y retadora, cierta avaricia y algunos otros pecados capitales que solemos imaginar en las personas de éxito.

Las raras virtudes de este instrumento de nombre modesto y agudo, el violín, han creado a su alrededor la fantasía del diablo, quizá porque es más difícil imaginarse a un diablillo tocando malignamente un contrabajo. Giuseppe Tartini, también compositor y violinista virtuoso, padeció un siglo antes la misma leyenda que Paganini. La teósofa rusa muerta hace 112 años, la teósofa Helena Petrovna Blavatsky, nos la cuenta de esta manera: «Después de haber luchado en vano a fin de hallar inspiración para la sonata que estaba componiendo, el maestro quedó profundamente dormido. Preocupado como estaba con su tema, Tartini soñó que continuaba su trabajo de la vigilia tan estérilmente que, desesperado, invocó al diablo, quien, apareciéndosele, le propuso la más abundante inspiración a cambio de su alma. Hecho el trato, el maestro escuchó al instante un violín maravilloso que ejecutaba la sonata más asombrosa que podía oírse, sobre todo en las frases finales, que no parecían, en

efecto cosa de este mundo... Tartini despertó sobresaltado, pero, con la inexplicable inspiración en el sueño recibida, lleno de ardor, tomó su instrumento, y al punto quedó compuesta la obra que desde entonces se llamó *La sonata del diablo*. Aquí, Hoffmann, en su taberna, vuelve a levantar el brazo: ¿no había dicho él que el espíritu es en el sueño cuando se encuentra con la música verdadera?

La propia madame Blavatsky, que aunque escribió extensos libros, no se dedicó a los relatos de ficción, no quiso dejar de escribir uno, titulado *El alma de un violín*, en el que sublima esta tradición de violinistas demonizados a través de la historia del joven Franz Stenio, que vivía en una aldea del centro de Europa; mientras tocaban las campanas de la iglesia para llamar a los fieles a la misa dominical, él interpretaba las notas macabras de la danza de las brujas contraponiendo a la música de Dios la música del réprobo. Esta supuesta danza, por cierto, no es otra que la de las famosas asambleas de brujas y aquelarres que se celebraban en noches señaladas como la de Walpurgis en la montaña alemana del Blocksberg o como la de San Juan en una montaña pelada cercana a Kiev, que inspiró en 1867 a un músico llamado Modesto Mussorgski la partitura de su *Noche en el Monte Pelado*, la más famosa de las piezas de música fantástica; grotesca, danzante, furiosa y tan mágica y divertida como debe de ser un aquelarre.

La evolución del violinista Franz Stenio compendia muy bien las diferentes vinculaciones de la música con la literatura fantástica. Después de desafiar las campanas cristianas, Stenio comienza a vagar por los bosques de Europa buscando, como quería Hoffmann, la música de la Naturaleza, (es cita) «reduciéndolo todo a armonías como el alquimista lo reduce todo a oro (...). Su violín parecía animar con fuerzas de sagrada magia a los mismos árboles, a las peñas, a los musgos, a todo cuanto, como un nuevo Orfeo, le rodeaba embelesado». Es en este momento, cuando se encuentra con el viejo profesor de violín Samuel Klaus, que, asombrado del extraordinario talento de Stenio, le apadrina con su arte y con su afecto. Entonces el joven comete su primer gran error, un error que consiste menos en obrar que en desear, en sentir: (es cita) «Contento (...) con el aplauso de los dioses moradores de su volcánica fantasía, quería además el aplauso de los hombres mortales». Este deseo se va transformando en una poderosa ansia de éxito, en una ambición que le conducirá a la ruina moral y al horror de los mecanismos de lo que el catolicismo dio en llamar pecados de obra. París, capital de la Europa de entonces y capital por tanto de todos los conflictos mundanos, es la ciudad a donde llegan el viejo profesor y Franz Stenio después de una gira exitosa por otras ciudades europeas, que han quedado asombradas del genio del violinista. París, sin embargo, acaba de conocer la música de Paganini, de quien se dice que «la magia de su arco permitiera al gran artista determinar la voluntad de los más aparatosos ataques histéricos en las mujeres y despertar entre los hombres fuertes el más loco frenesí». Todo lo cual se debía, según se murmuraba, a que «las cuerdas de su violín no eran como las de las demás instrumentos, sino que estaban torcidas con verdaderos intestinos humanos, extraídos por su hechicería con arreglo a los cánones más horribles de la necromancia». Muerto de envidia, incapaz de superarle, el joven Stenio jura no volver a

tocar el violín hasta no montarlo con cuerdas humanas, y lo que es peor, después de saber por boca de su maestro Klaus que «los meros intestinos humanos no bastan por sí para el logro de nuestro intento, sino que tienen que haber sido arrancados a alguien que le haya querido a uno con afecto desinteresado y santo». ¿Cuántos músicos, escritores y otras personas de bien han sacrificado su propia alma y la de sus seres queridos por una limosna mayor de la gloria? El relato de Blavatsky puede servir de modelo a muchos más. La envidia por el insuperable arte y éxito de Paganini, junto con el conocimiento de que la solución estriba en destripar a su viejo maestro, provoca en Franz Stenio una locura feroz y una fiebre mortal que le lleva al lecho de muerte. Allí el profesor Klaus, entregado a salvar la vida de su alumno, le escucha delirar sobre sus deseos ocultos de tumbarle en la sala de operaciones de un taxidermista. La reacciones de Klaus fueron tres:

-La primera, dejar morir al chico para perder su cuerpo y salvar su alma. Klaus la rechazó.

-La segunda, apiadarse de la vida de su alumno, y poner todo su empeño en conseguirlo, cosa que logró en poco tiempo.

-La tercera, quitarse la vida después de escribir a su alumno una carta, de la que os leo unas líneas:

«Franz, hijo querido, cuando leas ésta, tu viejo maestro, tu amigo, habrá hecho ya el mayor sacrificio que por el logro de tu ideal de fama y riqueza podía. El que tanto te amó, he aquí frío e inerte. Ya sabes lo que te corresponde hacer... ¡Fuera necias preocupaciones! Yo, libre y espontáneamente, te he ofrendado mi cuerpo, en holocausto a tu fama futura, y realizarías la más negra de las ingratinidades si, por timidez o cobardía, hicieses inútil este sacrificio mío. Cuando tu amado viejo se vea con sus cuerdas nuevas, y estas cuerdas sean una parte de mi propio ser, aquí se verá ya investido del mismo secreto mágico del célebre Paganini. En ellas, en mis cuerdas encontrarás siempre que quieras los ecos de mi voz, mis gemidos, mis cantos de amor y bienvenida (...) hacia ti. (...) Entonces alcanzarás a comprender (...) cuán potentes son siempre las notas de todo amor desinteresado». (Aquí acaba la cita). Después de leer la carta, Franz Stenio ahogó un sollozo y un remordimiento y obró con el cadáver de su maestro según necesitaba. Guardó el violín en su estuche, con sus cuerdas flamantes, y concertó un desafío con Paganini ante un auditorio repleto y expectante. La noche antes del duelo, Stenio no puede dormir. Cuando lo logra, el cadáver del viejo Klaus se le acerca a la cama y le cuenta que su alma está presa en las cuerdas de su violín, que ha hecho todo lo posible para liberarse de la mortaja de sus tripas, pero que, como no lo ha conseguido, le pide su ayuda. Al despertar de esta pesadilla, Stenio marcha al teatro, escucha la interpretación fabulosa que hace Paganini de la «danza de las brujas», el entusiasmo del público, sube él mismo al escenario y comienza a tocar la misma «danza». Nos lo cuenta Blavatsky: «Al avanzar las notas del preludio, una extraña reacción se operó en el público. Sí, aquella hábil factura musical era la misma que la de Paganini (...) pero era algo más también (...) Las cuerdas aquellas, pisadas por los largos y enérgicos dedos del joven Stenio, vibraban, temblaban sobrehumanas, cual los intestinos aún palpitantes de la víctima bajo el escarpelo del disector, gimiendo en extraña melodía como el lamento angélico de un niño moribundo (...) Los sonidos parecían colorearse y tomar formas tangibles (...) criaturas infernales, burlonas, proteicas (...) mientas que allá en las sombrías interioridades del escenario parecían

estarse representando las mayores lubricidades, los más sabáticos y monstruosos himeneos (...) Todas las delicias del opio, todos los paraísos artificiales ensoñados en sus pipas por los más perturbados fantaseadores coránicos, con huries seductoras en cuyos labios de fuego libasen a un tiempo la vida y la muerte (...). Mientras, en el público «las señoras chillaban y se desmayaba, los hombres rechinaban los dientes y crispaban las manos» (...). «Era ya indudable que las mágicas voces de mil brujas sonaban allí mismo en los ámbitos de la escena (...) Pero en (...) aquella satánica apoteosis del delirio, en mitad de una de las escalas cromáticas postreras (...) acaeció algo extraño (...). Los sonidos se habían hecho inconexos, contradictorios, inarmónicos, absurdos, mientras que del fondo de la caja sonora surgía la voz cascada y chillona del anciano Samuel Klaus, que, espeluznante y mortal, le decía: ¿Cumpli o no cumpli mi promesa, Franz, hijo, querido». (Aquí acaba la cita). Entonces, las reacciones del público fueron dos:

-La primera, la burla, las risas, y la humillación de Stenio.

-La segunda, al comprobar que lo que sucedía en el escenario era más que un artificio, el horror y el pánico.

Vuelve a hablar Blavatsky:

«Las hermosas facciones juveniles de Franz Stenio cambiaron y envejecieron en un segundo (...) Los más sensitivos (...) vieron (...) la forma (...) del viejo maestro Samuel Klaus, gruñona y grotesca, con el vientre sangrando y los intestinos tendidos sobre la caja del violín, mientras con frenético movimiento, ya de un condenado eterno, Franz rascaba y rascaba con su arco sobre aquellas cuerdas humanas (...).»

El relato termina con la muerte de Stenio, ahogado por las cuerdas vengadoras, es decir, por el símbolo material que unía la música, la ambición (con asesinato incluido) y el amor (del maestro). Y el colofón lo pone una ironía muy propia de una ocultista como Blavatsky: Paganini, que ha presenciado admirado pero impertérrito el espectáculo, corre con las gastas del entierro y recoge hasta los últimos restos del destrozado violín.

Aunque he de pedir disculpas por las largas citas, merecía la pena traerlas aquí desde una edición ya difícil de encontrar, y resaltar así este relato poco conocido de la literatura fantástica, ejemplo perfecto de cómo la música es el motor del miedo y, lo que a mí más me lo produce, cómo el amor desinteresado en la vida se convierte en una feroz venganza desde la muerte.

Más conocido es el relato de Lovecraft que lleva por título *La música de Erich Zann*, y que otro autor podría haber precedido de una cita de Fray Luis de León para después hacer más terrible el mensaje de la historia:

«El arte se serena
y se viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.
(...)
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,

y oye allí otro modo
de no percedera
música, que es la fuente y la primera.»

Como era de esperar, Lovecraft logra evolucionar el género del terror también en lo que respecta a la figura del violinista diabólico y lo hace en este relato a través de tres estadios:

Para empezar, el narrador y testigo de esta historia nos describe a un violinista que nada tiene que ver con los atractivos Paganini o Franz Stenio; Erich Zann es anciano, mudo, pequeño y encorvado, calvo, con «una expresión entre grotesca y satírica»; no es un músico de éxito y tampoco parece ambicionarlo: nos cuenta el narrador «que por las noches tocaba en una orquesta teatral». Vive en la buhardilla de una casa vieja, donde también se hospedan otros inquilinos en pisos inferiores, entre ellos, el narrador que una noche oye la música desde lejos y se ve atraído por ella, lo mismo que le ocurre al protagonista del cuento de Herrera y Reissig. El narrador nos explica la razón de esa atracción: «ninguna de sus armonías tenía nada que ver con la música que había oído hasta entonces». Esta característica es común a todos los relatos de este género, pero frente a los protagonistas que ansian el éxito o en todo caso no se esfuerzan en evitar a su auditorio, Erich Zann «no podía tocar para otros sus extraños acordes ni tampoco soportar que los oyeran».

El narrador acaba accediendo a este extraño privilegio por la fuerza de la insistencia: pero entonces la música que toca Erich Zann no es la misma, el violinista disimula su arte. Sólo escondido, nos dice el narrador, «en el angosto rellano, al otro lado de la atrancada puerta (...) pude oír (...) sonidos que me embargaron con un indefinible temor, ese temor a algo impreciso y misterioso que se cieme sobre uno. No es que los sonidos fuesen espantosos (...) sino que sus vibraciones no guardaban parangón alguno con nada de este mundo, y a intervalos adquirían una calidad sinfónica que difícilmente podría imaginarme proviniese de un solo músico». Esta calidad sinfónica de la que nos habla Lovecraft se asemeja a aquella música que los protagonistas de Hoffmann estaban empeñados en arrancar a la naturaleza y a los sueños. Pero con una diferencia importante: el misterio de esa música, en Hoffmann, proviene de la hermosura de una realidad oculta; en Lovecraft esa música viene también de una realidad oculta, pero provoca un terror indefinible a algo misterioso «que se cieme sobre uno».

A partir de aquí, el narrador va haciendo descripciones de la música que son versiones de otros rasgos que ya hemos oído a lo largo de esta conferencia (por cierto, los propios rasgos de Erich Zann van tomando «un aspecto cada vez más demacrado y huraño»). Así nos lo asegura el testigo: «oi al chirriante violín dilatarse hasta producir una caótica babel de sonidos (...) que me habría hecho dudar de mi propio juicio (...). Cada vez más frenéticamente ascendía el lastimero y chirriante alarido de aquel desesperado violín. El solista emitía unos ruidos extraños al respirar y se contorsionaba cual si fuese un mono, sin dejar de mirar temerosamente a la ventana con la cortina echada. En aquellos frenéticos acordes me parecía oír una nota más estridente y prolongada que no procedía del violín (...)

que venía de algún lugar en dirección oeste».

Es en estas alusiones a algo que hay más allá de la ventana echada, de la habitación del músico, donde se encuentra el mayor logro de Lovecraft y el sentido profundo del terror que puede albergar este relato. El narrador de esta historia, que ha conseguido entrar en la habitación de Erich Zann, se percató de que la música terrible del violinista no proviene de su sola inspiración: Erich Zann, como también lo hacía Salinas, el músico del poema de Fray Luis de León, toca acompañando algo que hay más allá de la ventana, una realidad más alta y más poderosa, «una no percedera música», como decía Fray Luis. El narrador nos cuenta así el momento en que por fin se atreve a mirar por la ventana: «no vi una ciudad debajo de mí», como esperaba, «sino únicamente la oscuridad del espacio sin límites, un espacio inimaginable lleno de música y movimiento». Sin embargo, en lugar de contemplar la armonía de las esferas pitagóricas, el personaje de Lovecraft contempla «el caos y el pandemonium más absoluto». La desarmonía terrible y maligna del universo es la clave de nuestra existencia.

Habría que dejar para otra ocasión el uso que Lovecraft hace del sonido en muchos de sus relatos para conseguir en el lector la sensación de terror o de simple misterio. Hay un terror de otro orden, una escrupulosa degradación de la música como aquel arte más espiritual del que hablaban los románticos que se corresponde con la degradación absoluta de la sociedad humana, en un estupendo relato escrito por Kafka sólo tres años más tarde de que Lovecraft escribiera *La música de Erich Zann*.

Kafka escribió *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones* en 1924, cuando comenzó a sentir los síntomas de la enfermedad que le empujaría a la muerte ese mismo año. Es entonces cuando Kafka quiere contarnos sus impresiones sobre el arte más espiritual. Al principio del relato, no sabemos muy bien quién es esta diva Josefina ni quién el narrador que desmenuza los pormenores de su personalidad y de su fama. Poco a poco, a través de esa transgresión continua encadenada lógicamente, trabada e inquietantemente explicada a través de la razón, tan propia del arte de Kafka, vamos comprendiendo, ayudados también por el título, que Josefina no es más que un roe-

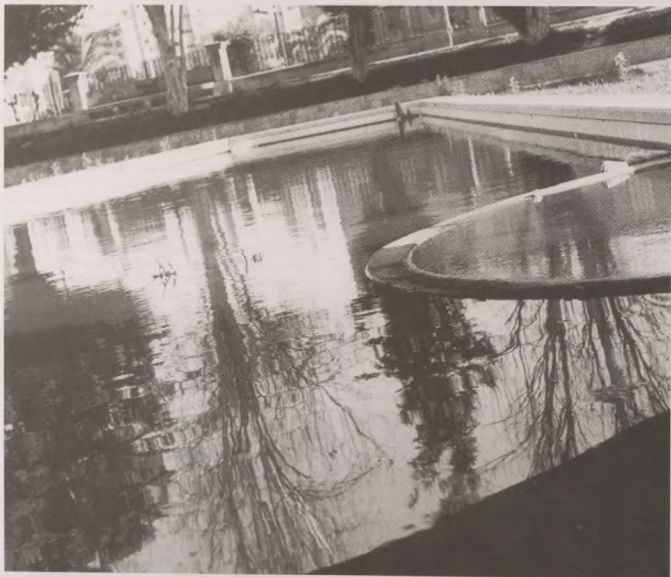


Foto: José María Piñeiro

don, que el público que la aclama y que muere por ella no son más que roedores atemorizados en el momento de su muerte, y que su bellísimo canto no es más que un chillido. Lo que asusta en esa degradación es cómo entre nosotros «se afirma esa ninguna voz, esa ninguna destreza», un «nosotros» que el lector sabe que toca, en última instancia, lo peor de la sociedad del siglo XX en la que Kafka está a punto de morir. «Nosotros», dice el narrador en el que nosotros no podemos ver un ratón, «nosotros no tenemos escuelas, y de nuestro pueblo, a cortísimos intervalos, manan bandadas incontables de niños, sisando o pipiando hasta que pueden chillar; revolcándose o rodando bajo la presión del montón, hasta que pueden andar solos; arrojando torpemente con su masa todo lo que encuentran hasta que pueden ver». ¿Este es el pueblo que ya somos, se pregunta el lector, el que seremos en los tiempos venideros? Una vez, en otros pueblos, sabemos que existió la música. En el pueblo de los ratones, escribe Kafka, la voz es como sigue. «Bisbisando en confianza, muchas veces con ronquera, a fuerza de chillidos por mortecinos que sean, puesto que así es la lengua de nuestro pueblo, sólo que muchos chillan toda la vida y ni siquiera lo advierten». No podemos dejar de identificar el siglo XX con la voz del narrador: «Somos demasiado viejos para la música», dice, «su agitación, su vuelo no convienen a nuestra pesadez. Cansados, la rechazamos con el gesto: nos hemos reducido a chillar. Nos bastan unos pocos chillidos, de tiempo en tiempo». ¿Qué ha ocurrido entre la visión de la música que tenía Hoffmann a esta de Kafka? y, sobre todo, ¿qué ha ocurrido entre el mito de Orfeo y el mito de Josefina la cantora? «Es verdad»-nos dice el narrador- «que muchas veces el enemigo dispersó nuestras reuniones, matando a muchos de los nuestros, y que Josefina, la culpable de todo -tal vez atrajo al enemigo con su chillar- se reservó siempre el lugar más seguro y desapareció la primera, con la complicidad de sus partidarios. Todos lo sabemos, y sin embargo, nos apresuramos a rodearla cada vez que vuelve a cantar».

El amor y la belleza de los cantos de Orfeo eran capaces de abrir las puertas del infierno y calmar la ansiedad de la muerte. Los chillidos y la moral interesada de Josefina y sus partidarios atraen al enemigo y, con él, a la muerte. «Todos lo sabemos, y sin embargo, nos apresuramos a rodearla cada vez que vuelve a cantar». Lo que realmente asusta es que esto pueda ser un simple retrato de nuestra sociedad.

En ella surgió el cine, el cine de terror y sus bandas sonoras, entre las que músicos como Bernard consiguen estremer el oído, ya apagadas las imágenes. En ella surgió una música, para algunos, comparada con la clásica, no sólo más pobre en su arte, sino llena de «ruido» y «chillidos», que, en relación con el terror, habría culminado en ciertos grupos de ultra-rock cuyas letras, ya directas ya a través de la inversión de lectura de un reproductor, transmitían conocimientos satánicos. Ni unas ni otras son objetos de mis palabras de esta noche, ni del salón de baile de los Duques de Santoña. Uniéndolas ambas, Lou Reed ha incluido en un reciente y estupendo disco dedicado a Edgar Allan Poe una lectura de su poema *The raven* por parte de Willen Dafoc, que sabe arrancar a sus versos la grandeza de su sonoridad y de su hipnótico never more. Poe, que compuso este melancólico y terrorífico poema como resultado de su deseo para lograr la belleza y que definió la poesía «como

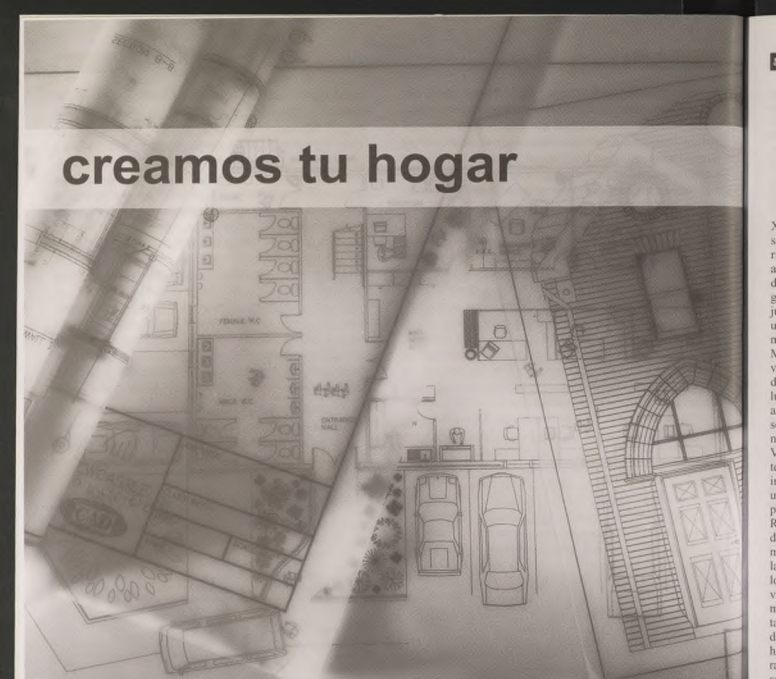
la creación rítmica de belleza», hizo del ritmo, concretamente de ese ritmo llamado latido, el tema de uno de sus relatos más famosos, *El corazón delator*. Hay dos cimas musicales en este relato: la primera, de noche, cuando el asesino está asomado a la puerta del viejo al que se propone matar y el corazón de éste, alertado, comienza a latir con tal fuerza, que el asesino, capaz de oír «todo lo que puede oírse en la tierra y en el cielo», no puede hacer otra cosa que precipitarse sobre su víctima. La segunda cima musical ocurre de día, ante los policías que preguntan al protagonista por la desaparición del viejo. El asesino, que al principio del relato dice tener «el oído más agudo de todos», capaz de oír también lo que puede oírse «en el infierno», empieza a escuchar ese «resonar apagado y presuroso... un sonido combo el que podría hacer un reloj envuelto en un algodón». Ese sonido, que los demás no pueden escuchar, corresponde al corazón del viejo asesinado tanto como a la enfermedad y al remordimiento del cerebro del asesino, igual que en el experimento de Dartmouth, el cortex de cada uno de los músicos reaccionó de manera diferente ante la misma melodía.

Latidos y música, corazones y conciencia. Estas son algunas de las historias que nos han contado. En cuanto a la nuestra, todos albergamos en algún lugar de nuestro cortex un corazón delator que ha unido una melodía, un sonido, un ruido, o un recuerdo a nuestro miedo.

Ernesto Pérez Zúñiga

Ha vivido en Granada la mayor parte de su vida. Hoy vive en Madrid, donde nació en 1971. Ha sido profesor de lengua y literatura, editor de colecciones literarias y actualmente trabaja como asesor literario de varias editoriales y como profesor de estilo.

Sus últimos libros son, uno de poemas, *Calles para un pez luna* (Premio de Poesía de la Comunidad de Madrid, lo publica Visor en octubre de 2002), otro de relatos, *Las botas de siete leguas y otras maneras de morir* (Punto de Lectura, Madrid, 2002) y la novela «Santo Diablos».



creamos tu hogar

www.casegar.com | info@casegar.com

viviendas

áticos

chalets

bungalows

garajes

locales comerciales

...

comprueba nuestro
compromiso
con la calidad

CASEGAR Grupo

PROMOCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE VIVIENDAS

EL MOVIMIENTO DE ARTE TRANSGÓTICO

Puede resultar divertido que en estos tiempos del siglo XXI aparezca un grupo de artistas y se manifieste contra la situación del arte contemporáneo atacando con picos y palas un rincón del Museo del Prado. Ahora que parece todo posible en arte, cuando ya estamos hartos de supuestas novedades y escándalos, cuando ya hemos leído mil manifiestos de viejas vanguardias, surge un puñado de creadores que reclama, con ironía, jugando también, la libertad de ser sensatos en arte, exigiendo una vuelta al espíritu del arte. El grupo fue dado a conocer mientras algunos de ellos aparecían atacando el Cubo de Moneo, emblema de una supuesta modernidad ya vieja y hasta vulgar, que se construye tras haber dañado el austero Claustro de los Jerónimos de Madrid. El siete de marzo de 2005 tuvo lugar la acción: un ataque a un emblema del pegote, algo que no armoniza, pero que está siendo pagado por todos. Sin embargo, sólo unos pocos del grupo transgótico aparecían allí y algunos no estaban de acuerdo con tal acción por su contundencia. Vestidos de negro, por el luto ante la muerte de las artes, se pretendió representar la resurrección del arte presentándose en fila india un grupo de artistas. Armados de picos y palas, mientras una voz gritaba: «Contra la banalización del arte» el resto respondía, como un antiguo coro griego: «Transcendencia». Respondida la palabra «mágica», picos, palas y mazos descendían rítmicamente haciendo ver que demolían simbólica la polémica arquitectura. Siete veces se repitió la acción y el lema. Así la emprendían algunos transgóticos con la cómoda situación de los que viven ahora de imponer a todos sus normas artísticas, viejos vanguardistas que dogmatizan ya aposentados en academias y universidades, como rockeros desdentados y con muletas, lo mismo que aquéllos a los que criticaban cuando pretendían hacer la revolución. El revolucionario llegó al poder y se hizo opresor. El acto fue un motivo para presentar a la prensa, radio y televisiones, el ideario del grupo, todavía en forja. No se trataba tanto de ir contra el «Cubo» de Moneo, y menos con-

tra este arquitecto y su obra, a veces muy meritoria, sino contra ese mundo anodino de las artes de hoy. De hecho los que participaron fueron sólo algunos de los pertenecientes a ese grupo de tan llamativo nombre, entre ellos sólo siete, Fernando Sánchez Dragó, Modesto Trigo, Santi Vega, Amador Braojos, Gonzalo Sánchez, Javier Ruiz e Ilija Galán. Los hubo que incluso no compartían esa acción por diversos motivos, por lo que tiene de ir contra un emblema nacional, por el carácter belicoso de dicho acto, por no comprometerse con algo muy sensible en torno a lo que, como luego se ha revelado, hay un pacto de estado de mantener silencio, etc. Sin embargo, la acción estuvo motivada fundamentalmente por la presentación del manifiesto, en torno al cual se han reunido artistas de todo tipo de estilos y tendencias, algunos especialmente emblemáticos por su apuesta por la modernidad y las nuevas tendencias. Entre los firmantes de aquel escrito están incluso algunos miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, mezclados con artistas de menor renombre. Entre ellos, escritores y poetas como Fernando Sánchez Dragó, Julio Llamazares, Eugenia Rico, Manuel Pérez Petit, Francisco Javier Satué, Joaquín Lledó, Rosa Bereda, Marcos-Ricardo Barnatán, Herminio Andújar, Xabier Sánchez de Amoraga y de Garnica, Gustavo Vidal, Miguel Losada, José Luis Zerón Huguet e Ilija Galán, pintores y fotógrafos como Carlos Franco, Manuel Franquelo, José Hernández, Modesto Trigo, María Verdugo Althöfer, Julio Castellano, José Sánchez-Carralero, Francisco Higuera, Francisca Blázquez, Manuel Ruiz o María José Martínez. Compositores y músicos como Tomás Marco, Juan Manuel Ruiz, Javier Paixariño, Octavio Vázquez, Santi Vega o Cecilia Mercadal. Escultores como Amador Braojos, Gonzalo Sánchez Mendizabal, Antonio Alvarado, Paz Santos; galeristas y críticos como Yago Sánchez Echebarria, Joan Lluís Montane o arquitectos como Jesús Mateo Pinilla.



Dibujo: José Aledo Sarabia

Al margen del acto que dio a conocer el manifiesto, en lo que estaban más en común es en hacer una rebelión ante el dominio despótico de la élite cultural, ante la mercantilización de las artes y la pérdida de la dimensión espiritual del arte. Un modo de trascendencia necesaria para una civilización perdida en el consumismo. Asimismo muchos de ellos reclamaban la belleza, sin abandonar la dimensión de lo sublime, tomando como símbolo el arte que construía las catedrales, donde ningún supuesto genio se imponía a los demás, donde además confluyen todas las artes, como en una «obra total». Los artistas «dijeron» han de estar al servicio del pueblo y a la vez buscar al armonía del caos, como en la catedral confluyen gárgolas monstruosas y vidrieras llenas de luz. Y es que los transgóticos pretenden dar una solución artística al desierto espiritual que nos rodea. Esto es lo que se infería, en líneas generales, del primer escrito y de las primeras reuniones de dicho grupo, en el cual también había disparidad de opiniones y aun de enfoques con algunos aspectos del mismo manifiesto al que algunos se habían adherido. Pero este movimiento, que pretende situarse a la vanguardia de este siglo y milenio que comienzan con una visión renovada del mundo del arte, ¿de dónde surgió?

Realmente surgió en el seno de unas cálidas conversaciones entre algunos de ellos, en concreto en la llamada Tertulia de los Doce, a los que van artistas muy diversos, algunos no firmantes del manifiesto, pero que con él sintonizan, como el escritor y filósofo Ignacio Gómez de Liaño o el poeta Diego Valverde Villena, entre otros. Ciertamente es que la idea original había sido engendrada al final del milenio pasado y al calor del «cognac» Napoleón entre el compositor Juan Manuel Ruiz y por el poeta y filósofo Iliá Galán, aunque entonces sólo de un modo esbozado que el último trasladó por escrito a lo que fue el primer manifiesto. La palabra era clave, pues se subrayaba sobre todo la importancia del «trans», prefijo que se desliza y nos lleva a otra cosa. Además de lo dicho, implicaba entender el arte en sentido fuerte, como elemento necesario en nuestras sociedades que conduce a una elevación interior. De la idea del gótico venía no la vuelta a un pasado en no pocos sentidos mucho peor que nuestro presente sino la idea de la catedral, de lo sagrado que impregna la experiencia artística honda y de la construcción en común donde no importan tanto los genios individuales sino el conjunto; la idea de construir juntos el templo donde confluyen las artes. Del gótico venía la idea del trabajo común para utilidad de una sociedad, construir un divino palacio para todos los habitantes de nuestro mundo, algo que permitiese elevarnos, y también la convivencia entre los elementos terribles (gárgolas, infiernos, monstruos...) con la belleza angélica del mundo celeste (virgenes, santos, etc.). Por tanto las dos variantes del gótico que luego se vio en los llamados escritores góticos como los novelistas del XIX, por ejemplo Lewis y su morbosa recreación en *The Monk* y en otros que lo añoraban, como Goethe o Victor Hugo, desde otro punto de vista. Por otra parte, el estilo arquitectónico del gótico y sus variantes neogóticas se ha prodigado por buena parte del globo, el elaborado en el medioevo, desde Sevilla y Orihuela a Nuremberg, Westminster, Lincoln o Cambridge, desde Sicilia a Cracovia o Praga, desde Israel, Rodas, Chipre o Nicosia hasta Roskilde, en Dinamarca o Upsala, en Suecia. Es decir, un estilo que une a casi toda Europa, pero que luego, como el neogótico, se extiende por todo el globo, no sólo en edificios, como la catedral de San Patricio en Nueva York y otras similares en todos los continentes, sino también por el cine y en especial por las clásicas películas de terror. Finalmente, como no se trababa de volver al gótico, y además, para eso ya hubo un neogótico arquitectónico, el término relacionaba no sólo esa arquitectura con el presente sino también esa corriente estética que con negros vestidos y llamativos trajes, blanquecinas pieles maqui-

lladas, retoman esos aires de *Blade Runner*, de Ridley Scott, ese mundo multiétnico y multicultural de rascacielos, estilo Manhattan neoyorkino. Sin embargo, no es el gótico ni en cuanto estilo ni en cuanto mundo a imitar lo que se busca, sino que lo que todo se quiere recalcar es el prefijo «trans». Todo ello, incluye, a su vez, una careajada, es decir, un toque irónico, de juego con los términos, de aires postmodernos, aunque se vaya, por otro lado, muy en serio en la variedad artística de cada cual: unos pintando al óleo y otros haciendo instalaciones con medios informáticos, con ciberarte o con escultura en bronce, con poemas o novelas, con música tecnológica o tribal, con violines o sintetizadores, etc.

Lo más curioso es que esto, que comenzó como una apuesta entre un grupo de artistas amigos, cada vez tiene más adhesiones y reclama más interés, también en el extranjero. Tal vez, el signo de los tiempos, reclamaba algo así.

El primer manifiesto, es decir, con el que todo surgió, fue el siguiente:

TRANSGÓTICO

Resucitar al espíritu fuerte de quienes hicieron posible las catedrales no significa repetir necesariamente sus ideas ni sus obras, aunque alguno, si quiere pueda hacerlo. No se trata de un neogótico como ya hubo en el siglo XIX, al igual que pudiera haber un neoclasicismo. Se trata de un trascender aquello pero partiendo de la grandeza interior que uno puede lograr a través del arte. Ir más allá de lo que nos rodea para que los objetos artísticos sean lo Otro, pues no existen como simples cosas, y lo que importa es el sujeto, lo que otros llaman el espíritu del arte, lo que se produce en nosotros cuando nos hallamos ante un gran creador por medio de sus obras y le sentimos, le vivimos. La clave para comprender el arte está en vivirlo hondamente, crearlo o recrearlo dentro de cada uno.

1. El panorama del final del siglo XX y principios del XXI en el arte es el de un gran mercado de formas a menudo gastadas y sin contenido, de vanguardias repetidas y de academicismo que sigue queriendo imponerse, reduciendo el arte a cosas que aparecen en museos, a cosas que se leen y venden, a cosas que se escuchan. El Templo de Salomón, donde las artes crecían, en otros tiempos tan glorioso, ha sido profanado por los mercaderes y no se ve un Cristo que los eche azotándoles. Tampoco ya se crucifica a nadie. Desaparecieron los escándalos por su proliferación, como una plaga. El gris pretende extenderse en un mundo de cosas. Pero si el arte no existe como cosas entre las cosas, si existen los artistas y los que sienten a esos artistas a través de sus obras, si su espíritu y su fuerza.

«En una realidad donde los avances científicos y tecnológicos se suceden vertiginosamente, alienante y llena de contrastes vitales, en el reino de lo práctico y funcional, allí donde cuesta encontrar momentos de mirada reflexiva, hacia adentro, lo «Transgótico» emerge de forma casi telúrica como opción a nuestro actual entorno, queriendo aportar una sensibilidad renovada, donde lo onírico, irracional y oculto ocupen su merecida dimensión espacio-temporal en la expresión artística.»

2. En semejante mercado, no hay lugar para vender el misterio, pues el misterio huye de los merchafishes. Pero el misterio puede ser una clave, una llave perdida del mundo del arte, siempre lo ha sido. Si no resurge lo sagrado que permite ver en un objeto una obra de arte, eso que logra el artista, todo queda diluido en el magma de las cosas indiferenciadas, sin sentido. El mundo actual, cuando en Occidente las religiones han perdido su fuerza y no hay mitologías que las hayan reemplazado como en su momento fue el marxismo, demanda el sentido y la ilusión, y éstos vienen también por la mano de las artes, de su

modo de traer la belleza o lo sublime, descubriéndonos otra dimensión en el mundo que vivimos. Lo sagrado que antes habitaba en el santuario vuelve así a nacer en las manos del artista y aquéllos a los que impacta su verbo, sonido, color, volumen, película o lo que fuere.

3. Lo transgótico como metáfora incluye, junto al símbolo de las vidrieras llenas de luz y color, junto a su misterio, junto a la altura de finas y talladas torres, la cara oscura de sus capillas, las gárgolas de los monstruos. Se vuelve a la belleza, pero no se rechaza la cara oscura del mundo, aunque no se le da la mano a la garra para recrearse en el horror sino para transmutar por medio del arte esa dimensión espantosa de nuestra existencia. En otros tiempos lo gótico no sólo fue un conjunto de ángeles sino también de demonios, no sólo la doncella orante sino también el monje fornicario, herético y perseguido. Hoy el mundo es otro pero siguen también yaciendo en la misma cama el horror y lo angélico, reproduciendo sus bastardos por el mundo. La armonía que se busca no es tanto la externa, sino la interna, la que subyace a todo, la paz que fluye bajo las contradicciones. La armonía del caos.

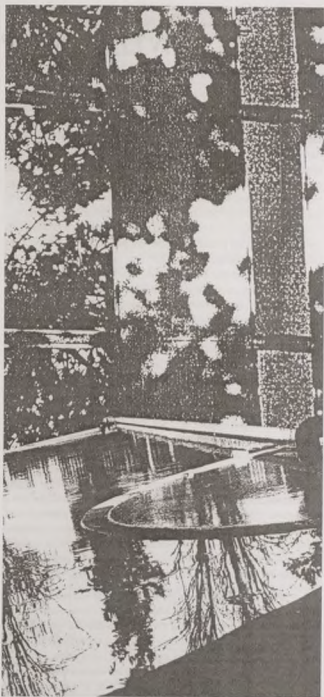
4. Lo transgótico no incluye tanto artistas que revivan en sí algo de lo gótico, no; sino que se nutren de ello como metáfora, bien para hacer música que integra sonidos de otros países y mundos, pintura que reúne trazos de otros continentes y colores vivos como los de la vidriera o tamizados como los de la piedra tallada, esculturas clásicas con cánones griegos o rotas como la otra cara del orden. Orden y caos, pero no como juego sólo, sino como acción profunda. El movimiento Transgótico «une manifestaciones artísticas diferentes con una visión aglutinadora, creativa y abierta, donde cohabitan las vanguardias y la postmodernidad.»

5. Lo transgótico incluye, aunque interiorizada y oculta a veces, una dura crítica social a un mundo de consumismo plano, sin horizontes, y por eso se sube a la más alta de las torres para ver lo más lejos que los ojos pueden alcanzar. La belleza seduce y lo trágico o violento arrebatada frente a un mundo cómodo, con exceso de kilos amodorrado frente a un televisor desde un pensamiento adquirido en el hipermercado. Por otro lado, el arte vuelve al pueblo, pero con su dignidad, no como cosas sino como vida que resuena en el contemplador. El artista, si no es ya un enviado del cielo o un misionero, al menos es alguien que tiene algo que decir, que se dice para bien de los otros. El arte no es un adorno, algo prescindible, sino comprensión del mundo, de cada mundo; y allí se entienden también muerte y vida.

6. Lo transgótico vuelve al sujeto, a la unidad, pero no como genio que pisa y arrasa el mundo, sino como artista interior, que extrae de sí la expresión y se da a los demás, logrando la unidad desde la división. Lo fragmentado y caído se reasume en el conjunto de una ruina o se hacen nuevos edificios.

7. Lo transgótico es un huracán que se nutre del mal y del bien, de lo feo y lo bello para trascenderlo, sin restricción, más allá de toda ley, volcán que explota una sensibilidad de infinitud, en un nexo con Todo. Cualquier estilo es posible, cualquier forma, pues huye del puro formalismo para ir a las esencias, y un mismo autor puede ser varios a la vez. Puede o no tomar o crear símbolos, puede o no entrar en los arcanos del mundo, y recupera la naturaleza hoy en extinción para extender sus selvas por los desiertos del mundo espiritual que nos rodea.

El tercer manifiesto, pues el segundo fue manifestado sólo internamente, consistió en buscar siete puntos que unieran más claramente y en todos ellos a los firmantes, pero también para evitar la tergiversación que se dio con el primero en algu-



nos medios de comunicación, provocando malentendidos. Por ello se buscó algo escueto y claro, aunque sugerente y metafórico, síntesis del anterior, evitando la negación y el ataque y buscando lo afirmativo:

MANIFIESTO TRANSGÓTICO III

1. Los artistas transgóticos se unen para construir la metáfora de la gran catedral de las artes.

2. El arte, portador de valores que trascienden al mercado. Abre otra dimensión.

3. El arte, más que un adorno. Transmuta la existencia.

4. El arte, misterio que explica un mundo misterioso.

5. El arte, armonía en el caos.

6. El arte, creador de sentido.

7. Los artistas transgóticos quieren fecundar el desierto que nos rodea.

ANTIPRECEPTIVA POÉTICA¹

Bello título, el de este poemario: *El vuelo en la jaula*. Y lleno de sugerencias metafóricas aplicables a la ética y la estética, a la realidad y a la ficción. Pero principalmente a las limitaciones del lenguaje: el pájaro dándose cabezazos contra los barrotes de la jaula o contra el cristal que la encierra. Así que, planteada tal situación como motivo temático, no puede ser este poemario muy alegre ni eufórico. De ahí que abunden las expresiones pesimistas, frustrantes e incluso negativistas. Ya en el primer poema se dicen cosas como éstas: «Cuando sientas dolor... Cuando tu corazón sea una garra...» se recomienda como analgésico el canto del ruiseñor, pájaro tampoco muy divertido, porque tan pronto «impones tu señorío en las sombras», como, al cantar, es «su voz una boca nada de aire amanecido». O «cuando sientas dolor escucha el canto del ruiseñor, advina sus alas sangrientas de luz». Podemos dar ya por identificación cierta que el pájaro en la jaula es un ruiseñor, ¿no? Pájaro éste difícil de criar y domesticar que sólo canta con voz potente y muy variado acento en libertad y de noche. Esta elección tácita del poeta le va muy bien a sus poemas que han de expresar la rebeldía del libertario enjaulado y justifica la abundancia de términos oscuros y negativos en estos poemas: noche, muerte, sombra, nocturno, etc.; si bien los vemos contrastados con términos positivos y claros como: luz, sol, luna, llama, destello, ascua, hoguera, alegría, risa, sonrisa, etc. Para demostrar la numerosa presencia de términos oscuros y negativos, los he contado a largo de las 61 páginas del poemario y me salen 111 palabras «nocturnales», contra 121 de signo positivo, salvo error u omisión, como suele decirse. No le va aquí de una docena de más o de menos, y podemos dar ambos resultados como equivalentes. Mucho más importante es hacer esta otra distinción: los términos «oscuros» se le imponen al autor al interpretar la realidad con ojos pesimistas, mientras que los «positivos» se los impone él como defensa instintiva o contraataque táctico.

Pero ahondando más en las causas de esa relativa abundancia de términos negativos, podríamos aventurar estas dos: La primera causa puede ser una crisis ocasional por un golpe de mala suerte o por algún fracaso o decepción profesional, puesto que le pilló al autor en «temporada baja» como editor, ya que acaba de darle la puntilla a una de las dos revistas que dirige, «LA LUERNA», y ha estado a punto de abandonar la otra, «EMPIREUMA», que se ha salvado por la sana reacción de amigos y colegas que no han consentido en que se perdiera esa publicación que tanto honra a Orihuela, ciudad natal de poeta tan querido y admirado como Miguel Hernández, reacción que, por cierto, ha agradecido emocionado el editor-poeta José Luis Zerón Huguet.

Y la segunda razón que ha podido contribuir a formalizar literariamente la crisis, ¿no podría ser la circunstancia especial en que se promueve y fertiliza el poemario que nos ocupa? Según informa el autor de la «Presentación» de *El vuelo en la jaula*, don Gregorio Canales Martínez, Director Académico de la Sede de Orihuela-Universidad de Alicante:

«Este libro de poemas es fruto del seminario *Precursores, marginales y heterodoxos. Las razones de la sinrazón poética*, que, organizado por la Cátedra Arzobispo Loazes de la Universidad de Alicante, se ha desarrollado en la Sede

Universitaria de Orihuela durante el primer trimestre del año en curso (2004). La edición de este poemario clausura el ciclo de conferencias que ha reunido a poetas y escritores vinculados, en su mayoría, a la Vega Baja del Segura. Con este título se ha pretendido ofrecer una imagen plural de la literatura de nuestro tiempo desde un planteamiento reivindicativo...».

Perdón por la cita tan larga, pero nos parecía necesario explicarnos la causa de esta nueva poética zeroniana, fruto a lo mejor de una tensión innovadora de grupo, agudizada por su carácter reivindicativo, con ganas de saltarse a la torera, no sólo metro y rima, sino también normas de sintaxis, de iación y de orden lógico prefigurado por la semántica de las palabras en la frase.

Ya en el primer poema de «*El vuelo en la jaula*» podemos sacar ejemplos de tales reivindicaciones consumadas. Transcribo en nota al pie el poema entero².

I.- «Cuando sientas dolor/busca cobijo en los huertos nocturnos». Aquí está «nocturnos» en vez de «de noche» o «por la noche», luego un adjetivo por una locución adverbial de tiempo, pero los huertos no son, como tales, ni nocturnos ni diurnos.

II.- «Penetra en el umbral de su canto/su voz es una bocanada densa/de aire amanecido», pasemos por eso de «umbral», en vez de «comienzo», que es materializar algo inmaterial, pero tiene su gracia. Lo que va en contra de toda lógica es hacer «amanecer» al aire en un huerto «nocturno», sin noticia de «sol de noche» ni aviso de alba ni aurora.

III.- El último verso del poema presenta una flagrante inconsecuencia, dado que la sangre no puede dar luz ni la luz puede ser sangrienta.

El libro está dividido en los siguientes capítulos o secciones:

1) «Pájaros de amanecida», 8 poemas, pp. 21-28; «Stimmung», 12 poemas, pp. 31-42; «Al amparo de lo oscuro», 8 poemas, pp. 45-52; «Celebración de lo inútil», 8 poemas, pp. 56-64 y «Ouroboros», 10 poemas, pp. 67-81.

En el primer capítulo o sección, entre los «Pájaros de amanecida», se nombra al ruiseñor el primero y principal, y luego a la alondra, al mirlo, a la lechuza, al ave Fénix, y a la oropéndola, más los colectivos «PÁJAROS DE LO EXTRAÑO» y «PÁJAROS DEL CREPÚSCULO», como títulos.

Hay palabras y expresiones tan poco frecuentes y más o menos enigmáticas como: «desiertos de luna» (p. 21), «ludem» por jugar (p. 24), «semillas de tinieblas» (p. 25), «flores aladas» o «ascuas de ananecida» (p. 22); Ignora la lechuza que su vuelo/enciende a la noche y alumbra el vacío» (p. 26); y, en fin, la oropéndola, «En los senderos aún no vislumbrados/alba su lenguaje». («Albear»= clarear, aclarar, blanquear...porque no creo que aluda el poeta al argentinismo «albear» por madurar.

Ya queda dicho que el 2º cap. se titula «STIMMUNG», palabra alemana al parecer muy usada en tratados esotéricos y que tiene varias trauciones, pero para mí significa aquí «sintonía espiritual». Mas nuestro poeta parece interpretar el término como «serenidad», según se recoge repetidamente en el poema

que sigue al título (pp. 31-32).

El tercer cap. «EL AMPARO DE LO OSCURO» lo forman 8 poemas de ocaso y «suicidáneos», cuyo primero acaba así: «Quizá sería la muerte/nada más sencillo». Y el segundo, dedicado a la angustia, tiene estos 4 principios de estrofa:

«La angustia es una enredadera salvaje/que se instala en los tapiales del corazón»;

«La angustia es un húmedo reguero/que alcanza manantiales ocultos»;

«La angustia acecha con paciencia/en el resol cereal»; y

«La angustia es palabra que se eleva de los sepulcros».

Siguen 2 poemas dedicados al agua y un tercer a la putrefacción, donde hay otra palabra tan infrecuente como «ajomate» (alga de agua dulce filamentosa).

A continuación, un interludio que empieza: «Escucho la música de las amapolas», y acaba diciendo estos bonitos horrores: «Muy cerca el vómito de los valles/y las lágrimas adormideras de las flores»... ¡Qué panteísmo hilozaista!

Viene ahora una evocación de la infancia compensador para acabar este Via Crucis con un canto a la noche (¿la muerte?) cuyos 8 versos últimos no puedo por menos que transcribir:

«Noche-madre,/mi voz ya invoca tu nombre,/cuando llegues me hallarás/desterrado del asombro,/con el valor consumido/después de tanto orgullo,/pero pendiente/de tu llamada de silencio».



Dibujo: José Aledo Sarabia

Y pasamos al cuarto capítulo titulado «CELEBRACIÓN DE LO INÚTIL». Pues si el anterior es colección de moribundeces y ataraxias, este cap. que le sigue lo es de ruinas, carbonizaciones y caducidades.

Advierto otro término infrecuentísimo en pág. 61 (4ª línea empezando por abajo): latebra, (cueva, refugio, escondrijo. Entre paréntesis sea dicho: tampoco costaría tanto poner en nota la traducción al lenguaje normal de estas palabrejitas. Así como las no españolas y tan raras como los dos títulos «Stimmung» y «Uroboros»).

En el antepenúltimo poema de esta sección que empieza:

«Hay un hombre que cava y cava/en los descampados de su memoria», se acaba con estos dos versos magníficos, sobre todo el último, que lo explican todo: «insiste disciplinado en su oficio inútil/El deseo es un orden alucinado». Los dos poemas que acaban el capítulo son bellísimos.

Y ya nos vamos al último capítulo, extrañamente titulado OUROBOROS (sin traducción, pero quiere decir «Serpiente que mueve la cola»). Está dividido en las 4 estaciones y cada estación da pie a tres apartados poemáticos. He aquí un verso revelador de cada estación:

INVIERNO: «Luz de duermeverla»;

PRIMAVERA: «Es tiempo de audición»,

VERANO: «Es la hora en que gritan las espigas y los pájaros caen fulminados»;

OTOÑO: «Memoria. El otoño es memoria».

CONCLUSIÓN

Lo bueno del caso es que la lectura de este poemario se desliza con agrado inefable. Sólo al repararlo con voluntarioso análisis crítico van saltando los fallos de lógica e ilación. Se da como una marcha feliz que, de ida, se te lleva, pero a la vuelta se despierta la conciencia y nota y anota... Sí: Nota Bene: ¿Momento excepcional soñado? Creo que no: mal sueño fabricado. Bien fabricado, eso sí... pero fabricado.

Francisco Carrasquer

JOSÉ LUIS ZERÓN HUGUET, *El vuelo en la jaula*, Universidad de Alicante, Orihuela, 2004, 63 págs.

«PAJAROS DE AMANECEIDA». «Cuando sientas dolor/busca cobijo en los huertos nocturnos/escucha al ruseñor imponer su señorío en las sombras./ Penetra en el umbral de su canto,/su voz es una bocanada densa/de aire amanecido./ Cuando tu corazón sea una garra/échate a la noche,/sin ímpetus y sin precipicio,/a la deriva de los desiertos de luna./ Cuando sientas dolor escucha el canto del ruseñor,/adivina sus alas sangrientas de luz.»

APOSTILLA

Francisco Carrasquer

Francisco Carrasquer. Albalate de Cinca, Huesca (1915), reside actualmente en Tàrraga, Lleida. Tras la guerra civil se empadrona en París como refugiado político, ciudad donde se licencia en Psicología por la Sorbona. En 1953 se traslada a Hilversum, Holanda. Fue profesor en la Universidad de Leiden. Novelista, poeta, ensayista y traductor, con abundante obra publicada.

Me ha hecho muy feliz el haber tendido la suerte de provocar la magnífica Carta *ut supra* del Director (no «al» Director, que ahí está el tratamiento democrático), y más que del director, mucho más, del Poeta José Luis Zerón Huguet que dirige esta revista, orgullo de Orihuela.

«EMPIREUMA»

He tenido que insistirle mucho a nuestro autor, tan modesto y discreto él, para que la publicara aquí, esta preciosa carta que viene a ser como un tratado de poética en tres páginas. ¡Genial!

Y estoy muy satisfecho porque así los lectores de «EMPIREUMA» saben que dirige la revista, no sólo un gran poeta, sino un gran ensayista capaz de improvisar una lección de estilo que convence de todas todas a su crítico un poco atolondrado, mi atolondramiento ha dado un buen y provechoso resultado. ¡Albricias y gracias, José Luis!

Respuesta a Francisco Carrasquer Launed

Orihuela, 10 de marzo de 2005

Estimado amigo:

Te agradezco la reseña que le has dedicado a mi último libro, a pesar de que no estoy de acuerdo con algunos puntos de la misma, si bien lo que dices me ha hecho reflexionar. Sinceramente, me ha escocido el tono ácido, nada indulgente, de tu crítica y, sobre todo, la nota final, pues me hace pensar que has olvidado todo lo que te comenté en cartas anteriores acerca de mi poesía. Por eso mismo me sorprende que consideres que *El vuelo en la jaula* inaugura «una nueva poética zeroniana» cuando lo que hace es cerrar un ciclo. Este libro completa un tríptico que inauguró *Solumbre* y continuó *Ante el umbral* (finalista en el Premio Miguel Hernández). *Fronidas* también podría encuadrarse en esa obra coherente, casi monolítica -según la crítica- de mi poesía anterior. Ahora me estoy aventurando por otros derroteros, más discursivos, o por decirlo de alguna manera, menos abstractos. Por cierto, me extraña que me preguntes si me gustó la crítica sobre *Fronidas* que publiqué en «La Lucerna». Claro que me gustó, y en su día te lo hice saber en una extensa carta.

El vuelo en la jaula lo escribí en 1999 y le concedieron al año siguiente el Premio Nacional de Poesía Ciudad de Callosa. En las bases se decía bien claro que el libro ganador se publicaría, pero no fue así. Unos meses después cambiaba el signo político del Ayuntamiento y los que entraron se cargaron un certamen que ya estaba consolidado. Cobré el dinero del premio pero hubo de esperar varios años para ver publicado mi libro, gracias a la generosidad de Gregorio Canales. Por esta razón evité hacer mención del premio, no quise ofrecerle un agradecimiento inmerecido al Ayuntamiento de Callosa. La aparente oscuridad del libro no fue consecuencia de mis desengaños editoriales ni de un intento por resultar innovador (valoro la originalidad pero desconfío de la novedad), sino de un proceso de radicalización contra algunos convencionalismos del len-



Dibujo José Aledo Sarabia

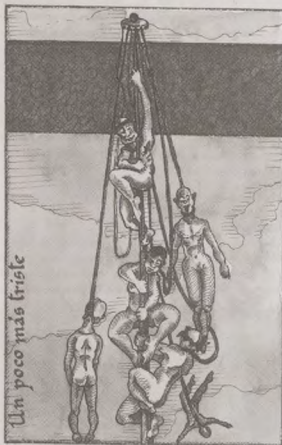
guaje poético que están cobrando auge ahora con la poesía social y la de la «experiencia», y también de un estado de exaltación en el que se manifestaron con igual intensidad mis miedos y deseos. Quizá provocó mi desasosiego y perplejidad la angustia que empecé a sufrir a consecuencia de algunos problemas familiares (creo que te hablé de ello en alguna carta anterior), o la angustiada situación económica que hoy, afortunadamente, empiezo a superar, ¡quién sabe! Después de *Fronidas* quise dar un giro a mi poesía e intenté escribir con ligereza y transparencia, pero fracasé en el intento. Entonces volví sin quererlo a la densidad y el desarraigo: empecé a escribir *El vuelo en la jaula* en un momento en que era consciente, más que otras veces, de la certeza de lo transitorio y la precariedad de nuestra existencia, atrapados como estamos en la materia. Sentí la necesidad de liberarme de un mundo usurpado por el trasiego de la vida familiar y laboral y gobernado por el lenguaje pragmático. De ahí ese combate entre lo sensitivo y lo místico, lo material y lo espiritual, la comunicación y la incomunicación y tantas sinestias y sensaciones. Creo que todos mis poemarios inciden en una misma estética expresionista que busca en la simbología del paisaje la propia sublimación espiritual, asumiendo todas las carencias del lenguaje y sintiendo la angustia de los límites en el idioma de la naturaleza. Reconozco que mi obra ha profundizado con celo en la búsqueda de la devastación del lenguaje, pero al mismo tiempo ha buscado (no sé si lo he conseguido, pero al menos lo he intentado) la plenitud de su significado. Tú Sabes que yo escribo poco y, bien o mal, lo hago siempre desde la autenticidad y con todos los riesgos. Me duele que creas que soy un mistificador; si lo fuera viviría de la literatura y no sería todavía un desconocido sin intereses que quiere hacer de la literatura (la poesía) su vida.

Estoy de acuerdo con Gamedona en que no resulta esclarecedor que el poeta hable de su poesía, pero en esta ocasión espero y deseo que mis palabras sirvan para clarificar o rebatir algunas de tus ideas respecto a mi libro. Yo sólo intento expresar el dolor de mi verdad. Ya sé que eso no me hace mejor ni peor poeta, pero yo si le doy mucha importancia, pues al poeta también hay que exigirle honradez. Y la honradez, en estos tiempos, es una forma de resistencia. No fabrico mis poemas, ellos me son «revelados» y, a veces, dolorosamente, por eso no me interesa, más allá de lo sociológico, la poesía acomodada y evidente que se escribe hoy apoyada en los convencionalismos y en la idea de recuperación del lector perdido. Si yo me lo propusiera, podría escribir poemas como quien hace rosquillas, pero sólo conseguiría traicionar mis principios. Ya te dije en una ocasión que el poeta no conoce en modo metódico la ciencia de su trabajo. Yo parto habitualmente de una música, de un ritmo

tu su en bi ca tiv

interior, de una llamarada que ilumina los caminos indefinidos del poema por los que he de transitar. Después trato de someter la intuición y hacer habitable el caos, expresar lo aparentemente inexplicable. Pero soy consciente, como te decía, de la precariedad del lenguaje para dar cobijo. El poema no es el hogar sino la errancia. Las palabras se muestran insuficientes para hacer habitable la realidad y, sin embargo, insísimos paradójicamente, en la búsqueda de la palabra inicial cuya fuerza y autenticidad nos ayude a comunicar lo que nos turba. Decía Alejandra Pizarnik: «cuando a la casa del lenguaje se le vuelva el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo». Creo que te dije en una ocasión que, en mi opinión, la potencia del lenguaje poético estriba en la polisemia, cuando ésta no se concibe como un ejercicio deliberado de ingenio trivial encaminado a impresionar al lector. Al utilizar la polisemia y abolir la preceptiva no trato de oscurecer el sentido ni de confundir al lector con la aparente ambigüedad, sólo procuro ensanchar los límites del lenguaje (¿cuántas frustraciones en el intento!) y, por consiguiente, de la comprensión. La fusión de los contrarios, la dialéctica entre lo finito y lo infinito y la ruptura sintáctica, rítmica y semántica nos permite, a veces, el acceso a otras dimensiones vedadas por la lógica. Creo que el claroscuro de la creación poética ha de ser la experiencia del cerebro completo y no sólo la de su hemisferio analítico/razional. En este contexto, los poetas debemos admitir que los científicos humanistas han tomado la delantera. No voy a extenderme elaborando una lista de poetas «antipreceptivos», que han propuesto la asunción de lo incomprensible, pero voy a citar varios que, en cierto modo, me han influido: Georg Trakl, Paul Éluard, Paul Celan, René Char, E. Jabés, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Carlos Oroza y Manuel Álvarez Ortega. Con asociaciones ilógicas y trasgresiones rítmicas, semánticas y sintácticas, estos autores -y tantos otros que tú bien conoces- crean una poesía difícil, de gran crudeza, pero no exenta de belleza y de autenticidad, que nada tiene que ver con la poesía vanguardista de ingenio *jitanijafórico* o glosolálico.

Pese a mis objeciones, que tu comprenderás, admito que tu artículo está muy bien razonado y documentado e incluso suscribo por completo el comienzo cuando dices que el pájaro en la jaula es el ruiseñor, cantor en la secretas espesuras. Y también he de reconocer a la vista de los resultados de tu estadística particular que los términos negativos se imponen a los positivos; pero no estoy de acuerdo contigo cuando afirmas que en



Dibujo José Alejo Sarabia

el juego de contrarios yo impongo estos últimos como defensa instintiva o contraataque táctico. Dentro del marco pesimista del paisaje hay una búsqueda vital, un intento auténtico, nada retórico, por cosechar en las ruinas. También hay momentos para la plenitud y la ternura. La contradicción es una experiencia en los límites.

Quiero hacerte algunas puntualizaciones antes de acabar. Por ejemplo, lo de «**huertos nocturnos**» no es un error o un capricho. Si tú hubieras conocido la huerta de Orihuela en su plenitud (por desgracia cada vez más esquilmada, al borde de la desaparición) comprenderías mi trasgresión. Hay huertos -sobre todo los de cítricos- que, por su espesura y profundidad, parecen aislarse de la luz diurna en su propia umbría, como si conservasen intacto en su interior el misterio nocturno. Son huertos «nocturnos». Lo que te digo no es un delirio, lo he experimentado muchas veces en mis interminables paseos por la huerta. Cuando

digo «penetra en el **umbral** de su canto» en vez de escribir comienzo no pretendo ser gracioso o ingenioso. Quien haya escuchado las filigranas del ruiseñor con la atención e inquietud con que yo lo hice cuando la huerta era huerta (ahora apenas quedan ruiseñores), sabrá a qué me refiero. Al escuchar el canto de este pájaro se abren las puertas de la percepción. Por eso sigo pensando que es más acertado umbral. Y al penetrar en ese umbral es como si la noche amaneciera. Yo he sentido en esos mágicos momentos sinestésicos el aire amanecido y, por consiguiente, he relacionado las alas del ruiseñor con la luz que sangra en el crepúsculo (matutino o vespertino). Y cuando escribo que **albea** el lenguaje de la oropéndola me refiero (no conocía el argentinismo) a que la voz de este pájaro enigmático (yo he experimentado la dicha de escucharlo) es rotundamente pura, blanca, luminosa, nada que ver con las ambigüedades simbólicas de su plumaje. En fin, a estas alturas no hace falta que te diga que soy un aficionado a la ornitología, me interesan mucho la etología y el simbolismo de los pájaros.

Dudé mucho a la hora de titular el segundo capítulo. Finalmente me decidí por **Stimmung** por su sonoridad misteriosa, palabra que a mí me llega, sobre todo, a través de Rilke, pero también la citan algunos filósofos contemporáneos. En realidad significa temple, ecuanimidad, armonía espiritual, la Libre Amplitud, la *gelassenheit* de la que tanto habla Heidegger; y a ese estado de ánimo privilegiado se llega a través de la serenidad, que yo tanto he perseguido y no he logrado alcanzar por

mi naturaleza nerviosa que, por desgracia, he transmitido a mis hijos. «La sabia serenidad es un pórtico hacia lo eterno», escribió Heidegger. Yo he intentado producirla, pero al fin he comprendido que la serenidad no es producida sino concedida.

Tampoco he querido parecer pedante al titular el último capítulo con una figura gnóstica que representa el eterno retorno, sólo ceñirme a la lógica simbólica de la fusión de contrarios que subyace en todo el libro. Defiendo con firmeza la lógica del título. Para no extenderme mucho en mis consideraciones te recomiendo que leas lo que a propósito de ouroboros han escrito Jung, Cirlot, María Zambrano o M. Eliade.

Sí te doy la razón en la crítica que haces al interludio del tercer capítulo. Estuve a punto de suprimirlo, pero al final lo incluí equivocadamente. También estoy de acuerdo en que puede resultar cargante el exceso de palabras raras y de términos reiterativos que vienen a significar lo mismo, pero en mi

descargo alego que el libro está fundamentado en la visión del paisaje-vida como laberinto y la impotencia de alcanzar una salida-vuelo a través de la palabra, de ahí que el lenguaje sea algunas veces luminoso y sereno -así lo han expresado otros críticos que han comentado mi libro- y otras violento, desesperado, oscuro, áspero, chirriante.

En fin, basta de justificaciones. Sólo me queda agradecer una vez más el esfuerzo que has hecho dedicándole unos folios a mi libro y tu sinceridad insobornable. Lo peor hubiera sido una actitud indiferente o hipócrita por tu parte.

José Luis Zerón Huguet



Foto: José María Piñero

LA CENA

Siluetas en la noche

Llegó como siempre tarde del trabajo. Dejo las llaves del piso como de costumbre en el mismo sitio y lugar de costumbre. Todo le parecía igual, un día más, un aburrido lunes... encendió la mini cadena y se dispuso con todos los honores a escuchar una vez más a Gerry Mulligan en «Walkin shoes», esa canción que le recordaba tanto a ella... Fue directamente detrás de la antigua barra de bar y se preparó un whisky. Se tumbó en el sofá y dejó, una vez más, que su recuerdos vagaran por sí solos ante el hermoso salón rosa... en el momento que el piano recordaba al gran Duke, el teléfono sonó ansiosamente.

-Sí...

-Hemos recogido la información... tienes que venir urgentemente.

-¿Pero, que pasa esta vez? Qué, me vais a joder...

-No me hagas hablar... tráete lo de siempre, y ven cuanto antes...

Mulligan, seguía su curso ancestral hacia el universo incandescente, como si no se hubiera dado cuenta de nada, en el viejo bar, donde el Jazz reinaba ante las siluetas de la noche...

Admiraba en realidad la noche, pero esta vez era un caso urgente, de esos que hacen que la noche la pases en vela, ante una vieja pantalla de ordenador, vigilando la quietud y la mirada de alguien. Entre sorbo y sorbo de su amado compañero, se sumió en una tediosa melancolía y apagó bruscamente las luces del salón. Bajo los peldaños de su viejo piso en el centro de la ciudad. Las siluetas del viejo bar de enfrente acariciaban la fría noche, esa noche que era el reflejo de sus sueños. Entró y pidió un whisky doble con hielo. El pianista, amigo suyo, recorría las situaciones allí vividas. Sin embargo tras los sonidos del piano humeante, surgió de la nada una hermosa visión. Visión que demostraba, que su viejo «pito» esta en forma.

-Joder nena, ¿a que deseas que te invite.?

-Beberé lo mismo que tú... si no es mucho pedir.

Vestía un traje muy ceñido. Por lo demás no estaba mal... gran trasero, pechos pequeños, lánguida mirada perdida tras los latidos del pianista... ojos brillantes.

El pobre camarero no lo dudó. Su mirada quedó plasmada en los cubitos del profundo hielo.

Esa era mi noche, hecho un cabrón con un trabajo que hacer, era la hora profunda de dormir, con una mujer bella a mi lado, un buen vaso de mi bebida preferida ...y ¿qué diablos hago ahora...?

Nos detuvimos en la misma idea. Seguimos el curso de la música fiel, y cruzamos nuestros cuerpos sucesivos en la parte trasera del bar. Desnudos ante el viejo espejo, hicimos el amor bestialmente... Pero un olor nauseabundo salió de su boca... y desconfiadamente aparté mi cuerpo de el de ella. Sabía perfectamente que no era el día señalado para ello, pero la decisión de seguir adelante, sin perjuicios de nadie, ni demora de otros, hizo que el generador de su asqueroso chip se hiciera añicos ante mi espeluznante mirada.

Sonó de nuevo el teléfono...

Fernando Piñero Gutiérrez

Orihuela, 1965. Cofundador de la revista *Empireuma*. Curso estudios de piano en Murcia. Ha colaborado en distintas revistas culturales, tanto de España como del extranjero.

Han terminado por fin.

Son ellos, los que nos miran a través de la noche.

El ímpetu, la descorazonada libertad del ser dormido, envuelto en su fantasía metódica y siempre difusa, es el devenir de esos días los que tiene su memoria fantasmagórica. Siempre perdura lo inexplicable para él, y siempre busca algún pretexto para eliminar todo el problema que lleva en ese mismo día, bajo la apariencia del ser clonado que siempre lleva consigo, en esa podrida memoria, que quiere acariciar sobre el hombro de ella.

Y sin duda alguna, nunca pasa nada. Abrió la puerta y su mirada se detuvo un instante; sí, era ella, bajo el paraguas y bajo la luz de la ciudad, esa ciudad que siempre le aborreció, esa ciudad que le abrigó en sus largos y solitarios paseos; esa ciudad crepuscular, solitaria en la noche, que le dio tantos pensamientos hasta llegar a ese fin; ese, este fin que agobia a la soledad, a mi soledad a la soledad de él...

El se acercó, digamos que fue detrás de ella, sigilosa, como en su viajes solitarios en la noche; quiso llamarla, pero en un momento se olvidó de su nombre, y en ese mismo instante, recordó que el no estaba allí, mirando fijamente a la mujer, a esa desconocida. La silueta de la mujer desconocida, se perdió un instante entre los automóviles aparcados. Pero él, admitió por un momento que tenía que volver hacia atrás, hacia su casa, hacia su vida, hacia su ordenador..., sí hacia ese ordenador que... vamos, la cena esta lista... voy termino ya... pero el hombre solitario, en su noche especial, siguió el camino hacia la lejana silueta de la mujer, y se adentró en la noche de la ciudad, de esa ciudad que ya conocía y dominaba en soledad, cada día, cada semana, cada mes..., pero no pudo proseguir su camino; no dejó solo esa relación que tiene consigo mismo, y con él, sí con él, el que nos mira, el que nos observa cada vez más, en la especial noche, en la soledad tardía del hombre, y en realidad, el que está detrás de ti, de mí, y lógicamente, detrás de esta pantalla de ordenador...

Cayó la noche, y el ser solitario acudió a la llamada...

CAMAS VACÍAS

Te despertará en la noche su ronquido seco, profundo y acostumbrado por la larga convivencia, de un lejano sueño de infancia compartida y como de un color más claro, más brillante, más vivo a las imágenes que configuran el presente, primero de tonalidad sepia de tubo de imagen estropeado y después absoluto monocromo, alquitranado, inmerso en un aire irrespirable. Darás media vuelta en la cama situándote de espaldas a él e intentarás dormir pensando en que todo salió muy bien, que tu familia y el resto de los invitados se deshacían en halagos después de la ceremonia, pensarás en que las bodas y los entierros son ahora las únicas hazañas capaces de congregar a su alrededor a todos los hermanos, tan extraños con el paso de los años, desconocidos de no ser por el imprevisto afloramiento de algún vago recuerdo familiar, un gesto o una sonrisa, una palabra que no escuchabas desde hacía tanto tiempo pero que alguno de ellos no la ha querido olvidar y que incluso ha proceado en el vocabulario de sus sobrinos, extraños y culpables por interponerse entre tú y ellos, porque antes vosotros erais lo más cercano, lo inmediato en el parentesco, pero tuvieron que llegar los cuñados y cuñadas y después los niños para dispersar y alejar en bifurcaciones irremediables las tiernas yemas que en el inicio se fundían en la proximidad de su abrazo. Y tus propios hijos también colaboraron a ello, acaparando la totalidad de la vida, cada minuto perdido, pensarás, para después alejarse sin avisar, de un día para otro. María en el extranjero, como se decía antes, y Andrés, recién casado, dispuesto a estrenar vida, casa y negocio en otra comunidad autónoma bajo las falidas de su mujer y la acomodada familia de ésta. Así te agradece la vida los esfuerzos, las noches en vela, las prisas que te han impedido ser una persona consciente del paso del tiempo, ahora detenido y extraño porque todo ha cambiado.

Un nuevo ronquido vestigio de atepasados prehistóricos, pero él no se despierta, él no se da cuenta de nada. Incluso parece feliz sin motivo, feliz de envejecer para siempre, de contribuir conmigo a que la atmósfera del dormitorio se haga irrespirable en las noches de invierno, qué ganas que llegue el verano para tener las ventanas abiertas, feliz de sentirse abandonada y desechado, engañado por su descendencia. Él duerme placidamente quizá pensando en que ha hecho de su existencia lo que debía hacer, y se siente orgulloso en su papel de especie y no de individuo, porque su vida, como la mía, ha pasado por el mundo sin pena ni gloria, desapercibida, siempre adheridas ambas a los niños y ocultas tras ellos, encontrando en su olor infantil de gominolas y gomas de borrar el motivo para levantarnos cada mañana, las fuerzas para luchar, la habilidad y la destreza para ganar a los chinos al diablo, como dice él, que se olvidó de mí por completo cuando nació María. Sólo Dios sabe cuánto la odié por desprenderse de mi vientre despojándome a traición de ese invisible qué sé yo que tanto adoraba su padre. Primero estaba en mí, pero ella me lo arrebató acaparando egoísta las atenciones que yo había disfrutado antes de su presencia. Después llegó Andrés, aunque yo para entonces no tenía nada que me pudiera robar. Y él, serenamente dormido sin darte cuenta de nada, porque será todo lo buen padre que sea, como gusta de presumir entre sus compañeros de trabajo, pero no es un buen marido, no supo ser las dos cosas a la vez y ahora nunca podremos volver atrás para solucionar el desaguisado. Yo soy la única desechada, la imbécil inocente, la que toma antidepressivos porque da demasiada importancia a las cosas, porque me lio y me agobio y me pongo histérica sin motivo ahora que puedo disfrutar de la tranquilidad y ser feliz. Dios, si tendré motivos, ¿es que mi vida no es por sí sola motivo suficiente?

Mañana domingo él se despertará a la hora de todos los días y se levantará sin hacer ruido para no molestarle, para que sigas durmiendo, aunque no sabe que pasaste la mitad de la noche en vela sumida en tu silencioso desasosiego y el sonido real de sus ronquidos esporádicos. Irá al bar de todas las mañanas a tomarse un café con leche y una copa de coñac, y a lo mejor después se pasa por la churrería para traerte unas porras y dejártelas encima de la mesa, porque él piensa en ti y se preocupa de ti, aunque no tenga la deferencia de apartar una silla de la mesa y acompañarte y observarte en el desayuno, aunque no se quede hablando contigo de cualquier cosa, de la boda mismo, de la que no habéis comentado nada porque parece que cada uno conoce la opinión del otro de antemano, idéntica por los años compartidos, y se irá otra vez a dar una vuelta por ahí o a hablar con no sé quién, que le va a regalar un cachorro de podenco que sustituya a la fallecida Camela; siempre pensando en darte trabajo.

Tú te quedarás en la cama para llamar su atención, porque no puede ser que no se dé cuenta, que esté tan ciego y tan distante, tan lejano a ti aunque compartiendo cada día. Ya ni siquiera os miráis a los ojos, nunca habláis ni pensáis en voz alta, los dos callados frente a los absurdos programas que ponen en televisión y que contribuyen a aumentar el silencio exasperante; cuánto darías porque se estropeará el aparato maldito en una noche de tormenta como las de antes, en las que se iba la luz y los niños y tú rezabais a santa Bárbara bajo el resplandor tiritante de una vela, pero de nada serviría porque habría que arreglarlo, y además hay otro en el dormitorio, sobre el armario, y otro más en la cocina que él te regaló un día de la madre, no sabes cuánto tiempo hace, para que no te sintieras sola mientras cocinabas, para asegurarse, consciente o no, premeditado o no, de que no volveríais a mantener una conversación distinta al escueto está solo e le falta sal en las comidas, porque tú no tienes nada importante que decir, nada que merezca la pena escuchar, a diferencia de los famosos protagonistas de la prensa rosa que inundan la sobremesa en todas las cadenas.

Permanecerás en la cama esperando que llegue y se sienta a tu lado sin encender la luz, que te aparte el pelo desmadrado de los ojos, que te acaricie la mejilla y te bese después sin importarle si estás despierta o dormida. Piensas en decirselo, en contarle todo lo que sientes y en el mismo instante lo descartas presa de una estrepitosa vergüenza, porque estas cosas no se dicen, porque te lías y te agobias y te pones histérica sin motivo, y las pastillas que estás tomando parecen acobornarte más en vez de aclararte los pensamientos. De todas formas ya no importa, ya es demasiado tarde para cambiar las cosas, porque siempre es tarde cuando uno se da cuenta que algo no funciona como debería, y te callas porque crees que no tiene arreglo pero descubres que al cabo de unos años es peor de lo que era antes, y cada vez peor, y no encuentras un vestigio de algo que te aferre a la vida porque estás sola, porque te morirás sola y ya has empezado a morirte poco a poco en la memoria de los demás comenzando por la de tu propio marido, que te aborrece en silencio. ¿Y esto es para lo que has nacido? te preguntas, y maldices lo primero que te viene a la cabeza, y lloras en la cama olvidando hacerte la dormida para llamar su atención cuando abra la puerta de la calle con la bolsa y los churros envueltos en papel de estraza con lamparones de aceite.

Con la quietud y la desaparición de los sollozos finales del llanto descubres otras vidas insustanciales anteriores a la tuya y te preguntas cómo lograron ellos esbozar una sonrisa, cómo pudieron ser capaces de amar la vida hasta el final, pero

cada vida es distinta y lo peor de todo es pensar, darle vueltas a la cabeza, como te dicen tus hijos, participes a la fuerza de tus emociones incluso en las conversaciones telefónicas, de tanto como te conocen, porque forman parte física de ti, porque llevan tu sangre y respiraron tu aire y bebieron tu cuerpo. El timbre estridente del teléfono acaba de sobresaltarte ahora, aludido por tu pensamiento, y Andrés te dice que están en el aeropuerto y van a embarcar dos horas más tarde porque el vuelo se ha retrasado. Ya es mediodía. Te pregunta y le contestas que aún estás en la cama descansando porque estás muy fatigada del alboroto y de la fiesta, y antes de colgar te dice que te quiere mucho y te da un beso. No le contestas porque tienes un nudo en la garganta, te precipitas a colgar y te sumerges de nuevo en las profundas aguas oscuras de tus lágrimas y de tu vida.

Cesarás sobresaltada el llanto cuando toquen a la puerta de tu habitación, porque no te acordabas que María y su marido han pasado la noche en una de las camas vacías, las dos camas frías de contrachapado amarillado obsoleto que quedaron presidiendo las abandonadas habitaciones: últimos vestigios impersonales, como de pensión o casa de los abuelos, porque cada uno se llevó todos sus trastos dejando soledad y un sinfín de agujeros en las paredes que tú rellenaste con masilla y pintaste después. María abre la puerta y se sienta a tu lado, sin saber que la estás odiando porque convirtió a tu marido en su padre y tú te quedaste sola, te pregunta el motivo de las lágrimas y le dices que aún te dura la emoción de la boda, aunque sabes que no puedes engañarla. María te aparta el pelo de los ojos y te acaricia la mejilla, te besa después, y te dice que estás embarazada, que cree estar embarazada, y que vas a ser una dulce abuelita dentro de unos meses. Un resquicio de emoción de la de verdad, ilusión incontenible, recorre tu cuerpo porque no pensabas que ella quisiera tener un niño, tan ocupada con su trabajo en esa empresa de nombre raro, su marido en otra igual de importante y fuera de casa los dos todo el día, para que querrán una casa tan grande a las afueras de la ciudad si no pueden ir más que a dormir, y a veces ni eso, y ahora con un niño que la forzará a abandonar el trabajo o a contratar los servicios de otra empleada que lo eduque de cualquier manera. Pero te dice que quiere que tú estés allí. Que el marido de nombre extranjero y ella han pensado en que os vayáis allí un tiempo cuando el niño nazca, si os apetece, que papá se acoja a la jubilación anticipada y disfrutéis de estos años, y no estéis solos. No tienes que decir nada ahora, no es preciso, falta un año, pero a ella le gustaría dejar en tus brazos a su hijo, nada la confortaría más que saber que eres tú quien está a su cargo, además de quien haga falta porque no es por dinero, por ahorrarse una niñera, sino por dejarte a ti una parte que se desprende de su cuerpo, su continuidad y la tuya sobre tus manos importantes.

Tirarás el bote de pastillas al cubo de la basura y estudiarás el modo de decirselo a él, de enfocarcelo, porque ya es hora de que descansemos, de que terminemos de envejecer el uno junto al otro, de que dejes el trabajo y te jubiles aunque nos quede menos dinero; nos iremos para un tiempo pero libres de ataduras aquí, porque ya hemos dado suficiente, estaremos más entretenidos los dos, con María y el bebé. Le costará tomar una decisión y cambiará los ronquidos nocturnos por pensamientos de un zarzapó amezanaz con desbaratar su vida, su monotonía, pero ante todo él es un padre, es el padre de María y crees que accederá. Después, en el extranjero, tendrás ocasión de volver a encontrarlo, lo intentarás de día y de noche, y si no puede ser tu marido al menos tendrás la satisfacción de ver su faceta de abuelo, sus caricias y sus ternuras de las que te imaginarás la única depositaria cuando el niño o la niña, y será una niña, te deje un breve periodo de tiempo para pensar. Harás planes de futuro por primera vez desde tanto tiempo, intentarás volver a ser quien eras antes de las pastillas y la eternidad en la penum-

bra de la cama planeando con premeditación las palabras que en un principio pasarán desapercibidas para él, porque está en otro mundo aunque no quiera reconocerlo, te ilusionarás de forma exagerada como antes hacías, como cuando creías que podrías sacarte el carne de conducir para sentirte más independiente y segura al volante del Seat 127. Ese fue el eterno error de tu vida: ilusionarte en demasía, alzarte en ensueños de cimientos débiles para luego caer de forma estrepitosa desde tan alto, el más difícil todavía y sin red.

También es posible que él se niegue por completo, que rehuse dejar su modo de vida y los cafés y las copas de coñac de su bar de siempre, y su trabajo y su lengua para encerrarse en una casa extraña, en un país extraño donde no entenderá los programas que pasen por televisión. Entonces tú... entonces tú, presa de una poderosa sensación desconocida, querrás matarle. Pensarás varias formas de hacerlo y el modo en quedar fuera de sospecha, y tal vez llegues a ostentar el valor suficiente para taponar su nariz y sujetar su lengua en la oscuridad de las sombras, para dejar caer después medio vaso de agua que se encargue de encharcarle los pulmones, como dijeron una vez en Informe Semanal que habían hecho en una residencia geriátrica con el propósito de dejar camas libres y cobrar herencias. Tal vez llegues a preparar un caldo venenoso que derramarás después por el fregadero arrepentida en el último momento. Crees que podrás odiar hasta ese extremo porque nunca te ha dado nada, porque se ha olvidado de ti cuando más lo has necesitado acobardándose en la monotonía de su mundo, sin darse cuenta de lo que pudo hacer por ti y no hizo. Volverás a guisar el caldo venenoso subido en especias que enmascaren el ingrediente secreto y esta vez sí que lo pondrás en la mesa, sobre el hule y entre los cubiertos, decidida en tus actos. No quedará lugar para la rectificación.

Pasarán los años con la misma estabilidad y su increíble rapidez. Te encontrarás a ti misma en esta habitación de ambiente denso y asfixiante, junto a la mesita de noche atestada por imágenes religiosas duras de oído y abrazada a la almohada humedecida por las lágrimas, maldiciendo las infinitas posibilidades que perdiste sin darte cuenta o de forma consciente, porque ya dará igual. Te despertarán del adormecido letargo los ladridos del podenco que entonces tendrá un nombre acorde al color de su pelo, como todos los anteriores porque él nunca fue original para eso ni para nada. Lo único que fue es un buen padre, un hombre humilde que no supo percibir la absoluta indiferencia que rodeó vuestros días bajo la compartida sábana amarillenta, que sacrificó su vida y la tuya, sin tener la delicadeza de pedirte permiso, por los hijos, tan lejanos, tan adultos, tan buenos y responsables los dos después de todo, con tanto macarra como anda suelto por las calles; cada uno por su lado y con promesas de futuro. Y te preguntarás entre dientes si mereciste la pena la desmesurada ofrenda altruista cuando inmersa en el silencio de una apática mañana de domingo pasas camino del baño junto a las habitaciones impersonales de camas vacías, único recuerdo de una vida anterior, mientras él abra la puerta con una bolsa de churros en la mano para dejarla sobre la mesa de la cocina y sentarse después en el sofá a ver el partido de fútbol que hacen por televisión. Tú irás a la cocina, pondrás el cazo de todos los días sobre el fuego de gas, te tomarás una nueva pastilla sin creer en los resultados que anuncia el prospecto y rezarás para que tu corto destino huidizo, indeseable castigo cuyo final se presume cercano, quede en las manos de Dios, mientras esperas a que la leche comience a hervir para añadirle el chocolate en polvo.

Roberto Aliaga

Roberto Aliaga nació en Argamasilla de Alba en 1976. Es biólogo y reside en Alicante. Recientemente ha publicado el libro infantil «La oficina de objetos perdidos y encontrados» en Brouquil Ediciones.

Ha colaborado con distintas revistas literarias de poesía y prosa.

LA TRAGEDIA MÁS PROFUNDA

A Belén Sánchez

Cansado de buscar razones, harto de noche vomitada de libros, he salido a pasear por el largo pasillo que conduce a la morgue, y que es la calle más estrecha de la madrugada, donde a fuerza de acariar el tiempo y los recuerdos pienso sólo en ti mientras me asomo a las habitaciones que a su vez dan a otras, que hay a ambos lados, y que se van abriendo interminablemente junto al lento caminar del guardia de seguridad del Hospital de Recuerdo, donde se esperan los cadáveres de la tragedia. Pero en plena falsa tregua no te encuentro, entonces cierrro los ojos como una admisión de derrota, y te invento, tratando de tocar tu rostro, a través de esta soledad rencorosa que de tanto besar la noche reclama su materia infinita, incitándote a nuevos juegos de interior que ignoras, hasta que se produce un confuso pacto sin palabras, y toco por fin tu rostro que por un extraño azar coincide exactamente con el que yo he inventado, entretanto, y donándome tu cuerpo como un gran premio me dices quejumbrosa lo que esperas de mí, exigiéndome la mayor servidumbre, haciéndome beber el cáliz de tu vientre hasta vaciarte, llorando de felicidad me creo a salvo del vacío que me rodea, los ojos perdidos, hasta una caída interminable en la inmovilidad de la que salgo creyéndome colmado mientras continuo caminando por el largo pasillo que conduce a la morgue, siempre esperando, viciado por la distracción oye el enisimizado vigilante los primeros ruidos de la noche, los mismos que tratan de exasperarme, haciéndome caer en lo más profundo de la estupidez, pero rápidamente vuelvo a ti, como una presencia inevitable, invadiéndome de golpe la forma más sutil de la gratitud, una vaga esperanza, la única posibilidad del reencuentro, grandes ojos que en la alta noche empiezan a abrirse un poco más allá de mí, entonces llega la mayor de las confusiones cuando abrazo otra vez tu cuerpo al que me adhiere desesperadamente, el mismo que con una gran concreción de nebulosa no me deja dibujar el camino de vuelta que conduce a la puerta para dar entrada a los celadores que trasportan los cadáveres de la tragedia.

José Cantabella

EL LIBRERO

Llevo demasiados años en esto como para no saber quiénes son los que vienen a robar libros, siempre son los mismos parroquianos, los únicos, aquellos cuyos movimientos lentos y torpes se perciben al entrar y mucho más al salir, sonriendo con descaro a los otros dependientes, poetas indescifrables de educadas maneras, novelistas corteses sin calificar, atentos pero oscuros críticos literarios de los periódicos locales, delicados y decadentes catedráticos jubilados, cronistas pusilánimes y otros, una amplia gama tripulada por las Letras de nuestra ilustre y olvidada ciudad de Recuerdo. Todas las tardes sin pedir licencia se citan en la Librería Expolibro, y conversan alrededor de las mesas donde se exponen las novedades editoriales, siempre los imagino con la misma finalidad, atentar contra el viejo librero que los atiende mostrando respeto y cortesía, eso sí, estableciendo unas normas que en definitiva hacen vislumbrar lo que para ellos y por supuesto para mí es el juego, el pasatiempo, el tiempo inveterado de una vida rutinaria que guía una relación casi afectiva de años, entonces surgen los agraviados de nuestras Letras con su tertulia, pues no hay otros clientes, soldando fragmentos oscilantes de unos versos heridos, con sus variopintas indumentarias, haciendo mostraciones de su talento aún por descubrir, impulsados por la imagen de sus relatos, rostros que contemplan anaqueles repletos de libros por conocer, por hurtar, disimulando interés en ciertos ejemplares, hasta la hora de cerrar el establecimiento, donde la fría noche de invierno los devolverá a sus folios en blanco, obtusos sin duda por esa finalidad que los une, y se ordenan, poniéndose de acuerdo entre ellos, eligiendo siempre un libro que lo esconden en el fondo del bolsillo del abrigo del que ese día le corresponde, una orden perentoria de ejecución rápida que siempre capto, pues los conozco ya tanto... Entonces empiezan a desfilar uno tras otro hasta encontrar la puerta de salida junto a la gran cristalería de la Librería, fingiendo una conversación interesante, un pensamiento metafísico, la idea de un nuevo verso que al salir a la noche fría lo entumece, entonces yo, el viejo librero los despidió con una reverencia desde el mostrador sin dejar de mirar las siluetas, entretanto, uno de ellos, ésta vez el poeta recién premiado en un concurso local de Recuerdo, antes de perderse de mi vista, torpemente mete su mano en el abrigo y comprueba que el libro robado está en su sitio.

José Cantabella

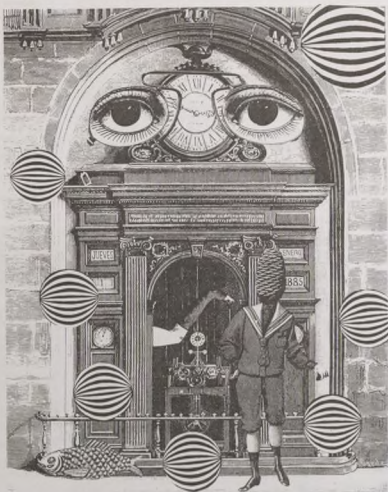
LA HORDA

No sé tan siquiera quiénes somos los de la horda, pero que importa si nos reunimos los fines de semana en la cabaña de La Canal, ese extraordinario paraje de la bella y olvidada ciudad de Recuerdo, y al carecer de circunstancias lógicas nos volvemos grotescos por motivos que se desconocen o silencian, otras veces reaccionamos de modo cariñoso; por encima o por debajo de las suspensiones impresionistas respondemos con insultos a los demás, dándole una desdeñosa pero momentánea soberanía a lo banal, borrando los rostros con las miradas cuando al llegar alguien conecta la vieja televisión y otros encienden la chimenea, porque siempre hace frío cuando nos reunimos los de la horda y discutimos de literatura, música, pintura o escultura hasta altas horas de la madrugada, todos amontonados, unos encima de otros, algunos revelando una falsa inquietud, permaneciendo inalterables a pesar de la copiosa conversación, asumiendo una fingida humildad, aunque sabemos que hay algo que nos une a los de la horda, quizás sea porque los más destacados del grupo discuten con voces que sobresalen, a pesar de que todos conocen que carecemos de esas circunstancias racionales y desde el comienzo del fin de semana apostamos por no mostrar ninguna sorpresa por la participación en cualquier acto, buscando eso sí la eternidad de la alianza cuando se levantan de golpe contrariados por la más desesperante y ridícula situación, reaccionando con sutiles descargas de ironía, pues ni siquiera conocemos lo tentador, los innumerables espejos diabólicos que nos acechan, la imaginación retrospectiva a la que desde el primer momento se alude, quién nos mandará a nosotros instalarnos en ese ambiente rodeado de contingencias finisimas, sin tediosas pausas que detengan el camino hacia el mayor aislamiento, ovillándonos menesterosamente, envueltos, friccionando los cuerpos cuando el espanto va lentamente disminuyendo y va formando como un centro sustitutivo, entonces surge de la humedad que desprende el ambiente, el olor a sexo, y todos comprendemos que hay que moverse rítmicamente, desnudándonos notamos todos los del grupo una fascinación irremediable, provocando el mismo efecto siempre, y buscando el peligro en lo más fácil, cerramos los ojos, en ese momento sentimos cómo alguien desconocido lame lentamente nuestras asilas, los pies descalzos, la espalda transpirada, todo con una fresca novedad nerviosa, que a cada paso, a cada movimiento nos hace sentirnos aun más primitivos, porque los de la horda somos muy primitivos, tanto que todos disfrutan de lo más mínimo, cualquier caricia maliciosa hace que tengamos reminiscencias del pasado, y nos acordemos de lo que somos fuera de la cabaña, sólo pulsos heridos que rondan lo que está del otro lado, sombras arrodilladas que fuimos cuando gozábamos en el incesto, víctimas que corrían desnudos por los pasillos de los burdeles de la ciudad, aunque siempre hemos reaccionado construyendo los fragmentos deshilachados de la costumbre, enseñando el heroísmo perdido por asesinar a nuestros hijos bastardos, construyendo laberintos separados por la luz de la noche cuando más adelante entramos en el sueño que nos devuelve a un punto inexo-

rable, luego despertando y avivando los deseos, otra vez nos enroscamos fundiendo los cuerpos, buscando una transfiguración interrumpida, travistiendo los placeres nuevos que nos recorren, ahora subvirtiendo los sentidos, con una nueva malicia aliada, con una sencillez socarrona penetramos con delicadeza al que está debajo o al lado, al que está de espaldas, lanzando justas imprecaciones, entrecruzando relatos de otras copulaciones, para que temblemos también cuando seamos tras-pasados, sin las tediosas pausas anunciadas, a pesar de las continuas alusiones al paso del tiempo (que en realidad transcurre muy rápido), a pesar de la semejanza que emitimos con la que-jumbre, espacios simbólicos nos acechan, todo figurado, metafórico, como las gruesas lágrimas que queman nuestras mejillas cuando pensamos con tristeza mientras soñamos despiertos (casi sin darnos cuenta) que se acaba el fin de semana, que irremediamente tenemos que separarnos hasta el siguiente que nos llevará nuevamente a los de la horda hacia la cabaña de La Canal, ese extraordinario paraje de la bella y olvidada ciudad de Recuerdo.

José Cantabella

Nace en Murcia en 1963. Actualmente es director del programa literario *La torre de Papel* de Onda Regional de Murcia. Vive en Molina de Segura. Ha publicado los libros de relatos *Amores que matan* e *Historias de Chacón*.



VIBRACIONES DE UN SUEÑO

A todos mis amigos, colaboradores y lectores de *Empireuma*, que han hecho posible que la revista cumpla en enero 20 años de existencia.

Hace muchos años alguien dijo: «esta noche he tenido un sueño». Siempre me ha gustado esta frase. Ahora quiero decir-la yo misma. Esta noche he tenido un sueño, un sueño único y especial que ha ocupado mi mente durante cuatro horas o quizá más. Ha usurpado la fuerza física de todos mis miembros porque, al despertar, me ha costado incorporarme y me ha impedido realizar mi tarea diaria. Aunque nadie me crea yo soy consciente de que en esta noche relativamente corta he viajado constantemente de una manera bufonesca y ridícula. No sé si había amanecido, pero lo cierto es que la luz brillaba por su ausencia como si una lluvia de ceniza hubiese invadido el escenario.

Una voz me dicta que me marche a la Ciudad de la luz lo más temprano posible con el fin de regresar a mi casa ese mismo día, antes de que anochezca. Yo no puedo negarme a cumplir esta orden. En el transcurso del viaje reina la oscuridad, lo cual no me permite adivinar los rostros de mis acompañantes. Incluso me da la impresión de que no quieren saber nada de mí. Subo al autobús. El recorrido es largo y aburrido. Paramos en una estación bastante cutre e inhumana. La voz me ordena que debo seguir el trayecto en tren. Todavía falta para llegar a la ciudad. El caso es que la estación de autobuses, como por arte de magia, queda convertida en un espacioso salón de cine que no tiene pantalla. Se suceden interminables filas de butacas. La mayoría de ellas están vacías. Yo pregunto a los que permanecen sentados. Nadie me responde. Más bien me rechazan o me miran con indiferencia. ¿Cómo voy a encontrar la estación del ferrocarril si desconozco ese lugar? Si al menos tuviera una linterna para poder vislumbrar los letreros... Lo que más me duele es que nadie se atreva a ayudarme. En medio de esa confusión, cuando estoy a punto de llorar o dar una patada, la imagen desesperanzadora se borra en su totalidad.

Estoy situada en la estación del ferrocarril. Estoy dentro del tren que me llevará a la Ciudad de la luz, aunque no tengo idea alguna de por qué me dirijo hasta allí. El interior del tren es tenebroso, como si las mismas tinieblas se hubieran introducido por las ventanillas que, por cierto, permanecen semiabiertas. Hace mucho calor. Por ese motivo las abrieron, pienso.

Ya estoy en la ciudad. Apenas he puesto los pies en el suelo y ya escucho la voz que me ordena regresar a mi lugar de origen. Sigue imponiéndose la oscuridad y un ambiente mortecino del que no logro evadirme. Los pocos que me acompañan no quieren encariñarse conmigo pero se sonrieron entre ellos y no cesan de comer. Yo me he comprado seis helados. Están embudidos en una bolsa de plástico. He comido tres de ellos porque todos comen, pero ya no puedo más. Me siento empachada. El resto de los helados, como era de esperar, se han deshecho manchando la bolsa que empieza a gotear. ¿Por qué no se me habrá ocurrido comprar pasteles de biscocho como a los demás?

Llegamos a un punto en que el tren se para. Me hallo nuevamente en la estación de autobuses, en ese extraño cine sin pantalla, sin proyección. Los que están sentados miran el suelo. Me percató de la presencia de alguien que me observa. Creo que es mi salvación. Le pregunto en qué andén se sitúa el autobús que debo tomar. Me responde automáticamente, sin mirarme, sin sonreír. Levanta la cabeza y busca una pantalla. Me siento estafada.

Prosgo mi viaje repitiéndose la misma sucesión de imágenes una y otra vez hasta que despierto. La verdad es que todo parecía una broma de mal gusto.

Recuerdo que en una ocasión tuve la oportunidad de hacer un largo viaje. Fue estupendo porque no me vi obligada a enlazar el autobús con el tren, porque no era necesario el autobús. Durante varias horas sentí un calor sofocante, pero la belleza de los paisajes redujo la duración del trayecto. Recuerdo asimismo que la luz y las personas que viajaban conmigo me comentaban anécdotas sobre sus vidas. La vida con esos destellos de imaginación y transparencia. La vida que a veces nos engaña y entra en un estado de ensoñación, de vigilia.

Ada Soriano

Orihuela, 30 de diciembre de 1963. Ha sido seleccionada en dos antologías: VENTANAL, de Perpignan (1988) bajo el título colectivo «Narradores españoles de hoy»; la otra es de ediciones SEUBA de Barcelona (1994) bajo el título «Los nuevos poetas». En 1987 salió a la luz el cuaderno de poemas ANÚTEBA. Edición de autor escrita al alimón con José Luis Zarón. En 1993 publicó en Ediciones EMPIREUMA (Col. Alimera de poesía) su libro de poemas LUNA ESPLENDEnte O SOL QUE NO SE OCULTA, dedicado a su hija Ada y en el año 2000 COMO ABRIR UNA PUERTA QUE DA AL MAR. En 1995 obtuvo el premio nacional de poesía MONTESINOS 2000 con un extenso poema titulado CONTEMPLACION.



Dibujo: José Alejo Sarabia



RESEÑAS DE

LIBROS

PALABRAS SOBRE LOS DÍAS

Ana María Fagundo
Esquio, Ferrol, 2004

Desde que, a mediados de los 80, el azar me dio a conocer a Ana María Fagundo -todos sabemos lo limitados que son los circuitos de distribución de la poesía, y, por ello, cuántos buenos poetas se nos escapan por la escasa demanda del género y su mínima difusión- he seguido su obra con el interés que despiertan los que usan las palabras para componer con ellas una visión cabal de su mundo interior, atentos al magisterio de los que legaron a las generaciones una lección de humanidad, alertas también ante la posibilidad de impurificar por soberbia o narcisismo el idioma. Tenía ya Fagundo por entonces una obra amplia y publicada, que sería recogida en 1990 por Endymion en un volumen que nos la hacía accesible. Se habían escrito abundantes trabajos críticos sobre ella. Ana María Fagundo había sido una de aquellas mujeres avanzadas que, en los 60, salieron de las estrecheces culturales de la España franquista para ejercer la docencia en Estados Unidos, donde ha desarrollado su carrera hasta fecha reciente y desde donde ha viajado por el mundo dando a conocer su poesía, aunque también ha retornado mucho, a su Tenerife natal, a Madrid. Desde aquel Chantel de 1982 que tanto me impactó, esta poeta ha publicado mucho: *Como quien no dice voz alguna al viento* (1984), *Retornos sobre la siempre ausencia* (1989), *El sol, la sombra, en el instante* (1994), *Trasterrado marzo* (1999). Ahora, instalada definitivamente en España, la poeta publica este *Palabras sobre los días*, centrado en la vida cotidiana como materia poética, con todo lo que de ordinario y extraordinario puede encontrarse en ella. El poemario está escrito con la transparencia propia de los que no quieren enterrar entre hermetismos su aventura de conocimiento y guiado por una personal tabla de medir la realidad, capaz de cuestionar e invertir los valores socialmente aceptados. La independencia estética, la autenticidad y la coherencia ética, valores propios de la escritura de Fagundo, retornan en *Palabras sobre los días* sometidos a una dinámica de composición renovada y adaptados a la historia presente y al momento vital en que la poeta se encuentra inmersa, y esta capacidad de adaptación me parece la clave más valiosa del libro.

Porque tiene sus riesgos la escritura de los autores con mucho oficio: recrearse en la propia retórica, trascendentalizar en exceso, incurrir en una poesía de circunstancias con significados difíciles de compartir. Es decir, el tedio de la pura continuidad, la atrofia que tanto desahita y agota al lector. La aventura de leer lo es, siempre, de búsqueda de nuevas destilaciones. Los poemas de este libro están escrito desde esa posición arriesgada de la que hablo: «al borde de la vejez», según se retrata la propia autora en el primer poema; sobre un discurso plenamente consolidado. Pero el instinto poético de Ana María Fagundo, alerta al peligro de las palabras y de las emociones anquilosadas, se defiende con experiencias renovadas, presentes.

Aunque la autora no abunda en precisiones cronológicas, el libro tiene la andadura de un diario poético, porque responde al fluir de la vida diaria, con sus rutinas y sus ritos, sus sobresaltos y sus pequeñas compensaciones. Estructurado en cuatro partes, sugiere un recorrido en cuatro vueltas al ciclo de las estaciones, y en general una percepción circular del tiempo y de la vida que determina la perspectiva desde la que la poeta nos va entregando sus experiencias: su vinculación con el entorno, un entorno amplio de paisajes, propio de la mujer transoceánica que es Fagundo, con su vida entre California, Madrid y Tenerife; su ánimo cambiante, permeable a estímulos externos de todo signo, a los que responde de manera sensitiva o afectiva; su predisposición a disfrutar de lo auténtico y elemental y su capacidad racional para posicionarse con respecto a los males del hombre (la prisa, la ambición, el mecanicismo); su compromiso con la realidad presente y en favor de la paz y el bien y su capacidad para, sobrepasándola, indagar en la muerte y su consuelo, la memoria, para así reencontrarse con las voces arropadoras de los que se fueron dejando tras de sí una lección de amor o de sabiduría.

Lo mejor de este libro es la capacidad de Fagundo para llevar a significar los distintos materiales poéticos que entrelaza en una unidad de sentido, como quien mezcla en un telar colores diversos y crea una pieza única. En un juego verbal de discretos simbolismos, los elementos de la naturaleza se ofrecen como un placer en sí mismos y como signos de la vida y de la muerte, del saber y del ignorar («Teide en sombras»). De manera recurrente, la poeta alude a la capacidad de la naturaleza para caldear y potenciar el poema (*Habrà un sol enhiesto que cegará los campos y los trigos cimbreantes al viento/dirán de un pan candeal que alimentará alma y cuerpo* -escribe en «Inminente primavera»). Quizá ningún poema como el titulado («La poda de los rosales» para observar la estrategia conversacional sobre la que se construyen estas suaves correspondencias con las que Fagundo sugiere constantemente la caída y el rearme del ánimo, y con él la estimulación de la creatividad. Pero el efecto no se puede captar en poemas aislados. El recurso se aprecia en la coherencia global del libro, al acometer su relectura. Es entonces cuando el libro se muestra como sucesión de fases y captamos su verdadera poesía, que cambia de luz, de colores, de temperatura, porque está hecha del correr de las horas, del cruji de las hojas al pisarlas, del sonido del agua de la lluvia, de puestas de sol y de mañanas de niebla, y es entonces cuando se nos avivan las sugerencias de los estados del alma de quien escribe, alguien que, aparentemente, simplemente ha madrugado, pasea con sus perros, ha abierto un diario, escucha música o lee a uno de sus autores más admirados.

Sobre sugerencias de naturaleza formula también Fagundo el tema de la muerte en este libro. Con luz de otoño o de invierno, como río que hubiese desembocado en el mar o como sonido sin eco, toma forma en *Palabras sobre los días* esa pregunta sin respuesta que nos desazona. Nombrar la muerte, límite del conocimiento, es moverse a tientas, intuir y simbolizar. Pero más que la forma en que la poeta configura en este libro sus intuiciones, nos interesa el instinto con que se sobrepone a la conciencia de la muerte como fin, la sabiduría consoladora de la memoria con que se defiende, materializada en un dolor sin estridencias: rosas en los jarrones para la madre muerta, un epitafio emocionado en una tumba, el tiempo detenido en una foto («Visión en invierno», «Visión en primavera»). Estampas, otra vez, de vida, de vida cotidiana, para negar que han muerto los que se fueron, para afirmar el flujo o estela de

energía en que se prolongan. «Repetida visión» es un ejemplo de poema-reencuentro con los muertos cuyo recuerdo indeleble arropa y caldea la vida. Presenta la muerte en positivo. La parte central del poema desgrana una cadena de ausencias, previamente iluminadas por una invocación que ennoblece la costumbre de recordar: *Alzo los brazos/ y el cuerpo se alarga/ flecha hacia arriba/ se extiende/ se difumina. Mis manos dibujan/ en lo alto/ un cuenco de ternura/ Mis ojos traspasan las sombras/ Una luz infinita me envuelve/ Espero el repetido milagro.../ Lentamente/ se aposentan/ en mis manos/ ofeferentes/ los gestos, las posturas, las sonrisas, los ánimos/ las palabras/ y cunde en la oscuridad un hálito de alegría. Y la ausencia se vuelve presencia: Todos están. Todos son. Todos me acompañan/ en la repetida visión/ del hogar accuriéndose/ en la sombra/ del hogar meciéndose/ en la luz salvadora/ del hogar resistiendo/ el paso imparables del tiempo.*

A partir de esta lógica de los afectos se insertan también los numerosos poemas-homenaje a grandes poetas, lo que Fagundo titula y enumera como «visitas» a lo largo de las cuatro partes de *Palabras sobre los días*. Los maestros de la armonía que han sido su alimento espiritual se hacen presentes como pisadas quedas, Bécquer, Antonio Machado, su admirada Dickinson, Safo, Manrique, Juan de la Cruz, las dos Juanas..., mientras la música envuelve el hogar. Nada más lejos de la poesía de circunstancias al uso que este calor de libros que encontramos en cada evocación. Frente a estas «visitas», que están invitadas a pasar, a compartir espacio, suena en el libro como eco indeseable el ruido de las armas, un murmullo de palabras bastardas. Quizá la coherencia definitiva de este libro está en la obligación ineludible que se impone Fagundo de contar con la realidad, de anotar la miseria, dedicando una parte de los poemas a los acontecimientos acaecidos durante la composición del libro. Algunos reflejan hechos reconocibles, como los atentados del 11-S o la guerra de Irak, conflictos que sin duda han empañado la despedida de Ana María Fagundo del país que la acogió y en cuyas posibilidades ella creció («Guerra»); otros reflejan situaciones menos precisas, pero remiten a tropelias que se repiten en todo el planeta, pues Fagundo nos habla de banderas que ensucian las ideas, de ambición y guerras de poder («Aliados y desaliados»). Matar, dejar morir, aterrorizar: pasos en falso del hombre, traiciones a la armonía. La presión de cuanta violencia azota al hombre contemporáneo, su ineludible presencia, hace más verdadero este libro.

Inmersa en esta búsqueda de la sabiduría elemental y en este hondo pacifismo, en este humanismo, en fin, no es de extrañar que Ana María Fagundo tenga por compañeros de viaje a sus dos perros, Gino y Spec no son figuras en medio de un paisaje, sino que están en el proceso de construcción del libro, pues contribuyen a la exaltación de la inocencia. Ellos, por su ignorancia del «lado oscuro de las cosas», representan lo que no puede ser contaminado. Ella, por su rechazo de todo lo inauténtico, descansa en la fidelidad y pureza que le ofrecen. Juntos, como caminan por muchos poemas, tienen un aire de familia enternecedor. Acertar a transmitir el sentimiento con que la poeta y sus perros comparten mundo y experiencias es difícil. De que son parte activa de este libro da cuenta el hecho de que *Palabras sobre los días* está dedicado a ambos.

M^a Dolores García Selma

LAS MÁSCARAS DEL GENIO

Varios autores. Carlos X - Arduvin (Ed.)

Valoración de Francisco Umbral
Ensayos críticos en torno a su obra
Editorial; Libros del Pexe. Págs. 394

Para los que hemos leído con unión la obra de Francisco Umbral y la admiramos desde nuestra primera adolescencia, imbuidos de ese espíritu casi enfermizo, pero redentor y feliz, que constituye la frecuentación de los grandes libros, el libro que hoy nos ocupa, coordinado por el profesor de Trinity University, en San Antonio, Tejas, Carlos X. Arduvin, que es además un excelente escritor, representa un acercamiento bibliográfico necesario a la escritura y la vida del narrador vallisoletano. Se trata de un volumen que compendia un conjunto de estudios donde se dan cita algunos de los más importantes especialistas en el universo umbraliano. Porque esta obra no es sólo una disección fría de las claves sobre las que está basado el edificio narrativo de Umbral: la memoria, el viaje, la política y ese contexto histórico tan rico y tan contradictorio que le toca vivir al insigne articulista.

En esta valoración no sólo entranemos, como se entra en una habitación privada, en los meandros ocultos de la vida íntima del novelista, de sus traumas más secretos, de su origen humilde y silenciado, sino que vamos a asistir a la puesta en relación de lo biográfico con lo literario, de lo íntimo con lo libresco, en una simbiosis o alquimia que el narrador castellano ha sabido realizar como no lo ha hecho ningún otro en el siglo anterior. La infancia, la madre y la ciudad de origen; la salida hacia la gran urbe, los primeros pasos en un espacio diferente y hostil quedan como en una acta notarial bajo la fábula, la crónica o el relato lírico que Francisco Umbral va concibiendo como partes de un todo que formará la obra total.

De todos los géneros, queda meridianamente claro en este estudio, profusamente documentado y con toda serie de datos y variadas perspectivas, la inclinación del novelista vallisoletano hacia el diario como el cauce preferido para verter lo imaginario y lo real, lo público y lo privado, para esconder lo vergonzante o lo pudoroso, y en definitiva para mezclar la vida y la literatura sin necesidad de elegir uno de los dos caminos: «El diario íntimo parece ser el texto que se acerca más a la vida, el que se salva más de los peligros de la máscara, de la selección dudosa, de la mentira o de la trampa.» Aunque esto, lo sabemos, no es del todo cierto, porque un escritor de la valía, del talento y de la clase de Francisco Umbral no dejará nunca a un lado su pasión por la escritura, su inclinación por la fábula continua, por la ficción absoluta, aunque eche mano de lo mestizo, del hibridaje tan moderno, tan inteligente que frecuentemente nutre la ficción y prestigio la crónica o el documento. No olvidemos que umbral pasará a la historia como uno de los más grandes columnistas del siglo XX, como un periodista de opinión y de estilo, como una firma que hemos buscado afanosamente en los mejores diarios del momento. Umbral es sinónimo de altura literaria, de crítica sagaz, de divertimento inteligente y de independencia a ultranza.

Todo lo anterior y mucho más vamos a hallar en este volumen de ensayos, coordinado magistralmente por Carlos X. Arduvin, en el que no faltan los nombres de Antonio Penedo Rico, Óscar Barrero Pérez, Jean-Pierre Castellani, Manuel Alberca, Ramón Acín, Antonio Candau, Juan Cantavella y el propio Carlos X. Arduvin, entre otros muchos hispanistas a los que no cito porque resultaría tedioso, y porque sobran estos

nombres y el del editor para justificar plenamente la pertinencia de su lectura, nuestra recomendación fervorosa de este título que es preciso conocer, haber leído, para tener conciencia de la importancia, del valor literario y humano y de las sombras y las luces que esconde, como cualquier gran personaje, Francisco Umbral, uno de los grandes escritores españoles del siglo XX, el estilista por antonomasia, el enamorado de la palabra y sus más íntimos enigmas.

Pascual García

SABER ES MORIR POESÍA Y RAZÓN

Antonio Parra

Editorial: Editora Regional de Murcia
Págs. 146

No nos es posible olvidar a lo largo y ancho de la lectura fecunda y deleitable de este libro la condición de poeta del autor que lo ha escrito. No tanto porque maneje con soltura la lengua, o porque lo haga con esa agilidad conceptual y lírica tan propia de los que pierden versos, sino porque la perspectiva desde la que urde el periodista, escritor y profesor Antonio Parra las especiales relaciones de la idea y el sentimiento, la razón y la poesía lo llevan a reivindicar otra vía alternativa de conocimiento, un camino que no es sólo resultado de la Ilustración, del cientificismo a ultranza o del conocimiento instrumental, sino que debe participar asimismo de esa nueva luz que nos trae un nuevo aroma: «A buena parte de la poesía le falta profundidad filosófica, mientras que la mayor parte de la filosofía que se escribe adolece de aroma literario».

En esta encrucijada se halla un libro singular y mestizo, pues en su última parte tiene cabida el afrosismo con un particular aliento poético, y el autor no se arredra ante la inclusión en estas páginas del universo flamenco como un factor más de la argumentación en la que está basada la tesis de la obra: «Chano Lobato canta muchas veces en ese estado de gracia, como recibiendo los dones.»

Este libro también parece concebido en estado en gracia, sin que por ello su autor haya tenido que renunciar en ningún momento a una considerable altura filosófica y al planteamiento riguroso de los grandes asuntos que la metafísica nos impone como razón de nuestra propia existencia: «Saber no es sólo saber de la existencia devastadora de la muerte, sino que saber es morir. Cuando conocemos, morimos».

Antonio Parra va desgranando con agilidad, con precisión conceptual y con gracia literaria sus meditaciones acerca de la esencia del ser humano, de la necesidad de un nuevo aliento para el territorio de la razón, de los grandes interrogantes ante los que el hombre no siempre encuentra una idea suficientemente lúcida: «Ya es hora de decir que no hay saber sin gemido ni gemido sin saber». En este espacio mestizo, clarividente y poético se sitúa el libro que ahora comentamos, la posición de Antonio Parra, formulada con un verbo transparente que, sin embargo, no pierde en ningún momento el vuelo del conocimiento y la carga de una cultura filosófica inexcusable.

De manera que al lector, no siempre iniciado en los misterios de la idea, le da la impresión de que es fácil y agradable internarse en las páginas de esta obra, y a la vez de que está asistiendo a una ceremonia de la inteligencia y de la sensibilidad, de la cultura y del verbo hecho arte. Este es un libro, entonces, para

pensar y para gozar: «Ser hombres nos hizo infelices, y la infelicidad nos hace hombres»; pero también es una honda reflexión acerca del riesgo ineludible que conllevan ambas operaciones del espíritu. Un libro, en fin, muy recomendable.

Pascual García

LOS CAPRICHOS DE CERES

Ezequias Blanco

Ayuntamiento de Manzanares (2004)

Los caprichos de Ceres de Ezequias Blanco, Paladinos del Valle (Zamora, 1952) es un poemario estructurado en cuatro partes con una oda inicial y un epílogo final (Estaciones por lunas).

En la primera parte *Elementos y ciclos*, combina cuatro elementos en prosa poética -la vida, el amor, la melancolía y la espera-, con los cuatro ciclos que se corresponden con las cuatro estaciones. En *Los caprichos de Ceres*, la segunda parte, esboza imágenes y estampas sobre el mundo campesino que se prolongan en la tercera y cuarta parte *Los trabajos y los días* y *Contra viento y marea*.

Un somero vistazo a los títulos de los poemas de las diversas partes nos ayuda a hacernos una idea más exacta sobre la intenciones del poeta, que no son otras que elaborar un canto, entre el homenaje y la nostalgia, por un mundo el campesino, el de los pueblos de la España profunda con sus arraigadas costumbres y su tiempo sin tiempo regido por la duración de las estaciones y las labores del campo -en vías de extinción. Así tenemos poemas como: Arando oraban, Semana Santa, Merienda en las bodegas, Entierro del Candela, Lavanderas, Nevaba, La casa... Los poemas son como ya he señalado antes esbozos, estampas, miniaturas, que denotan un indudable amor por este mundo cada vez más difícil de encontrar. Un amor «por el agradable son de las esquilas» (pag. 29), por los «aperos de labranza esparcidos por el suelo/ de puertas para adentro» (pag. 26), por «el aprisco» donde «nacían son parar nacarados corderos» (pag. 30), por «las eras» donde «la tralla hacia brotar/sudor de los caballos/la jada sangre de los bueyes» (pag. 36) Un amor que se traslada al lenguaje, a la precisión a la hora de nombrar cada objeto, cada labor y cada matiz del cambiante paisaje de ese pueblo blanco perdido en la memoria que ha inspirado estos poemas contemplativos donde prácticamente no hay acción, sólo descripción. Las estampas se quedan congeladas en la nieve del invierno. Poesía que seduce por su sencillez argumental, por su falta de énfasis a la hora de concluir los poemas, que generalmente comienzan con un leve movimiento: «De muy lejos llegaban los bajaros vistosos...» (pag. 14); «Latía la humildad de los tesoros...» (pag. 20); «Agua y sangre destilan las llagas de las cepas...» (pag. 25); «Al aire arrojan chinatas...» (pag. 28); «Nevaba sin parar...» (pag. 45) pero que es enguinda se remansan y se aquietan y casi siempre concluyen abruptamente, casi en un anticlimax poético: «De sus bolsillos caían sin cesar/regueros de bellotas» (pag. 18) o «Ellas se protegían de la fiebre/con mantones molsados» (pag. 40).

Uno echa en falta mayor profundidad, alguna argumentación, reflexiones de mayor calado que afirmar que un profundo humanismo habitaba en el corazón de la raza campesina. Creo



que eso es lo que le falta al poemario. Se queda en la superficie de lo que pretende, no indaga, sólo expone lo idílico de un mundo que se caracteriza sobre todo por su dureza de las condiciones de trabajo. Describir la parte edénica de este mundo tiene su valor si además se va más allá de la imagen nostálgica, pero aquí la nostalgia empuja en parte el paisaje y los vuelve monótono. Uno debería sentir el paso de las estaciones y no lo siente. Con todo, un avance con respecto al anterior poemario del autor por mí leído.

Ramón Bascuñana

CENIZA

Pilar Blanco

Editorial Hiperión. (2005)

Mar de Silencio (2004), La Luz Herida (2004), Ceniza (2005) son los tres últimos poemarios publicados por Pilar Blanco, aunque la cronología y el orden de publicación me temo que sean un poco engañosos; ya que «Ceniza» el más reciente en aparecer, es el poemario con el cual obtuvo el Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana del año 2003. Esta circunstancia hace que no podamos entrar a fondo en el tema de la evolución, cada vez más sutil, de la poesía de esta poeta de interior instalada desde hace tiempo junto a ese mar que cada vez con mayor fuerza, plenitud y rotundidad aparece en sus poemas. Y no lo digo por «Mar de silencio», ni por poemas como Cabo de las tormentas, Mar abierto, Cara al mar, o Desde el promontorio; que además de numerosas referencias dispersas en otros poemas jalonan «La luz herida», sino porque también en «Ceniza» el mar adquiere gran importancia, tanta que el primer poema del poemario se titula significativamente Mar de siempre. Y aquí y allá, volvemos a encontrarnos con el mar: Caminos de agua, Instantáneas, Mar de tiempo, Biología, Marina, Barcarola, El miedo blanco. El mar con todas sus metáforas posibles. Y la ceniza con todas sus connotaciones de pesimismo existencial auestas. «Desde la luz hacia el remoto escombros/a la ceniza» (pag. 53) Pero con ser importante, con dar título al poemario, y con cerrar el poemario a modo de epitafio: «Del alma devastada/no surge ya la llama. Es la ceniza» (pag. 99) creo que no es la ceniza la sustancia de la cual están impregnados estos versos. No, la sustancia de la poesía de Pilar Blanco, es la luz. La luz herida del poemario anterior, que quizás sea posterior, y la luz que sustituye a la ceniza en la composición de los hombres: «Alguna vez la arena/del tiempo será nuestra, hombres de fango y luz» (pag. 16). La luz que aparece en Impresiones, en Alumbramiento y en Caminos del miedo; la luz de La nada luminosa: «Quizá detrás y oculta, la luz desordenada de la mente/ alcance y recupere la nada luminosa, la infancia de los astros...» (pag. 43). O esa luz prodigiosa que aparece en Visiones. La luz con todas sus sugerencias, esa es la verdadera materia de los sueños, los deseos y las frustraciones que fundamentan la poesía de Pilar Blanco. Una luz que contornea y delimita poemas generalmente breves, algunos casi aforísticos; poemas que tienden a desvanecerse en la transparencia del silencio. Porque la poesía última de Pilar Blanco está creada a partir de casi nada, a partir de los mínimos elementos posibles, lo cual hace que sus poemarios tenga una gran unidad tonal, que los poemas sean muy semejantes y algunos de ellos intercambiables de un poemario a otro. Por lo menos leídos en continuidad. La luz herida y Ceniza parecen las dos partes de un todo; de un universo compacto y largamente meditado. No hay monotonía sino una difícil sencillez,

una engañosa sencillez y un dar una vuelta de tuerca y otra vuelta de tuerca sobre temas tratados en libros anteriores. Un ejemplo. Comparar «Mira lo que yo soy, sombra en la sombra,/ sucesivos instantes/abierto al no ser...» (pag. 23) de La luz herida con «Que ser para no ser es, en este tamiz/ líquido tras los ojos,/ un acabarse sin dolor ni espuma...» (pag. 19) o con «Como no ser/ al mismo tiempo ser lejos de la atadura de cuerpo y biografía/ la casi inexistencia» (pag. 78).

Poesía para reflexionar, poesía tenaz para lectores disidentes. Una poesía que no busca lectores sino que encuentra cómplices. Una poesía de largo aliento para náufragos existenciales que no busquen consuelo ni falsas esperanzas.

Ramón Bascuñana

RAFAEL PEREZ ESTRADA EN LA INDIA

Antología. Selección y prólogo Jesús Aguado

Colección Puerta del Mar. Edita: Diputación de Málaga. 2004.

Según nos comenta el antólogo -Jesús Aguado- en el prólogo del libro, las referencias a la India, apenas ocupan 25 fragmentos en el total de los libros de Rafael Pérez Estrada (Málaga 1934-2000), pero estos fragmentos sirven para evocar en nosotros el eco de una India interiorizada y, por eso mismo, secreta y universal, suya y nuestra, al mismo tiempo. La India que se nos insinúa en estos textos que tanto podrían ser poesía pura - en el sentido que es poesía pura Platero y yo, de Juan Ramón Jiménez-, que prosa poética, donde de repente cuaja el brillo de una reflexión o el relámpago de una imagen contundente: «La Muerte es un espejo, y también una falacia» (pag. 35)

Entre la sugerencia y la fábula lírica -*Elefante onix* (pag. 23)-, entre la miniatura elegante y caprichosa y la narrativa primorosa, el autor dibuja para nosotros una India imposible. Una India con muchos emprendedores que venden un riñón a un filatélico norteamericano con un diente de oro de veintidós quilates; una India con nubes donde coincidirán el último día del mundo los ángeles y los pájaros y con ellos todas las especies y subespecies. Una India con Jacintos que tienen la calidad de la lluvia y esmeraldas que nacen de la mirada de un tigre en celo. Una India con ciudades y lugares de nombres evocadores Jaipur, Madrás, Bangladesh, Calcuta, Nagpur, el Ganges... Una India de místicos y poetas que no existen, pero que pudieran haber existido. Como el místico Dragupta, para quien «En la pira del poeta sólo hay palabras, bellísimas palabras como pétalos de una rosa de fuego» (pag. 35) O, como el poeta Shad Sayyid que considera que «La nube no muere. Se cree única en su altura, se sueña pájaro y desea a las estrellas, hasta que un amanecer descubre su sombra» (pag. 25) Ciertamente, a veces, el poeta cae de lleno en la blandura y bordea peligrosamente la idea de lo cursi, pero logra esquivarla, neutralizarla, introduciendo aforismos de una extraña y desconcertante certeza: «La ceniza de la palabra, también es palabra» (pag. 35) «El mar es la muerte, el fin, la frialdad. El mar es enemigo» (pag. 49) Lirismo y reflexión juntos.

Esta India susurrada, murmurada, más que inventada, reinventada y reescrita por Rafael Pérez Estrada, pertenece a la estirpe de esos paisajes poéticos que ciertos autores crean y recrean entre la realidad de un nombre y la utopía de un deseo. Como la Venecia de Ginferrer o la Alejandría de Kavafis. Como Elsinore, de Luis Alberto de Cuenca o el Bizancio, enclave de la eternidad, de Luis Antonio de Villena. Refugios para espiri-

tus refinados; para soñadores que conocen que toda realidad se fundamenta en el poder y la magia de la palabra. Una India irreal, construida con sentidas palabras de admiración, que semeja tan real como la verdadera India en sus tópicos, pero que supera la realidad para adquirir la textura del sueño. Y en el sueño, todos somos inmortales.

Un libro que es un bálsamo contra la realidad, pero también un antídoto contra la rutina. Palabras e historias para escapar de nosotros mismos y encontrarnos a nosotros mismos en la India universal e íntima de Rafael Pérez Estrada.

Ramón Bascuñana

CELEBRACIÓN DEL MILAGRO

Carlos Cebrían
Editorial CELYA

Se dice que lo más prescindible de un libro suele ser su prólogo. Pero, a veces, lo más prescindible es esa contraportada que un amigo/a nos escribe a modo de alabanza. Si uno tuviese que leer el poemario de Carlos Cebrían (Salies de Bearn-Pau-Franca 1965) por lo que de él se dice en la contraportada: «poeta indiscutible que enaltece lo cotidiano, reclama para sí mismo y para los demás, un deseo incombustible de vivir y respira a través del Amor, asombrándose del milagro que representa su celebración eterna pese a lo efímero de su condición» seguramente no abriría el poemario. Es lo que tiene la palabrería hueca. Sin embargo, si uno traspasa el umbral de la contraportada encontrará ciertas recompensas.

El poemario, dividido en dos partes -Celebración y Consumación-, se compone de poemas breves, de versos generalmente cortos y ritmo cambiante, lo que da la impresión de arritmia en ciertos momentos. El tema es obvio, tanto que perfectamente se podría haber titulado el poemario «Celebración del amor». Hay un gusto evidente por comenzar los poemas con una afirmación contundente en el primer verso finalizado con punto y seguido. *A mis maestros no les debo la sabiduría.* (pag. 25) *No habrá prodigio en el amanecer.* (pag. 29) *Cumplido el deseo.* (pag. 32) *Aquí se congrega la alegría* (pag. 40) *El enemigo será el hastio, su amenaza.* (pag. 42) *Alimañas nos los afectos.* (pag. 44). Y algunas más. Una afirmación que es como el primer peldaño de la escalera del poema-Afirmación que unas veces se confirmar y otras es rebatida. Y hay, sobre todo, un intento de unificar el poemario volviendo una y otra vez al eje que vértebra y sostiene el conjunto: el milagro del amor. *Yo celebro el milagro, el prodigio; y me celebro y te celebro.* (pag. 16); *¿Qué es el milagro?* (pag. 20); *El milagro conduce a desastres más hermosos y en ello está contenido el mismo milagro.* (pag. 23); *El prodigio es amarnos tú y yo/otra vez, cada vez* (pag. 29); *Cumplido el deseo. Nos arrogamos la potestad milagrosa/del amor.* (pag. 32); *Hacer de la quimera un triunfo/contundente y consumir así el milagro.* (pag. 46). El mensaje, ya digo es demasiado evidente, casi como los poemas, que hubieran ganado en profundidad, adoptando un tono menos severo, más ligero. Leyendo los poemas se tiene la impresión de asistir más que a una crónica cotidiana y a una celebración gozosa -a pesar de lo que digan las palabras-, a un discurso moral sobre el tema planteado; a una recopilación de consejos sobre el milagro del amor: *No pretendas comprender el prodigio/que se posa sobre ti, no lo pienses.* (pag. 53); *El milagro no tiene forma, /ros-tro, perfume. No deja huella.* (pag. 50); *No hay prodigio en el amor./siempre es exacto pero jamás verdadero.* (pag. 29)

El poeta confía en que la fuerza de lo que nos dice obre el milagro de expresar lo inefable del amor, pero la poesía no es sólo fondo o argumento, sino también forma y ritmo, armonía. A veces logra su objetivo y entonces, el poema tiene algo de alado y de misterio-Dolor (pag. 45); Puertas condenadas (pag. 49)- pero en demasiadas ocasiones el poema se vuelve estridente o se queda a medio camino y su vuelo se corta de repente. Es de esperar, en vista de que hay material de sobra para una voz poética con acento propio, que en sus próximos poemarios el autor alcance el equilibrio y el misterio que ha buscado aquí afanosamente.

Ramón Bascuñana

POEMAS ESCOGIDOS

ANTOLOGÍA (1965-2005) LUIS JAVIER MORENO
Edita. JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

Como bien indica su título: Poemas escogidos. Antología 1965-2005) estamos ante cuarenta años de dedicación a la poesía. Ante cuarenta años de una metódica y lenta indagación en el yo más íntimo para modular con exactitud y precisión la propia voz. Y lo que aquí encontramos a lo largo de más de doscientas páginas es una selección de las líneas maestras -temáticas y estilísticas- sobre las que se levanta el edificio poético de Luis Javier Moreno.

Si tuviésemos que concretar ese edificio poético, no sería otro que un museo. Un hermoso museo de la memoria con una amplia colección personal de cuadros, esculturas, recuerdos y rememoraciones, porque de todo eso están hechos los poemas de este poeta.

En las páginas de ese museo privado, Luis Javier Moreno, ha expuesto «La rendición de Breda» (*Un cómputo de muertos, ahogados en su sangre; pag. 60*), «Los fusilamientos del tres de mayo» (*donde el rojo de la sangre se subleva/entre los torbellinos de la noche; pag. 60*), La «Piedad» de Roger van der Weyden, donde (*Sólo en la sangre está la angustia hurgando/en torno al mundo seco del olvido; pag. 57*), El suicidio del poeta Thomas Chatterton, pintado por Henry Wallis; La escultura yacente de Iliada del Carreto, cuyo (*volumen no aspira a espacios venideros/ni a la imposible sombra de la hierba/que la acerque al icono de sus vidas/en la forma del aire... pag. 166*), San Sebastián, por el Greco; La Nefertiti del museo Berlín... pero también ha dibujado con palabras casi transparentes los paisajes de los lugares que ama.

Los poemas de L. Javier Moreno son cuadros, ventanas abiertas tanto al interior como al exterior de los sentimientos que impregnan el ritmo sincopado y las imágenes de estos versos. Poesía efrástica, como la define W. Michael Mudrovic. Poesía que parte de la descripción de una obra de arte para reflexionar con detenimiento sobre los temas de siempre. Poemas donde el poeta contemplativo no da una visión de conjunto de obras suficientemente conocidas sino que abandona a los personajes centrales para fijarse en el fondo y buscar el detalle sugerente y rebelador, lo que no está en primer término. Como en San Sebastián (*Tras de los pies del mártir/ha vuelto la ciudad a desprenderse/de las rocas menores que han llegado/a la orilla metálica del río; pag. 185*) Como en todo poema que aspire a perdurar, son los detalles los que dan fuerza al conjunto y lo hacen inolvidable.

Pero por este museo de papel desfilan también muchos per-

sonajes históricos y literarios. Personajes que o bien el autor rememora en con ferviente admiración en sus poemas -Franz Kafka en Praga; Consecuencia final para Emily Dickinson-, o bien utiliza como máscara para expresarse a través de sus voces y del monólogo dramático el mensaje poético que le interesa. Como ejemplos: Soliloquio de Felipe V; Monólogo de Enrique IV; En Granada, monólogo anterior de Federico García Lorca; Monólogo y plegaria de Peter van Aelst. Poemas elegíacos, extensos, serenos y pesimistas. Poemas descriptivos que apenas describen, poemas narrativos que apenas narran; pues la descripción se queda en leve evocación y la narración en simple comentario murmurado en voz baja, casi susurrado... De eso está hecha la poesía de Luis Javier Moreno.

Quizás por una afinidad personal, de entre los poemas del libro yo prefiero los poemas breves, pues en ellos brilla la reflexión aliada con la ironía; difícil de conseguir en poesía. Poemas como *Ecce Woman*. Los poetas, Disciplina clericalis, Indiferente Potomac, Acontecido, Casi póstumo o Ahora y siempre (*Ignora por qué nunca escribí nada/hacia lo que volver... Como algunos poetas, /tan absolutos dueños de su muerte, /que jamás dejan (nunca) de estar en esta vida.* Pag. 199).

Como toda antología, una visión parcial, pero suficientemente amplia y clarificadora sobre la obra este poeta que escribe sobre lo que se pierde, pero por el que no parece pasar el tiempo. Una antología que es un apacible lugar de encuentro del que saldremos ampliamente recompensados y enriquecidos con algún verso como ese poema que dedica a la Historia Universal y que muy bien podríamos trasponer a gran parte de la poesía que se publica actualmente en este país: (*Se mastica y se escupe... No se traga.* Pag. 200)

Ramón Basquiana

ZOOILÓGICO

HERNÁNDEZ, Máximo

Barcelona, La Poesía, señor hidalgo, 2004, 103pp.

Máximo Hernández, nacido en Larache en 1953, aunque residente en Zamora, es autor de cuatro estimables poemarios: *Ceremonial do tempo* (1998), *Ciudadano Humo* (1999), *Matriz de la ceniza* (1999) y *La eficiencia del ciclo* (2000). Desde este último libro al presente han transcurrido cuatro años en los que el dominio de la estrofa y de los temas destaca de manera sobresaliente.

Estructurado como un tríptico, más una «Coda», las tres partes que lo componen son: «Animales de pluma o que a la pluma aspiran», «Bestias de vario pelo que mejor traje ansian» y «Bichos y bestezuelas y otros grupos sociales». Sobresale la magnífica y matemática división en 25 poemas cada parte, ordenados alfabéticamente según el animal retratado en cuestión. Un bestiario humanizado, con unos ojos tiernos de quien conoce la naturaleza humana, y sus caídas, pero también lo más excelso y hermoso del género humano.

El poemario supone la transmutación del Hombre en animal, un retrato del verdadero ser reflejado en el espejo. En el poema que sirve como introducción o presentación, se nos avisa de este cambio de roles o papeles: «que todo es un disfraz, que en carnales/es ilógico el zoo, y que en él caben/todos aquellos que hacia el zoo caminan» (p. 9).

En la primera parte, por ejemplo, podemos mencionar el poema «Jabali» (p. 23), en el que la presunta bestia aparece descrita con ojos que la humanizan en su íntimo fracaso. Y sucede de igual modo con «Moscón» (p. 30), con inclusión del yo poético, del olvido de un tiempo pasado que regresa y renace con un animal, como en «Quebrantahuesos» (p. 32).

En la segunda parte también está presente la ternura (en general, en todo el libro), como en «Conejillo de Indias» (p. 45): «La poderosa mano que te atrapa/no conoce tu espera ni tu miedo,/ni siquiera conoce tu existencia./Sólo sabe de ti su beneficio». El «Hombre» también se nos aparece en este bestiario atípico (p. 51): «Pero, en el fondo, sabe/que es sólo un animal/ con el miedo añadido/de quien sabe que es/ y no sabe qué es».

En la última parte, el autor incluye, aquí y allá, pequeñas dosis de psicología, como en «Zorros» (p. 93), en donde, censura el machismo atrabiliario del lenguaje: si se menciona al zorro, se afirma que «tiene Astuto por nombre», aunque «Mas si la hembra se acerca/sagaz, picara, astuta,/cuando salta la cerca/se ha transformado en puta».

La «Coda» (p. 97) es toda una declaración de intenciones, pues el Hombre, que se cree el rey de la naturaleza, baja un punto ese orgullo: «acurrucado y solo/que espera a que se abra/la prisión amarilla/donde, asustado, duerme,/para volar, sin miedo,/a la luz que lo espera».

Aitor L. Larrabide

LA ESTRELLA DEL ANÍS

PISONERO, Encarnación

Madrid, Devenir, 2004, 133pp. (Colección de Poesía; 182)

Encarnación Pisonero es una poeta de amplio vuelo, como lo demuestran sus libros *El jardín de las Hespérides* (1984), *Si se cubre de musgo la memoria* (1986), *Adamas* (1987), *A los pies del sicomoro* (1996), *El prisma en la mirada* (2000-2001), *Líquido de Revelar* y *Sólo como una isla* (2002). Tiene inéditos *Permiso para embalsamar* (poesía) y *Ensayos y Antología de poetas españolas* (ensayo). La crítica ha destacado en su producción poética, aparte de su introspección, las imágenes cosmogónicas.

El ejemplar de este libro que he manejado hace el número 71 de una tirada especial de 100 numerados a mano, y con bellos dibujos a rotulador de la autora, lo que personaliza y embellece el volumen. Está editado por Juan Pastor, director de la colección de poesía de Devenir y entusiasta capitán de su nave poética, y lleva el número 182 de la citada colección.

El título, *La estrella del anís*, proviene del poema: «Tus labios, pájaro o ángel,/alzan el vuelo cuando besan/y en mi interior florece la estrella del anís». Está dividido en dos partes: *DESPUÉS DE LA TORMENTA* y *DESPUÉS DEL DÍA PRIMERO*. La primera de ellas lo componen 22 poemas y la segunda 30 composiciones. En total, 52 poemas.

Se inicia el poemario con una elocuente cita de San Juan de la Cruz, guía del libro: «Que ya sólo en amar es mi ejercicio». Los primeros poemas tienen el fuerte sabor de recuperación mitológica en un escenario mediterráneo, para buscar la esencia



del amor. Se trata de una aventurera enamorada, en persecución implacable del objeto amoroso, espoleada por el deseo.

El último poema de la primera parte supone un resumen muy pertinente y acertado de esa primera mitad del libro: «Y cabalgué los mares/anidando nautilus./Y derramé en sus celdas/azahar y heliotropo./Y las abejas reinas/de su panal me diéron/hidromiel y jalea./para anular olvidos».

La segunda parte del libro, más extensa que la primera, es el canto pletórico de la pasión, con la naturaleza como cómplice necesario; breves poemas que hacen uno mayor y que nos envuelven en un mundo en el que la pasión, la espera dichosa que antecede la entrega de dos personas que se aman, y que ponen como testigos de ese amor a la naturaleza virgen que les rodea y les llena de vitalidad. El último poema de esta parte sintetiza el ánimo del yo poético: «Mi cintura se curva/con el temblor del fuego/porque ya eres la música/de un pasado remoto./más allá del olvido».

En definitiva, un poemario con el que soñar y permitir que la pasión por la vida se apodere de nosotros en la voz apasionada de Encarnación Pisonero.

Aitor L. Larrabide

EL LUGAR DE LA ESCRITURA

de Pascual García, Murcia
UNIVERSIDAD DE MURCIA, 2004.

No es una falacia que el ejercicio de la lectura es un reencuentro con la versión órfica de la realidad, donde el texto se aprehende como revelación de una organización de la materia ajena y extraña a la que captan los sentidos, al mismo tiempo, tan inminente. Sin embargo, la fragmentación de la escritura y la inclusión de la irrealidad ficticia como un estadio ontológico latente, donde cohabitaban personajes anodinos y espacios inhóspitos e infranqueables, convierten lo vivido en un proceso de narración infinito.

Los ensayos de Pascual García operan en el desciframiento semiótico y simbólico de la construcción formal de algunas obras literarias trascendentales y que asumen la asunción mítica como paradoja creativa del relato: «El pánico y el dolor acompañarán nuestra incursión en las páginas de muchos de estos títulos, pero a cambio saldremos de su penumbra con la seguridad de que la vida es un don otorgado en virtud de un arcano indescifrable, y de que nosotros, los lectores y los escritores, hemos sido elegidos para aproximarnos al sentido último de su secreto, y por lo tanto, poseemos el poder de cambiar lo inmutable, desdeñar lo superfluo y acoger lo esencial.»

La revisión que el autor nos presenta se caracteriza, en primer lugar, por el amable tono ensayístico donde se entremezclan criterios sociológicos y narratológicos en un productivo análisis estructural y temático de la novelística contemporánea. En segundo lugar, la variedad de obras analizadas nos introducen en la semejanza formal que, desde el proceso pragmático de recepción y de la fabulación mítico-temática, presentan narraciones como *Coños*, *Pedro Páramo*, *El jinete polaco*, *La fea burguesa*, *Diario de un cazador* o *los Cuentos*, de J. C. Onetti.

Por último, el autor nunca se distancia del fenómeno catacrético de la producción estético-narrativa de los textos; es consciente que cualquier análisis metalingüístico de naturaleza pragmática está subordinado necesariamente a la capacidad simbólica evocadora de la composición poética: la catacresis y la infabilidad articulan el artificio: «(...)», la literatura constituye un método para resolver un estado de crisis palmaria y para indagar en la Historia y en el pueblo una explicación satisfactoria a los males de un país, como lo hacía el novelista peruano Mario Vargas Llosa en su célebre *Conversación en La catedral*».

Manuel García Pérez

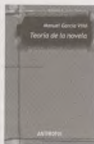
TEORÍA DE LA NOVELA

Manuel García Viñó
BARCELONA, ANTHROPOS, 2005

Manuel García Viñó elabora una reflexión crítica en torno al concepto de la novela que intenta profundizar en la definición formal del género y en su identificación semántica como categoría de la expresión del pensamiento. Debemos destacar, sobre todo, la intencionalidad innovadora que postula el autor en su introducción, al establecer un marco comunicativo de la evolución de este género narrativo desde la imaginaria cervantina hasta nuestros días, subrayando el eclecticismo temático-formal que caracteriza a toda producción novelística, así como la invalidez crítico-reflexiva de algunos estudios semióticos de naturaleza formalista y estructuralista: «Las teorías de la novela que conozco, o no son propiamente teorías, sino simples descripciones fenomenológicas o son tratados de sociología o historias comentadas (...) estoy convencido, sin la menor reserva, de que si el señor o la señora Bal hubiese escrito alguna vez una novela, no hubiese urdido jamás semejante sarta de neologismos pedantes, tautologías y obviedades.»

A pesar de la atrayente introducción donde el autor establece un juicio crítico de base sociológica en torno a la evolución del género, el resto del texto abusa, en ocasiones, de un eclecticismo analítico que dificulta la interpretación de la novela como genotipo lingüístico de naturaleza estética, incurriendo precisamente en los errores de formalización que critica a la hermenéutica historicista y narratológica. Es grato, no obstante, el hecho de que García Viñó elabore una descripción socioestética de la producción novelística desde el punto de vista de la recepción de las obras y desde la inferencia comprensiva del lector: «La realidad literaria es otra realidad, que puede tener vida o no tenerla, reflejar humanidad o no reflejarla; que puede tener otras cosas además de vida, desde frialdad matemática hasta religación mística (...) La creación de un mundo novelístico hace alusión más bien, debe hacer alusión más bien, a algo distinto a la realidad existente, algo que parte de ésta y la refleja en cierto modo, pero que en sí mismo es otra cosa; (...) un segundo mundo.»

Debemos, además, subrayar la interesante aportación de títulos y autores que García Viñó aporta en torno a la proyección narrativa que espolea en el preludio de la posguerra española cuando se adentra en la concepción semiótica de la novela como trasunto elegiaco de la realidad social; el mundo narrado es la fisicalidad de la palabra con la que se inicia nuestra conciencia



del existir en el texto narrativo. La novela es todavía el umbral de esa persistencia: «Si por debajo de todo el contenido de ideas que expresa un verdadero novelista subyace una concepción del mundo, por debajo de su forma de expresión subyace una teoría del conocimiento».

Manuel García Pérez

UNA INFANCIA SICILIANA LOS FELICES DÍAS DEL VERANO

de Fulco Di Verdura

Editorial Parténope, Orihuela 2005

Toda novela es un exorcismo. La sentencia de Capote, al definir la creación como don y como látigo en *Música* para camaleones, nos retorna a concebir el relato como una búsqueda de la infancia perdida e improbable. La novela de Fulco di Verdura, el órfrebre más cotizado de Hollywood durante el periodo de entreguerras, evoca ese paraíso perdido de la infancia gozosa en una Palermo bucólica de principios del siglo XX, donde apenas se atisba la convulsión de las revoluciones liberales del siglo anterior. La descripción de las costumbres ordinarias y el objetivismo sensorial que se agita en la simbología de los recuerdos retoman el pasado abigarrado de una Sicilia sumida en el letargo de la añoranza, en el retraimiento infantil de quien contempla sin severidad: «Volviendo la vista atrás, después de transcurrido más de medio siglo, me parece que esas criaturas formaban parte esencial del paisaje y estaban emparentadas con los árboles y hasta con las mismísimas piedras de la villa, (...)».



El silencio de una escritura diáfana, sin exceso de adjetivación, insufla a los recuerdos una textura narrativa de carácter costumbrista que repara sobre todo en la ebriedad de las apariencias, a través del recuerdo, más que en la verdad de los acontecimientos que la memoria mancilla con los años: «Todo lo que teníamos que hacer era abrir una puertecita que se hallaba junto al portón y ahí estaba el parque con todos sus fascinantes misterios: bosquecillos de laureles, robles inmensos y una fuente de Hércules, (...) había una morera de proporciones gigantescas cuyas moras nos producían indigestiones tremendas.»

La impecable traducción de Txaro Santoro eleva el tono celebratorio de la novela como acto de fabulación de una realidad pretérita silente e inexorablemente acabada; y la nostalgia se convierte en ese viaje iniciático de la conciencia hacia la resurrección de una vida postergada, idílica, fetal, apacitada en noches ebrias al abrigo de los que ya no nos sobreviven: «Como en todas las familias, las historias de gentes y sucesos de otras épocas se contaban tantas y tantas veces que terminaban por resultar tan conocidas que parecía como si realmente hubiésemos sido testigos de aquellos hechos y hubiésemos conocido a aquellos viejos fantasmas.»

Todo acto de fabulación autobiográfica es una simulación inútil de recuerdos felices que subliman los malos presagios del presente; subyace un rescuido de verdad actualizada sólo a partir de quien la escribe y, en esta novela, la ilusionante celebración de la intrahistoria de los hombres anónimos, así como

la intensidad emocional revivida del instante a través del hipnótico monólogo hace partícipe al lector de la sentencia de Capote: la dicha siempre sobrevive al látigo del olvido, a la maldición de una escritura que nos miente pero que nos redime cuando alcanzamos nuevamente la inquisición de la infancia perdida: «Este patio era otro mundo y tenía una intensa vida propia, llena de movimiento y sonidos: (...) Todo ello conformaba una sinfonía rústica que, sobre todo durante el verano, constituía la música de fondo de mi vida cotidiana».

Manuel García Pérez

LA PERDICIÓN DE ULISES

de Joaquín Galán

Palencia, Ediciones Cálaro, 2004.

Con este poemario, el autor palentino profundiza en la desazón inherente al acto poético, ya que, en sus versos, rezuma el efecto de la simbolización de lo aprehensible por los sentidos como única forma de evasión tanto de lo real espacial como de la estructura formal de las palabras.



Las palabras no agotan el cesante tropismo de los sentimientos que expresa, sin duda, que más allá de la fisicalidad existe todavía un estadio ontológico insondable, intuible por su latencia en el símbolo, pero, para el poeta, inabarcable: «En insaciable hervor/zozobra el mundo, el mundo rinde/sus poderes al hombre,/sus dones al festín del sentido./Ah, la vida, una elección continua hacia dónde, qué frutos...».

En el poemario de Joaquín Galán, esa búsqueda de la cosificación de lo insondable, se eleva en un tono elegíaco a través de los tópicos míticos como el viaje o la noche, pues la contemplación del paisaje metamórfico, que avanza sin cesar en la memoria fragmentaria, se nutre de un lenguaje místico y mixtificador que alcanza, en ocasiones, la carnalidad de lo poético, aunque tan sólo sea por unos instantes hasta desvanecerse, y las palabras entonces describen únicamente las apariencias: «Esa vendimia de recuerdos que es la noche,/ese dolor que baja dando coques por la espalda,yse ceba,/ese aliento de miel que estás pidiendo en vano...¿Cuánta razón le asiste al cuerpo?».

Sin embargo, a pesar de que la palabra es vana en la expresión estética de los arrobos que afectan a esa desazón irrefrenable de búsqueda sensorial plena más allá de la escritura, el compromiso de la palabra poética como doctrina de conocimiento del otro no escapa a los poemas. La asunción mística de una simbología modernista descubre la ebriedad enfermiza del grito eterno e inconsolable, pues quien escribe persigue el cuerpo de quien calla frente a la sombra de su creador más allá de la escritura. El cuerpo del otro es también un eco insondable del poema: «Muchos nos los caminos de la noche,/pero todos se anulan en una encrucijada/de silencio./No tienes/para que celebrar./Y, pues no cedés/ a la costumbre, te apresuras/a gobernar/te con la luz pequeña/ del corazón/que te guía hasta el lecho.»

Manuel García Pérez

PRONÓSTICO SANGRE ANTES QUE PALABRA

Natalia Carbajosa

Editorial: TORREMOZAS, 2005

Tuve la fortuna de conocer a Natalia Carbajosa en una de aquellas memorables celebraciones poéticas de Ardentísima. En realidad, tuve la fortuna, gracias a la iniciativa de José María Álvarez, de entrar en contacto con unos pocos pero importantes personajes de las letras mundiales, con alguno de los cuales continúo manteniendo una fructífera relación de amistad y de intercambio literario.



Desde el primer momento supe que Natalia llevaba la magia de la palabra como una impresión indeleble en su espíritu creador y que este don, por citar un término de uno de los poetas que más admiramos ambos, me refiero, claro está, al zamorano Claudio Rodríguez, iba a terminar cuajando en un puñado de libros de una excelente factura.

Recuerdo especialmente y de un modo muy grato la carta que recibí algunas semanas más tarde de nuestro primer encuentro agradeciéndome la lectura de mi libro de cuentos *El intruso*. Aquella carta sellaría definitivamente mi amistad y mi fidelidad al devenir poético de Natalia. Desde entonces no he dejado de perseguirla por los distintos ámbitos en que ha recitado sus poemas: la Universidad de Murcia, La Puerta Falsa, el programa de letras La Torre de Papel de Onda Regional y otros muchos. Paulatinamente me he ido dando cuenta de que poema a poema, libro a libro, y no son muchos los que tiene en su haber, Natalia Carbajosa iba forjando una voz personal, un universo propio y un idioma poético.

No creo que haga falta más para dar el nombre de poeta a cualquiera que pergele versos, junte estrofas y componga libros. Ella lo ha hecho ya en *Los puentes sumergidos*, pero tiene otros poemarios escritos que espero poder ver pronto editados. Cada uno de ellos ha constituido un gran paso hacia un futuro que será espléndido y fructífero.

Pronóstico, el poemario del que me ocupo, es ya una obra de madurez donde la autora toca el mundo que le interesa con sus manos de luz y de magia. De ahí que encontremos en él asuntos referidos al espacio de la creación, imágenes de la memoria y de la infancia, referencias a la cultura y al mundo clásicos y, sobre todo, una serie de poemas, quizás los mejores, en los que el amor constituye la clave central.

Fluye la poesía de Natalia en el cauce de un río armónico donde se concitan la modernidad y el universo clásico, el respeto al pasado y la audacia innovadora. Esta fórmula podría definir la mejor lírica de nuestra escritora, su cifra poética. Es evidente, pero en ningún caso pesa o resta valor, la sombra de Neruda, Aleixandre, San Juan o Claudio Rodríguez, aunque cualquier poeta que se precie bebería en esta fuentes.

Lo que al fin y al cabo constituye la esencia de este poemario o de la concepción lírica de Natalia es la asunción de moldes pasados y la originalidad de una nueva imaginaria, de una novedosa, apasionada y en ocasiones intensa manera de nombrar todos los asuntos que interesan al poeta: el amor, la creación, el pasado, la nostalgia y la tierra.

Unas palabras suyas, extraídas de este libro me parecen muy significativas: «El poema debe hacerse sangre/antes que palabra». Estoy absolutamente de acuerdo con Natalia, tal vez por eso he disfrutado y disfruto mucho de la lectura reiterada de estos poemas que configuran «Pronósticos», porque han sido escritos con la carne y con la sangre de la creación literaria, esa que prescinde de lo superficial y concentra su voz en el corazón del hombre, en la expresión íntima del poeta, en la recreación del mundo. Natalia Carbajosa escribe para otorgarnos su lengua literaria, para ofrecernos sus ojos y sus manos donde reside el universo todo, no palabras, sino pedazos de la misma vida.

Pascual García
(Murcia, 28-III-05)

DEVASTACIONES, SUEÑOS

Antonio Gracia

Literaturas. Com Libros
Madrid, 2005

Al poeta Antonio Gracia le concedieron el último premio Loewe y horas después se lo retiraron porque una versión previa del original había sido premiada en otro concurso. De la noche a la mañana, el patrocinador del premio y los venerables del jurado, que se las prometían muy felices por haber descubierto a un «desconocido», se vieron obligados a rectificar y convirtieron en ofensas los elogios; todo eran justificaciones apresuradas y cínicas, hasta el punto de llegar a declarar un miembro del jurado que el poeta alicantino «ganó un poco por casualidad, porque de los cuatro libros finalistas, ninguno nos gustaba demasiado a nadie». El jurado no sólo se limitó a utilizar argumentos *ad hominem* sino que, además, despreció injustamente la obra casi simultáneamente premiada y degradada, la peor de las ofensas que puede sufrir un autor. Y es que a Gracia se le condenó en un verdadero auto de fe oficiado por varios popes de la poesía actual a los que les gusta coquetear con la heterodoxia.



Antonio Gracia es un personaje brillante, polifacético e incómodo cuya dilatada trayectoria literaria ha estado sumergida en polémicas provincianas que han impedido valorar la importancia de la misma, pero no es un mediocre ni un cazapremios, y si un poeta de voz universal todavía por descubrir. Como amigo suyo sé lo mucho que ha sufrido y admiro el coraje que ha demostrado sobreponiéndose al desprecio de unos y el silencio de otros. Pues bien, ahora podemos leer y valorar la obra demonizada en la emprendedora editorial *Literaturas. Com.*, a la que felicito por su valiente iniciativa.

Devastaciones, sueños, (hermoso título que resume magistralmente una vida y una poética profundamente ligadas) sorprendió al jurado del premio Loewe y sorprenderá a los que no conozcan al autor alicantino, pero no así a los que hemos leído toda su obra. Es un buen libro, que no carece de vigor y autenticidad, endiabladamente bien escrito y alejado de los movimientos poéticos hegemónicos; pero, en mi opinión, no es de los más novedosos que ha escrito Antonio Gracia. Si acaso, el poeta tiende menos al juego de palabras, a la parodia y a la combinatoria verbal, resultando el verso más nítido. Observamos también un poder de evocación y convocación y una mayor capacidad para articular el verso con suma justeza y proporcio-

nada arquitectura. Creo, aún a riesgo de incurrir en simplificaciones, que a *Devastaciones, sueños* le cuadran calificativos como místico -en su más amplio sentido- o metafísico; pero también es cierto que es poesía de conocimiento; es decir, desde la nueva realidad que es el poema, el autor pretende extraer un conocimiento que ilumine su vida vivida.

El libro está estructurado en cuatro partes equilibradas («El nombre de la vida». «La rotura de la muerte». «De la consolación por la poesía». «Elogio de la isla»), más una breve poética a modo de epílogo titulada «Del autor al lector». Los temas son los mismos que fundamentan otros libros de Gracia: los binomios antagonísticos, especialmente el eterno mito de Eros y Tánatos; el lenguaje como un doble del universo y la recreación literaria (toda la poética de Gracia es, explícita o implícitamente, también una metapoética); la veneración romántica por la mujer hasta tornar consustancial la expresión amorosa y la poética; la sed de eternidad que también es conciencia de muerte («la carne doliente y metafísica»); el temblor al no tener respuesta para justificar la inmensidad; el aprendizaje de la naturaleza como un saber del misterio del cosmos y de las presencias visibles e invisibles; la búsqueda de un lugar ideal y la contemplación de la vida como un don y al mismo tiempo como una inútil condena (impresionantes resultan los versos silogísticos de «El Sísifo infinito»: «y aunque se sabe que condenada al hierro/el alma, alimentando su derrota, persiste en la sublime contumacia/de transformar en cielos sus infiernos»); hasta el característico sentido lúdico del autor asoma en ocasiones entre tanta gravedad: «Oníria. Com», se titula uno de los poemas.

Clarificante y conceptual, rico, sin embargo, en metáforas cautivadoras y correspondencias atávicas *Devastaciones, sueños* resulta apabullante en su complejidad, pese a estar escrito con palabras concisas, exactas, puras y una serie de limitados y cuantificables elementos (noche, universo, luz, ruinas, carne, muerte, ceniza sideral, abismo, escritura, islas, naufragios...) que integran un mundo poético vivo y coherente, sometido a las sacudidas de los opuestos y a contradicciones aparentemente caóticas. Antonio Gracia ha creado su propia retórica, y ésta puede devenir en una prisión, puesto que toda retórica supone en última instancia un manierismo, una pérdida de la función de enriquecimiento del lenguaje; pero nunca llega a caer en la insustancialidad de lo literario. El lenguaje no es para él un instrumento fijo, sino creación constante, la palabra no envenica que guarda en su seno un secreto. Pero también sabe que el lenguaje es al mismo tiempo una entrega y una prisión porque nos permite habitar el mundo delimitando nuestra experiencia. El propio autor dice -y en parte tiene razón- que no ha logrado salir del poema en el que ha vivido escribiéndolo («siempre he escrito para saber quién es Antonio Gracia, por qué vive, por qué debe morir, cómo hacer que la palabra le otorgue la vida que no tiene», leemos en el epílogo en prosa), pero ello no significa que su obra esté agotada. En los poemas de *Devastaciones, sueños* hay incansables búsquedas y algún que otro hallazgo, pero muchas derrotas, demasiados sueños devastados. Este es el peso trágico de su poesía: «épica del dolor es la derrota/del hombre por la muerte. Y el poema/da fe de esa tragedia». El autor sabe que lo único que sobrevive a la muerte es la palabra por eso ha dedicado su vida a confeccionar un legado que dé sentido a todas sus enseñanzas y desvelos: «Tal vez en esa ofrenda halle yo algún consuelo/con el que mitigar la desolada ausencia/de una fe, una verdad, un paraíso». «Mucho me dió la noche y me dieron los libros;/y en la escritura hallé la redención dorada./Ojalá haya sabido legar algo a los hombres». Aunque en

este libro -como en los anteriores- no ha querido o podido romper con su poética del fracaso, ha sido capaz, sin embargo, de abismarse en las fuentes propias para ascender con un lenguaje renovado en el que se funden el conocimiento y la salvación pretendidos.

Si la vida de Antonio Gracia es la pérdida de una posesión, su poesía es la posesión de esa pérdida.

José Luis Zerón Huguet

HISTORIAS DE CHACÓN

José Cantabella

Editora Regional, Murcia, 2005

El escritor murciano José Cantabella, Director del programa literario «La torre de papel» de Onda Regional de Murcia y colaborador habitual en el periódico «El faro» de esta localidad, ha publicado su segundo libro, *Historias de Chacón*, que, sin duda, creará desconcierto entre los lectores conservadores que a estas alturas sólo admiten un nivel de lectura y no reconocen que la literatura es un complejo diálogo múltiple y ambiguo. Y es que esta obra, estructurada como un collage literario, perteneciendo a la pura creatividad, participa de otros valores como el ensayo lírico, el libro de memorias, el diario y la meditación filosófica.



Con el fin de equilibrar la compleja y siempre inestable hibridación de géneros, y evitar así la confusión que pueda causarle al lector la ausencia de una trama definida, el autor utiliza un recurso poco novedoso pero eficaz a la hora de acentuar el misterio desde la verosimilitud: reconoce en la introducción que las historias pertenecen a Chacón y que él sólo pretende darlas a conocer tal como quedaron impregnadas en su memoria. ¿Pero quién es el enigmático Chacón? Las explicaciones no resultan muy esclarecedoras. Cantabella nos cuenta que lo conoció en casa del teatrero argentino Edmundo Chacour (personaje real a quien se le tributó un homenaje *in memoriam* el año pasado), que siempre lo vio en esa casa y nunca tuvo la oportunidad de coincidir con él en otro lugar. «Nos hicimos muy amigos y compartimos los tres muchas cosas. Íbamos a diario a casa de nuestro amigo común hasta el día que murió Edmundo Chacour y de golpe dejamos de vernos (...) lo llamé a su casa múltiples veces después de la muerte de nuestro amigo y nunca me cogió el teléfono, también lo busqué por las calles de Recuerdo y jamás pude encontrarlo, desde entonces, tengo la terrible sensación de que Chacour murió al mismo tiempo que lo hizo Edmundo (debo decir que yo también lo hice un poco.)»

Al adentrarme en este juego de identidades me asalta una duda inmediata: ¿Tiene o tuvo Chacón vida propia? Me parece muy poco probable. Por el contrario pienso que se trata de una proyección del autor o un trasunto de Edmundo Chacour (repáren en la coincidencia fónica de los apellidos). La introducción del libro sugiere mucho y aclara poco, pero nos ayuda a encontrar la trama sutil escondida en esta intrincada red de textos breves. El autor busca la esencia del microcuento, elevando la elipsis a la categoría de recurso casi excluyente de la representación literaria.

En el mundo cotidiano, aparentemente trivial, en el que se

desenvuelve un Chacón a veces perplejo, otras fervoroso, en ocasiones indolente, sucede lo imprevisible y lo disparatado, en suma, lo fantástico. Destaco dos logrados textos: *La compañera de trabajo* y *Operación de urgencia*. Pero lo fantástico, como ya escribieron expertos en este subgénero, está de un modo u otro anclado en nuestras experiencias de lo real y de sus cambiantes límites.

Las historias apócrifas de este filósofo de provincias nada convencional se estilizan tanto que a veces llegan a convertirse en chispazos de ingenio, como en *Horas extras*: «Chacón dejó de echar horas extras porque, poco a poco, las horas extras le iban echando a él de la oficina»; o en logrados chistes eróticos no exentos de amargura: *Cuidado con El punto G*: «cuando por fin Chacón encontró el punto G, Angélica Brown llevaba dormida un buen rato».

Son muchos los recursos que utiliza el autor para causar extrañamiento; pero el más abundante es la parodia, con resultados no siempre ingeniosos. He aquí un ejemplo: *El cuento*, en el que es parodiado por enésima vez el dichoso minitexto de Augusto Monterroso sobre el dinosaurio, que ha pasado a la historia como el relato más breve de la literatura. Creo que no hay un solo escritor de microcuentos que no lo haya intentado.

Está claro que la literatura sudamericana ha influido notablemente en la obra de Cantabella (Cortázar, Borges, Virgilio Piñera, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, el citado Monterroso...), pero también otros autores de lo fantástico como Kafka, Bonilla, o Juan José Millás, sin olvidar a cuatro escritores que no aparecen citados, pero que estoy seguro ha leído: Ramón Gómez de la Serna, Arreola, Andrés Neuman e Italo Calvino. El autor reconoce su deuda de gratitud con los autores universales que más admira y con escritores murcianos amigos suyos, y lo hace unas veces abiertamente, otras con guiños de complicidad. Aunque en esta serie encontramos textos muy logrados, creo que no habría venido mal una poda, ya que se produce una saturación de homenajes y reconocimientos que puede llegar a cansar un poco al lector, al menos a mí me ha ocurrido.

En estas historias de Chacón predomina el estilo coloquial, sarcástico y minimalista, es, pues, un libro de nuestra época. La ironía puede resultar perversa en su absoluta seguridad hasta llegar a petrificar el espíritu mágico o poético, Cantabella ha evitado acertadamente este peligro; él sabe que lo fantástico tiene sus límites y se ha distanciado del énfasis aportando buenas dosis de humor; pero sin enquistarse en un misterio previsible y debilitado. Me parece un acierto el contraste logrado entre los textos más breves, lúdicos y desenfadados y los siete fragmentos fervorosos, extensos y filosóficos, extraídos del diario de Chacón -uno por cada día de la semana e intercalados arbitrariamente entre las piezas breves. En las páginas del diario, el lenguaje de quien no se acepta cotidiano es grave e intenso, de una sencillez hermética.

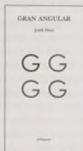
Acabada la lectura retengo los mejores logros del libro: la sutileza, la capacidad del autor para transitar por los laberintos de lo minúsculo, la fuerza equilibrada de lo mágico (lo fantástico puede definirse también como una emanación del acto narrativo, como una emanación de la palabra) y la capacidad para establecer un diálogo natural, nada solemne, con otros escritores.

José Luis Zerón Huguet

GRAN ANGULAR
DVD Barcelona, 2005
HORMIGAS BLANCAS
Bartleby, Madrid, 2005

Jordi Doce

Jordi Doce (Gijón, 1967) ha estado presente este año en los suplementos culturales de los periódicos de ámbito nacional y en las revistas más importantes, sobre todo por la publicación casi al mismo tiempo de dos nuevos libros: el poemario



Gran angular y el volumen misceláneo *Hormigas blancas*, y también por su intensa labor de traductor, ensayista y militante (en mi opinión el más moderado y abierto) de la llamada poética meditativa o trascendente, que está desbancando a la Poesía de la experiencia, dominante en los últimos decenios. Además, el pasado mes de octubre ganó el prestigioso Premio de ensayo Casa de América. Este ha sido, sin duda, su mejor año literario.

Gran angular se aleja un poco de los derroteros nocturnos de su poemario anterior (*Otras lunas*, DVD, Ediciones, 2002), para acercarse a la dimensión más simbólica de la realidad, explorada en *Lección de permanencia* (Pre-Textos, 2000). El título resulta muy apropiado: el poeta amplía su mirada para centrarla en los pequeños detalles y matices de la existencia. La visión panorámica del poema desvela lo oculto, lo residual, en suma, aquello que nadie mira: «Gran angular, nos haces falta./Por toda perspectiva, la amplitud:/el ojo que se crece/ acoge la tiniebla de los márgenes», leemos en el poema inicial, toda una declaración de principios. Esta poética contenida, sobria y trascendente alcanza una gran altura estética con unos medios poco originales. No hay nada de extraordinario en los temas escogidos ni en los metros utilizados (la diversidad formal abarca desde el soneto hasta el haikú), lo que sorprende al lector es la destreza y precisión de su lenguaje y la mirada siempre atenta en una actitud de análisis y escrutinio interior de lo observado. Podríamos calificar este libro de realista o figurativo sin contradecir, yo creo, el apego de Doce a una poética que en esencia es todo lo contrario. Porque hay que hablar de realismo en un sentido no reductor, ya que la mirada del poeta no sólo se acomoda en la evidencia cotidiana, siempre hospitalaria, sino que también se aventura en las intemperies de la otra realidad, donde es posible alcanzar la revelación.

El libro está dividido en seis secciones; exceptuando la segunda, que contiene los poemas más estilizados y metaliterarios, en las otras cinco se suceden historias y paisajes marcados por la narratividad. El autor contempla la naturaleza acogedora y esquiva en sus mutaciones («Fuego», «Albada», «Desierto de los Monegros») y se recrea en su propio mundo («Tarde en el parque», «Uñas», «Elogio, Aniversario»), pero sin caer en lo elemental o primario. Procura en todo momento definir sin delimitar. Leyendo estos poemas se respira un aire de optimismo moderado, porque la relación del autor con el mundo en fuga es intensa aunque serena, en ocasiones un punto escéptico. No hay en ellos retóricas llamativas ni imágenes violentas aun cuando a veces se escuche el grito de la vida en el desierto de las pérdidas (véase, por ejemplo, «Hamlet en la playa»); lo objetivo y lo subjetivo guardan un perfecto equilibrio. No obstante he de añadir que los cinco poemas sobre pájaros de la tercera sección, pese a estar construidos con maestría, resultan redundantes o algo forzados y podrían restar un poco de coherencia y auten-

ticidad al libro.

En una época en que las palabras son pobres, Jordi Doce se interna en los caminos del asombro con un lenguaje exigente. En conjunto, *Gran Angular* alcanza un vigor singular, como las obras de los grandes autores del siglo XX que escribieron con la fuerza de la inteligencia y las emociones.

Gestado durante un largo periodo de escritura de más de diez años, *Hormigas blancas* pertenece a un género misceláneo inclasificable que está cobrando un auge cada vez mayor en la literatura española. Es una recopilación de prosas, notas, reflexiones, bocetos de ensayos o microensayos y algún que otro escueto poema en prosa. Para muchos lectores esta clase de libros breves pero no ligeros, heterodoxos sin llegar a ser caóticos, resultan profundamente originales, y dado que la fragmentación, el «quintaesencismo», como definió Bergamín a esa ambición de brevedad de los escritores del siglo XX, es uno de los signos de la cultura del tercer milenio (echen un vistazo a los *blogs* internáuticos) podríamos decir que esta nueva obra de Doce es absolutamente moderna. Pero no debemos olvidar que el aforismo, el apunte, la miniatura literaria, la fragmentación atomística tiene una amplia tradición que abarca prácticamente todo el saber occidental (los presocráticos, Marco Aurelio, Gracián, Pascal, Schegell, Novalis, Nietzsche, Cioran, Bergamín o Juan Ramón Jiménez son algunos miniaturistas destacados). Por tanto Jordi Doce, hombre culto e inteligente, no trata de seguir la moda, sino que continúa la tradición actualizándola.

En estos apuntes hay reflexiones que trascienden el fulgor retórico o el mero ingenio, si bien al autor le resulta inevitable en su huida del énfasis y la gravedad, incurrir en algún que otro tópico u obviedad. Así, sucede a veces que en una misma página conviven lo aparentemente profundo pero insustancial («El autor se reescribe para que lo conozcan») y la crítica sutil («la escritura está llena de oficinistas con buenos sentimientos»). Jordi Doce suele alcanzar un admirable don de síntesis en sus reflexiones literarias: «Basho. Ve como un niño, pero la memoria es la de un anciano». Para llegar a la misma conclusión algunos académicos han necesitado estudios sesudos. Encontramos aforismos de una gran agudeza: «No hay remedio: cuando a uno le juzgan por una cosa, tiembla por todo». «El buen lector, el que nos lee a pesar de nosotros». «¿Qué tolerantes nos hace la vanidad! ¡Aceptamos los elogios de cualquiera!» También hay un interés lúdico por el lenguaje (greguerías, retruécanos, paronomasias) no exento de vigor reflexivo: «La memoria no engaña: dice la verdad con engaños».

La metáfora, la ironía y la paradoja sustentan los textos más breves; pero en los más extensos el autor utiliza las formas discursivas con soltura e immediatez, logrando juicios muy ciertos. En sus microensayos dedica especial atención a los escritores fundamentales de la modernidad: Kafka, Bécet, Cernuda, Canetti, Celan, Camus..., y muestra también sus conocimientos artísticos. Leemos originales comentarios sobre la obra de El Greco, Bacon o Ucello; magnífica es la interpretación del cuadro *Cacería en el bosque*.

Lo paradójico de *Hormigas blancas* es que no subvierte los conceptos tradicionales de unidad y totalidad. A pesar de su discurso discontinuo y fragmentado es un libro compacto y meditado, que tiene muchos puntos en común con *Gran angular*. Ambos comparten las mismas preocupaciones y obsesiones (Dios, las puertas, los cuervos -omnipresentes en su obra-, lo azaroso, la felicidad, el tiempo nublado, las palabras, los ojos, las ventanas) y los dos nacen de la contemplación activa del autor. La mirada atenta de Jordi Doce concede la misma importancia a lo natural y a lo adventicio y de esta manera congrega en su visión el mundo en toda su amplitud.

José Luis Zerón Huguet

EL REGRESO DEL HÚLIGAN

Norman Manea

Traducción de Joaquín Garrigós
Tusquest editores, Barcelona, 2005

Dice Saul Bellow que «la novela es una forma de autobiografía» y no será yo quien le lleve la contraria después de leer *El regreso del Húligan*, una novela autobiográfica densa en su construcción ética, escrita sin concesiones pero no exenta de belleza, de una belleza oscura, producto de las nupcias entre la noche del alma humana y el esplendor de la palabra. El autor, nacido en la Bukovina, tierra natal del poeta Paul Celan, visita como escritor de éxito y hombre libre Rumania, su país de origen del que se exilió diez años atrás. Sobre la base de ese regreso emprende la revisión de la propia vida viajando a través del tiempo y el espacio, el sueño y la realidad, el pasado y el presente.



Norman Manea sufrió dos exilios: el primero a los cinco años de edad en la Rumania fascista de Antonescu, cuando fue deportado junto a sus familia, judíos integrados, al campo de concentración de Transnistria, en Ucrania. El segundo durante la dictadura del comunista Ceaucescu; una beca para estudiar en Berlín occidental le permitiría abandonar su país en 1986 para establecerse como profesor universitario un año más tarde en Estados Unidos «El paraíso», como él lo llama irónicamente, decisión que aumenta su soledad y su sentimiento de inadaptación, pese a que ya goza de cierto prestigio como escritor: «a uno le perdonan la culpa o el compromiso; incluso el heroísmo, pero no el distanciamiento», afirma con amargura Manea. Explica el traductor en una nota a pie de página que el original rumano huligan tiene una polivalencia de sentidos que se pierde en el uso castellano del anglicismo hooligan. Su significado genérico en rumano es «gamberro» o «vándalo», pero también se aplica al marginado social, al desarraigado y al sedicioso. Los comunistas rumanos lo utilizaron para designar a quienes se oponían al régimen. Por su condición de apátrida cosmopolita, Manea se siente un huligan. Estremece el dolor profundo que le afecta de manera obsesiva, siempre al borde de la zozobra psíquica a consecuencia del desarraigo.

Manea pone su historia en paralelo con la del escritor judío y rumano Mihail Sebastian, y en especial con las reflexiones de su *Diario* (1935-1944) (Destino, 2003), un libro que conviene leer para entender mejor *El regreso del Húligan*. La novela consta de cuatro secciones divididas en capítulos breves. El relato no es lineal, no hay un orden narrativo ni cronológico; pero creo que la estructura no chirría en ningún momento. Pese a que algunos capítulos están lastrados por resabios vanguardistas el conjunto no resulta pretencioso y si original. El movimiento es rápido, las frases son puntillosas, aunque fluyen sueltas, tajantes, y las evocaciones se suceden, o mejor, se yuxtaponen con descripciones precisas. En las tres primeras secciones la memoria del autor se remonta hasta antes de que él pudiera tener recuerdos, por ejemplo el encuentro y noviazgo de sus padres (episodio especialmente emotivo y de una gran altura lírica) o los años de la violencia nacionalista. También rememora con amargura la vida bajo la dictadura comunista, aunque, entre tanto recuerdo áspero, asoma la nostalgia, la amabilidad y la ternura. Asimismo encontramos relatos de ficción como la aparición de la madre en forma de espectro al comienzo del libro cuando el narrador se encuentra solo en una calle del Upper west side de Nueva York, imaginando un viaje a la Rumania postcomunista. Pero si la madre es una potencia poderosa en todo el libro (estremece las transcripciones de las gra-

baciones que le hizo su hijo cuando ya estaba enferma y ciega), la figura del padre resulta omnipresente, un hombre honrado que soportó con estoicismo una vida llena de humillaciones. He de destacar el texto que escribió a petición del hijo, un relato de una concisión admirable que no sólo no desentona, sino que además es un hallazgo de primera mano que ensancha los horizontes de la primera persona narrativa.

La cuarta sección contiene fragmentos del diario que Manea escribió durante su breve regreso a Rumania en abril de 1997. Entre la emoción y el desencanto, el autor nos relata el reencuentro con la lengua natal y con los viejos amigos y su extrañeza en un triste y oscuro Bucarest poblado de individuos fantasmales que sobrevivieron a la paranoia del *conducator* con la delación o con una desolada resignación. Manea vuelve a manifestar con intensidad mas sin patetismo su sentimiento de exclusión, aún cuando lo agasajan. «Soy un intruso que suplica pasar inadvertido, eso es todo». Sabe que la comunidad judía, que tan bien supo acomodarse en la dictadura, no le perdonará jamás su distanciamiento; tampoco los nacionalistas de nuevo cuño (la mayoría antiguos colaboradores del dictador o elementos de la policía secreta) que no permiten la desmitificación de figuras veneradas, como Mircea Eliade y otros teóricos del fascismo por los que él siente una manifiesta antipatía. Sólo encuentra cobijo en la lengua rumana, la casa del ser, la única patria verdadera. Aproveche la ocasión para recomendar un excelente artículo que Norman Manea publicó en la revista *Letras Libres*, junio de 2005, titulado «El lenguaje como patria.» Creo que puede complementar la lectura de este libro que comentamos.

A pesar de la tristeza que en él se manifiesta y del sentimiento de irrealidad que lo arrastra, en ningún momento, hay que aclararlo, pierde Manea la compostura. Lo que intenta es recuperar el mundo a través del caos. Su pasión es obstinada, pero no deja de ser reflexiva. Norman Manea tiene el don de transformar su experiencia en literatura, sin falacias retóricas ni argucias analíticas. Consigue reunir lo que se dispersa para mantener lo errabundo. En *El regreso del Hilligan* la escritura se muestra como es: de una terrible seriedad en esta época huli-ganésca en que todo, hasta el horror, se trivializa; y aunque hay lugar para la ironía y el sarcasmo, la frivolidad está vedada. En la órbita de la mejor literatura del este (Kafka, Gombrowitz, Schultz, Sebastian, Tadeusz, Kertetz) Manea describe con una libertad trágica los mecanismos del terror y los límites de la condición humana. En su crónica de la extrañeza traspasa de manera especialmente aguda la superficie, la apariencia de lo real con una lucidez y una dignidad admirables.

José Luis Zerón Huguet

EL MALEFICIO

Jean Lorraine

Alfaguara. Clásicos modernos. 2004.

Cuando un escritor tipifica al máximo sus personajes y los ambientes en que estos se mueven, cuando concentra todo su análisis en la observación exclusiva de lo morbido, lo equivocado, lo extravagante y sensual, quizá no por ello deje ser un escritor realista si una de las formas del mundo o de la época que le tocó vivir adoptaba significativamente ese aspecto. Ante una novela como la de Jean Lorraine, seudónimo de Paul Duval (1855-1906) la pregunta que surge es la de hasta qué punto su carácter obsesivo responde a una mera estrategia literaria o resulta sintomática del devenir histórico-estético de toda una época y un sentir. Naturalmente las dos opciones convergen en una sola,



y es por ello que resulta fascinante hurgar en un texto como este, no por su relevancia literaria, sino por considerarlo un documento y producto de su tiempo. Esteticismo, fetichismo, malditismo, misticismo y presurrealismo son las vetas que irrigan «ponzoñosamente» la novela; una novela que se nos presenta enferma de decadentismo, sin apenas trama, en la forma fragmentaria de un diario, el del protagonista, el señor De Phocas, que multimillonario e hipersensible, tiene todo el tiempo del mundo para soñar con evadirse de su dramático destino de desocupado o entregarse a sus obsesiones estéticas antes que el hastío le aniquile. Tanto una cosa como la otra acabará en tragedia. Tildada demasiado enfáticamente por André Breton como «verdadera obra maestra», la novela es casi meramente una excusa para las observaciones callejeras y las extrañezas estéticas y ahí radica, precisamente, su interés. Clorosiz y piedras preciosas, muelles solitarios y perfumes exstasiantes, crudos reflejos de farolas de gas y cementerios, el barro parisino de las calles cuando llueve... Estas y otras son las embriagueces del señor De Phocas y el selecto manjar que nos ofrece. No sé si Walter Benjamin se fijó en este Monsieur De Phocas, auténtico título de la novela, en esta especie de fantasmas del esteticismo, para su voluminoso *Libro de los Pasajes*; de haberlo hecho hubiera encontrado abundante materia confirmatoria de sus investigaciones. Quien sí lo hizo, según Umberto Eco, fue Oscar Wilde, aunque no sabemos si para inspirar su escritura o para reforzar con un doble literario el personaje de sí mismo.

José María Piñero

LOS AEROLITOS

Carlos Edmundo de Ory
Calambur Poesía. 2005

Como Agustín García Calvo, como Rafael Sánchez Ferlosio, o como Cristóbal Serra, Carlos Edmundo de Ory es de esos autores que nunca aparecen en televisión, a los que ningún periodista se le ocurre entrevistar. No sé si esto hay que agradecerlo o todo lo contrario. Los *media* son refractarios a quienes no hacen concesiones a su universo. Practicante de escrituras varias, y, al parecer, personaje inclassificable, Carlos Edmundo de Ory nos lanza aquí una lluvia de aerolitos verbales, 180 páginas de sentencias poéticas y aforismos. Si la capacidad de asombro y curiosidad intelectual todavía no ha sido extinguida por la industria del espectáculo que nos cerca, esta es una buena oportunidad para vivificarla con el mínimo esfuerzo. Y de Ory consigue, efectivamente, sorprendernos, bien a través de la comprobación de lo evidente que se torna misterioso: *En medio de las calles no hay sillan; Los muebles rotos jamás se quejan; Dormir no duele; bien a través de la formulación paradójica y del humor: Di algo que no sepas decir; ¡No duermas tan deprisa!; Los muertos se tratan de usted.* Nos encontramos en estos aerolitos con greguerías de pura cepa: Las pesadillas son las uñas de los dedos del sueño; *La risa es la campanada del cuerpo; con ocurrencias surrealistas. Inventar un pegamento para pegar el agua, o bien, con insólitas revelaciones: El silencio es poliglota; Perder la memoria como se pierde un hijo.* La poesía de Carlos Edmundo de Ory bebe directamente de la vital fuente de la imaginación y de la libertad creadora, y esa fuente lo es también de la eterna juventud.

José María Piñero



UN TRANVÍA LLAMADO REVERSO

Rafael Alcalá

La mano vegetal. Sevilla 2005

La fragmentación y fusión de géneros que ha conocido la literatura moderna ha supuesto que las obras asumieran tanto la representación de las totalidades como de las atomizaciones, es decir, que la obra literaria se convirtiera bien en un magma de universos y personajes, o bien reflejara todo tipo de fugacidad o de microscópica concurrencia. Este último tipo de literatura ha producido la prosa poética, el relato corto o la microficción, un ámbito narrativo que tan genialmente practicó un Julio Cortázar o, en su grafomaniaco estilo, un Ramón Gómez de la Serna. En las proximidades de este tipo de literatura hay que colocar el libro de Rafael Alcalá. *Un tranvía llamado reverso* reúne una veintena de miniaturas narrativas que, generalmente, en clave irónica, participan de lo fabulístico y de las transformaciones fantásticas en el orbe de lo cotidiano. Hay piezas con referencias mitológicas más o menos expresas; otras casi se reducen al mero chiste narrativo. No creo que sea esta participación del «cheque» lo que reduzca alguna sustancia a los textos, sino quizá, la aceptación demasiado inmediata de Rafael Alcalá del material «breve» que el propio género auspicia. Hay piezas que se leen con gusto y son perfectamente aceptables, y otro número considerable de ellas que dejan una sensación de «dejá vu» criticable. Creo que la especificidad literaria del género breve consiste en lo sorpresivo y en la fascinación poética de los universos fugaces que retrata, y con esa especificidad hay que creativamente especular para escapar a ciertas previsibilidades que pueden tornar lo lúdico, paradójicamente, en una limitación.

José María Piñero



TEORÍA DE LA NOVELA

Manuel García Viñó

Anthropos 2005

Para el ensayista y también novelista Manuel García Viñó, una novela se define exclusivamente por los valores estéticos que comunica y en los que se fundamenta, siendo estos, sobre todo, los de extraordinario, «la capacidad lingüística de la narración de producir un mundo otro que no deja de ser el mundo en que todos vivimos pero expresado de un modo significativo», y los de «representación», es decir, la especificidad del espacio narrativo-novelístico como medio en que la actualización de ese mundo otro se da y representa. No son novelas los relatos, las piezas que se limitan a contar cosas sobre personajes subordinándose más o menos a climas sociales o costumbristas, los productos actuales de la industria cultural (tipo *El código Da Vinci*, diarios), o los textos meramente heterogéneos que por su fragmentariedad pretenden acogerse al género. Tampoco son verdaderas novelas las que han utilizado el medio literario para filtrar discursos ideológicos o políticos. Viñó insiste en que son los valores exclusivamente estéticos los que componen una novela que pretenda presentarse como tal, como obra de arte. Diferencia entre argumento y trama, entre lo meramente real y su reflejo novelístico, su doble denso, y pone ejemplos de lo que pueden considerarse auténticas novelas. Las reflexiones que plantea Viñó son interesantes y forman parte de un debate muy actual que busca una



definición y un concepto más propios de lo que es la novela. Pero el leitmotiv que Viñó utiliza de «valores estéticos» necesita de una mayor explicitación si lo que queremos es ubicar con justicia los textos. Viñó incurre en una contradicción cuando rechaza la novela tradicional al no poseer este los valores estéticos que definen la novela como tal, aunque sí tenga los valores de dramatismo, lirismo o musicalidad, pero ¿qué son estos sino valores estéticos? Falta aquí una adecuada contextualización de las obras. Estamos de acuerdo que una prosa poética no tiene por qué acabar siendo una novela, pero participa, igualmente, de los valores estéticos que podemos encontrar distribuidos en una novela. El que, para Viñó *Cien años de soledad* no sea una novela, resulta indiferente, si exulta de lirismo e imaginación y puede considerarse una obra épica. ¿Qué mayor comunión de valores estéticos? El que el realismo mágico resulte, en palabras de Viñó, «un retroceso a la fábula», supone un problema de perspectiva que puede invertirse. Si la novela es una forma progresiva, el mito es la fuente de nuestra cultura y nada más actual que el mito: véase la práctica totalidad del arte contemporáneo. El psicoanálisis, el panesteticismo modernista y simbolista, la psicología de las profundidades, la explosiva eclosión de las vanguardias, el experimentalismo y la mixtura de lenguajes artísticos, el descubrimiento de otras civilizaciones no han hecho sino colocarnos en el seno de una nueva cosmovisión que muchos investigadores interpretan como una vivencia del mito. A este propósito, Viñó juzga como la novela más adecuada la que reflejase en el orden literario el nuevo universo que la física cuántica nos revela, y esto podemos decir que ya se está produciendo cada vez más sin que, quizá, lo sospechen los mismos escritores. Viñó cree que el concepto de «novela relativista o cuántica» es algo nuevo, pero ya, Vintila Horia, en su brillante *Introducción a la literatura moderna*, establece vinculaciones críticas de este tipo, entre conceptos científico-filosóficos de espacio y tiempo y destacadas obras literarias. No recuerdo bien, cito de memoria, pero me parece que es en esta obra donde el «Finnegans Wake» se relaciona con la física cuántica. Sobre decir que el concepto de novela cuántica o relativista acaba resultando tan circunstancial que los valores estéticos que supuestamente albergue deberán hacerla trascender semejante filiación, pues lo que se supone que perpetúa una obra de arte es su capacidad de impacto humano y no una falible adscripción teórica. Este es, nos parece, el problema de Viñó, su defensa un tanto bizantina de un modelo de novela que excluye todas las otras como falsas novelas, cuando, finalmente, la explicitación de ese concepto de auténtica novela se ve desplazado retóricamente por el trabajo que emplea en decir lo que son novelas.

José María Piñero

LA OTRA VOZ

Poesía femenina de La Rioja (1982-2005)

Colección días de perros.

Logroño 2005

Algunos críticos se obstinan en ver turbias conspiraciones en cada antología que aparece en el mercado. Los que han salido y los que no, y cómo y en qué grado han salido los que lo han hecho y los que no, les procuran abundante materia de cavilaciones más o menos secretarias. En la antología presente, no sabemos si el paranoico de turno podrá descansar en parte de sus alarmas al tratarse de una antología de mujeres poetas. La Otra voz es una antología ambiciosa, aunque la delimitación cronológica no deje de darnos pistas acerca de en qué nos tenemos



que fijar si lo que pretendemos destacar es el cambio último de los motivos poéticos, o verificar un cambio de mentalidad a la hora de escribir en la última generación. ¿Podemos encontrar un eco de la «nueva sentimentalidad» en las listas femeninas, podemos interpretar «la otra voz» como una alternativa a la presuntiva establecida y referencial, o son ambas simultáneas o incluso convergentes: escriben las más jóvenes poetas de modo distinto a como lo hacían las de su edad hace unos 15 años o los símbolos se repiten salvo que a través de otras frecuencias? Creo que de todo ello hay alguna confirmación en esta antología. Lo que sí está claro es la diversidad creativa de las autoras, aunque la diversidad también sirva como criterio de unicidad, al fin y al cabo. Decir que lo que caracteriza a una amplia selección de poetas es su especificidad creativa parece tan uniforme como decir lo contrario. Sin estancarnos en cuestiones estadísticas, una antología como la presente no pretende ser más que un muestrario de la escritura poética y de sus motivos fundamentales en el itinerario aproximativo de los últimos veinte años en una región concreta de la península, y como tal es conveniente que se sigan produciendo en otros puntos de nuestra geografía. La antología reúne las voces de veintiséis poetas, aunque no todas residentes o nacidas en La Rioja. Con las riojanas comparten selección autoras andaluzas, valencianas, argentinas, zaragozanas o alicantinas, como es el caso de nuestra amiga y paisana María Escudero.

José María Piñeiro

LOS VASOS COMUNICANTES

André Breton
Siruela 2005

De nuevo, como en *El amor loco*, *Nadja* o *Arcaica 17*, en este texto, Breton investiga, comprueba y traza el trémulo mapa de esas correspondencias a veces no tan secretas, entre el mundo de la vigilia y el del sueño, partiendo de la experiencia propia y dentro de la idea general de que la disolución y fusión de barreras entre ambos mundos es condición indispensable para que se efectúe la liberación del hombre. Los problemas empiezan a brotar cuando se pretende que esa liberación se produzca bajo un marco político determinado. Que literatura, pensamiento y política funcionen conjunta y armoniosamente en un proyecto común de liberación del hombre es quizá el anhelo más digno de la teoría, pero cuya puesta a punto en la práctica ha producido los desastres que todos conocemos. Sólo un ingenio u un visionario creería en ello, y desde luego Breton es mucho más lo segundo que lo primero. Siendo hermeneúticamente comprensivos con la actitud del poeta, podríamos decir que el Breton aparentemente panfletario se corrige o justifica por el Breton visionario, porque, aunque son famosas las críticas a su dogmatismo, nos parece que éste fue consecuencia del intenso modo de vivir su época y marca visible de su apasionada personalidad. Los libros de Breton son una mezcla de manifiesto estético-ideológico y de testimonio biográfico por estas razones, obedecen a las inquietudes de un momento histórico en el que la revolución y la estética, como ocurrió en el romanticismo, creyeron conformar una alianza mesiánica. Pero, hoy, a Breton se le comprende mejor en la estela lírica y visionaria de un Baudelaire, es decir, como poeta de la modernidad, enamorado de los laberintos urbanos, las enigmáticas paseantes y las asociaciones insólitas. Bohemio, don Juan y flaneur, Breton, en *Los vasos comunicantes*, se lanza a callejear, a la búsqueda de mujeres y misterio. Ese anhelo por fusionar amor, poesía y libertad fue elogiado por un Mircea Eliade, que creyó ver en *Los vasos comunicantes* interesantes analogías con ciertas ideas hindúes sobre la búsqueda de la plenitud humana. Pero Eliade



también conocía las contradicciones de Breton. Cuando este se empeña en aplicar sistemáticamente la jerga freudiana de análisis de los sueños «condensación, contenido latente, contenido manifiesto, etc.», como garantía científica de sus vislumbraamientos poéticos, o cuando afirma enfáticamente la prioridad filosófica de una «concepción materialista» del mundo sobre cualquier otra, traiciona los postulados del propio surrealismo. La búsqueda de lo maravilloso en la vida cotidiana, la exaltación de la poesía como la mayor expresión del hombre, casan mal con una concepción «materialista» del mundo, es decir, sólo de un modo artificial estas experiencias o proyectos podrían tacharse de «materialistas», y más que nada, por la ambigüedad o la pobreza que conlleva ese calificativo. Una cosa es el sueño como imagen poética de la aspiración a lo absoluto, y otra las interpretaciones del positivista Freud. Breton se equivocó: es a Jung a quien tendría que haber leído. El mismísimo Freud, en una carta dirigida a Breton y que el volumen presente publica como interesante anexo, confiesa no entender qué es lo que el surrealismo pretendía. Independientemente de las implicaciones políticas a que llama Breton, lo mejor de un texto como *Los vasos comunicantes* reside en recordarnos la posibilidad no agotada de una percepción de las correspondencias poéticas en el seno de la profana vida actual. Breton no sueña vanamente aquí cuando afirma eso, o mejor dicho, sueña furibundamente, ya que esa es la operación surrealista, y es por ello que nos dice que tales correspondencias son reales, pruebas sutiles de una participación universal de los seres cuyo esclarecimiento es el gran desafío que el tiempo nos arroja.

José María Piñeiro

REPORTERS SANS FRONTIÈRES

JEANLOUP SIEFF 2005

La asociación francesa «Reporteros sin fronteras» alcanza los 20 años de actividad. De un modo regular esta asociación ha ido publicando selecciones de los mejores fotografías del mundo en un formato impecable y asequible económicamente para publicitar y difundir tanto sus proyectos como la asociación misma. Personalmente mi simpatía por los periodistas es bastante oscilante, cuando no, francamente remota -pervertidores del lenguaje, sicarios de la letra escrita, servidores de las ideologías dominantes, jaleadores de nada-, o sea, que el estereotipo del mal periodista pesa y mucho en mi imaginario. Hay que reconocer, sin embargo, que en los ámbitos en conflicto, el uso de la palabra (la razón que es la palabra) es la única vía que puede esclarecer lo que ocurre o se acerca, aunque no todos los corresponsales de guerra tengan por ello que venir sonados, y desengañados de la vida, dispuestos a aturdir vengativamente nuestras almas con el estilo mamporrero que utiliza un Arturo Pérez Reverte, por ejemplo. «Reporteros sin fronteras» ha elegido como protagonista de su número 19 a Jeanloup Sief. Las fotografías son tan exquisitas que dan ganas de arrancarlas del volumen para enmarcarlas directamente y colgarlas en tu habitación preferida. Porque así es la estética que se desprende de las imágenes de Sief: fina selección de los ambientes, dinámico tratamiento de las formas, erotismo y exquisitez. Sief es, casi, el fotógrafo ideal.

José María Piñeiro



REFLECTING ON REFLECTIONS AND OTHER POEMS / REFLEJOS Y REFLEXIONES Y OTROS POEMAS

Moisés Castillo Florián
Anacondi. Londres, 2005.
Edición Bilingüe

Es una obviedad de perogrullo que a la hora de analizar un texto se tenga en cuenta no ya las tácticas estilísticas del autor, sino su pura y simple ascendencia cultural, su filiación étnica, los condicionantes conceptuales de la lengua en que habla y escribe. En el caso de Moisés Castillo Florián (Cajamarca, Perú) esto resulta importante señalarlo, ya que, aunque el poeta desmienta toda tentación de «nacionalismo», sí que reivindica su pertenencia a una «musa andina» que intenta expresarse en una lengua que, originariamente, no era la suya. A veces, esta tesitura se experimenta como una pérdida, como una herida secreta, como una desposesión. Es por ello que Castillo Florián dese entonar su verbo bajo los aureos auspicios del poeta en lengua quechua Walparrimachi Mayta, del también poeta y rey azteca Nezahualcōyōtl, o del Popol Vu. Esta decisión de Moisés Castillo lo define y ubica ante el concierto de los multiculturalismos y de las pluralidades lingüísticas. La edición bilingüe del poemario es una consecuencia directa de experimentar el espacio londinense en esas circunstancias históricas. Los desos de armonía, fraternidad y de universalidad (más que de cosmopolitismo) son los elementos que definen su poética, la respuesta de Moisés Castillo a un mundo complejo, henchido de belleza pero surcado por la contradicción humana y los conflictos bélicos. Esa respuesta no deja de presentarse, también, como un interrogante.

José María Piñero

EL AGUA, LAS AGUAS...

Pic Adrian
Ediciones Sin Nombre.
México, 2004

Todos sabemos la importancia que tienen las editoriales pequeñas a la hora de surgir literaturas infrecuentes o traducciones alternativas de piezas ya conocidas, pero tampoco ignoramos la labor de las que pueden pasar por casi clandestinas o totalmente desconocidas por dirigirse a un público muy específico o desarrollar su trabajo en otras autonomías... La exquisita colección de *Ediciones Sin Nombre* no dedica sus páginas a autores locales o anónimos, precisamente: Guillevic, Joyce Mansur, Jabés, Ramos Rosa son algunos de los poetas con los que nos podemos encontrar en su catálogo. Pic Adrian, de origen rumano y residente en Barcelona desde hace bastante tiempo, ha desarrollado su obra sobre todo en el campo de la pintura, pero como extensión de sus preocupaciones estéticas ha practicado, también, la escritura tanto ensayística como poética. Los poemas que antologa y traduce Ramón Dachs, casi nos hacen ver con la misma transparencia que temáticamente invocan, las imágenes pictóricas del propio Adrian: las imágenes de una naturaleza armoniosa y misteriosa, cuyo eje teórico es tanto la geometría como su indecibilidad. Pic Adrian es, pues, otro de esos humanistas de los que tanto nos hacen falta y que, sin embargo, desconocíamos que conviviera con nosotros.

José María Piñero

SOBRE LITERATURA

Umberto Eco
Debolisillo 2005

En 18 artículos que cubren algo más de 300 páginas nos expone Eco con su habitual concreción y diáfana algunas reflexiones sobre temas literarios. Estas reflexiones nos ponen al tanto de las últimas preocupaciones de Eco y nos recuerdan que el debate en la alta cultura sobre las misiones y destinos de la literatura no está en punto muerto sino para los críticos Perezosos o los pasotas. Umberto Eco nos aclara que: las combinaciones y juegos sin fin de la hipertextualidad nos brindan la posibilidad de modificar los grandes relatos, pero si estos tienen un sentido es el de estar escritos como están escritos, y no de otra manera; que podemos y debemos desmitificar las imágenes estereotipadas que de la Edad Media han promovido los videojuegos y el cine estudiando la espiritualidad y el pensamiento estético de la época; que la obsesión por interpretar y descifrar que padecemos, ha esquilado, como una plaga, la presencia de lo simbólico al pretender, precisamente, hacerlo omnipresente: el símbolo como estrategia de lenguaje ha desaparecido, y sólo se manifiesta allí donde la manía de rastrear, desesperadamente, sentidos ocultos, cesa; que la metanarratividad no es un recurso exclusivo de la postmodernidad, sino que en los autores clásicos y en los románticos hallamos manifestaciones de la misma; que podemos concebir la *Poética* de Aristóteles como la aparición primera de una estética de la recepción... Eco nos habla de su admiración por Borges, «el archivero delirante», y de la inextinguible fascinación por ese relato que es «*Pierre Menard, autor del Quijote*», calificando al autor argentino como el precursor de la hipertextualidad y de las páginas web. Y a propósito de la bastarda de libros como *Los Protocolos de Sión*, el mito de El Dorado, o la falacia sobre el origen de los rosacruces, temas que tanto excitaban a los buscadores de conspiraciones y fuentes de tantos libros de esoterismo comercial, Eco nos avisa a cerca de la necesidad de revisar los relatos que tomamos como verdaderos y que son el fundamento de nuestra cultura, teniendo en cuenta el poder que los relatos falsos pueden tener sobre la historia. Para Umberto Eco la función, hoy en día, de la literatura no puede ser más excelsa: la de experimentar la trascendencia y la de enseñarnos a enfrentarnos a la muerte a través de sus personajes y relatos universales. Hay en el volumen una sola pega, y que quizá venga a ser sólo una percepción personal: cuando el Umberto Eco semiólogo se pone a hablar y a analizar las tácticas y estrategias literarias del Umberto Eco novelista. Sin ser pedante, y aunque para algunos pueda resultar ilustrativo, en este punto el escritor italiano se hace un tanto espejillo.

José María Piñero

MEMORIAS INTERIORES NUEVAS MEMORIAS INTERIORES

Francois Mauriac
Los clásicos del siglo XX
Ediciones G. P. Barcelona 1969.

En una tienda de compra-venta de artículos musicales y otros trastos, rescaté de entre la morralla de libros amarillentos, por noventa céntimos, estas memorias completas del premio nobel francés Francois Mauriac. Confieso que nunca me había interesado lo más mínimo este autor, aun teniendo algunas obras suyas en casa en una vieja colección de premios de literatura, probablemente por aquello de que era un escritor cristiano o católico, lo cual me parecía una limitación. Pero la tarde en



que di con el volumen, la curiosidad me pudo y creí tener una intuición. Cuando hojeando el libro empecé a ver desfilar por sus páginas los nombres de Proust, Gide, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Reverdy, e incluso el de Borges, me dije que era hora de desprenderme de un prejuicio. La algo avasalladora calificación de «pensamiento católico» con que se pretenda despachar a nuestro autor puede convertirse en una inducción al error en tanto que sugiera parcialidades del juicio. Las memorias de Mauriac son fundamentalmente unas memorias literarias en las que el escritor reflexiona sobre las personas que conoció, lo trágico o triste de sus destinos y ante todo, sobre los maestros literario-espirituales que más influyeron en su vida. El que estos maestros fueran un Baudelaire o un Gide, hace interesante el itinerario ético de quien sin desprenderse de los valores generales del cristianismo y de las enseñanzas generales de la iglesia, no tiene más remedio que secularizar los términos de su experiencia íntima, confiando en que la obra y escritos de hombres que se declararon ateos no podrá sino interpretarse, precisamente, como un amargo lamento ante la ausencia divina en la vida y el secreto deseo de la misma. Las tendencias del pensamiento de Mauriac no hacen sino matizar significativamente el orden de esas elecciones. Mauriac es sincero y nada elusivo: no esconde su repugnancia ante el ambiente misero de un Montmartre, o el sentirse extraño al mundo de la bohemia y confiesa su aversión a las tendencias oniristas en literatura. Creo que en este sentido radica el interés de autores como Mauriac, en funcionar como contrapunto literario de una tradición de heterodoxos. En cuanto a su «espiritualidad», después de la muerte oficial de Dios y de todas las sacralidades, del hartazgo de blasfemias y destrucciones de valor, con el telón de fondo de dos guerras mundiales apocalípticas en la memoria, se pretende que toda armonía interior resulte sospechosa. ¿Hasta qué punto lleva razón esta sospecha o se ha convertido en mera imitación de un pensamiento establecido? Las memorias pretenden ser la descripción de los itinerarios interiores de quien las escribe. En este volumen, con amabilidad fluyen las citas de escritores y las confesiones de quien utiliza sus aptitudes no para descarnar a nadie, sino para buscar remansos de sentido allí donde la mayoría ha deshecho hacerlo. Y en la descripción de ese itinerario emergen las poéticas cavilaciones que, a pesar de todo, deberíamos seguir comentando y recordando: «¿Qué edad tenemos en nuestros sueños? ¿La misma que tenderemos en la eternidad?».

José María Piñero

LAS RAÍCES DEL AZAR

Artur Koestler
Editorial Kairós 1974

Decía el filósofo alemán Gadamer que lo que no posee lenguaje no puede comprenderse. Este parece ser el problema crucial y recurrente de la parapsicología y su paradoja galopante: la imposibilidad de constituirse positivamente en un lenguaje, querer ser ciencia de lo que se hace irreductible a la verificación metodológica. El problema se agrava cuando no sólo la forma de investigar estos fenómenos se reduce a la impotente y monótona descripción de lo incomprensible, sino cuando, además, admitimos que nuestro modo de razonar, lo que posibilita nuestro acercamiento estratégico a una definición de lo insólito, se encuentra limitado por las categorías racionales heredadas de los griegos, asunto que dificulta pensar el tiempo, el espacio, la realidad de forma acausal. Por mucho que creamos subvertir las formas clásicas del pensamiento, somos hijos de la lógica más de lo que querríamos admitir. Este es el impedimento básico que Koestler encuentra a la hora de explicar nues-



tra incapacidad de pensar la naturaleza de los fenómenos paranormales y ésta es la causa por la que la exposición del concepto de sincronía ideado por Jung, resulte oscura e insatisfactoria (la exposición, que no tanto el concepto). Pauli tuvo menos problemas en el intento, ya que se aproximó a la sincronía desde la física moderna, cuyos parámetros no dependen tanto de la naturaleza verbal del lenguaje. De todas maneras, Koestler elogia el trabajo conjunto de Pauli y Jung, destacando que era la primera vez que la física y la psicología-filosofía colaboraban en la definición de un mundo acausal a través de personajes tan excepcionales en la historia de la ciencia. Koestler señala que tanto la serialidad como la sincronía no dejan de ser expresiones de la íntima unidad universal de las cosas, es decir, expresiones del viejo e ilustre concepto de la analogía universal. Este orden en devenir, es el que los parapsicólogos tienen la misión de describir, y para ello deben desembarazarse del corsé del materialismo decimonónico, partiendo de lo que la ciencia postmecanicista nos ha enseñado, y deteniéndose no tanto en la potenciación de instrumentos de investigación, como en la concienciación de que una imagen nueva del universo integrará todo lo que ya conocamos de él y la comprensión de los fenómenos que etiquetamos como insólitos a través de un saber que sorteando las estructuras lógicas conciba la multidimensionalidad y la acausalidad. Autor británico de origen húngaro, conocido sobre todo por sus andaduras y compromisos políticos, Koestler traza una exposición brillante y diáfana de todas esta complicada temática en un libro que resulta extraño la editorial Kairós no reedita en estos tiempos en que el mercado vuelve a pulular de periodismo esotérico de consumo, los homosexuales por fin se casan y los extraterrestres se obstinan en seguir jugando al escondite con nosotros, quizá porque desdeshan para siempre darse a conocer. Lo que Koestler propone es liberarnos de todo prejuicio a la hora de enfrentarnos racionalmente a unos fenómenos, ante los cuales no podemos contentarnos ingenuamente con negarlos: forman parte de una imagen del universo nueva cuya definición constituye nuestro compromiso futuro.

José María Piñero



LIBROS DE
VIEJO

LA VERBOCROMÍA

(Contribución al estudio de las facultades expresivas)

VÍCTOR MERCANTE

Daniel Jorro Editor,
Madrid, 1910

La bibliografía sobre los fenómenos sinestésicos no es muy abundante, que digamos, en nuestro país. La alusión a obras alemanas, francesas o incluso italianas, de la época, - el científico siglo XIX -, casi parece obligado en este campo, que implica tanto la consulta de teorías psicológicas como reflexiones históricas, filosóficas y las referencias literarias ejemplares.



Este viejo volumen, rescatado de una feria del libro de ocasión, descolorido, sin tapas y salpicado de poético mohó amarillento, del argentino Víctor Mercante, catedrático de la Universidad de la Plata, es una notable excepción a ese yermo en nuestra literatura científica. Y la verdad es que impresiona observar el volumen, casi hecho una piltrafa, objeto ajado inmisericordemente por el paso del tiempo, al lado del immaculado teclado de mi ordenador. Podría decirse que de un momento a otro, el libro fuera a contagiarse su miseria al resto de los objetos de la mesa. Pero qué estupenda paradoja ilustra la presencia de este libro de 95 años entre mi ordenador, los bolígrafos y los limpios posavos de cristal: de ese objeto arrugado y feo, emerge lo virgen a todo accidente erosionador, su contenido inmaterial, la lucidez de la teoría. (Quizá sea una consideración demasiado elemental, pero que no deja de resultar enigmática: la comparación romántica del libro viejo con el cuerpo, por un lado, y de la teoría con el alma, por el otro, me viene fatalmente a la cabeza...) Y teoría y teorías expone este libro, las que hasta la época se barajaban para explicar psicofisiológicamente la producción de sinestésias, junto a las del propio Mercante, y que vienen referendadas por curiosos estudios estadísticos realizados con el alumnado de escuelas públicas de Buenos Aires y La Plata. A los chicos y chicas de cada escuela se les ofrecía una lista de palabras, algunas reales y otras inventadas, y se les pedía que las asociaran a un color. Las pruebas obtenidas se ordenaban después según edad y sexo para establecer regularidades y contrastes estadísticos. Mercante atribuye la respuesta más sensible a las cromatizaciones por parte de los alumnos de Buenos Aires que los de La Plata, al hecho de estar aquella ciudad más industrializada e iluminada, concluyendo con que el ámbito artificial urbano resulta más óptimo para la percepción diferenciada y el arte. Las cromatizaciones inciden más en la sensibilidad femenina y según nuestro profesor: «La audición coloreada no es un fenómeno excepcional ó debido á trastornos psicofisiológicos, sino normal y común á todos los individuos». Abundantes e interesantes resultan las citas literarias. Mercante repasa ejemplos de sinestésias en obras de Dario, Mallarmé, Huyssman, Baudelaire, Banville, Maupassant, Nervo, Lugones, Rimbaud o Verlaine, o sea, toda la espléndida corte modernista-simbolista. Los dictámenes psicológicos sobre los poetas siempre tienen algo de dramático e inenarrable: según Senet, que Mercante cita, los decadentes y simbolistas son «estroglicos superiores, que llevan el decir a la etapa del sentir». Mercante defiende el origen onomatopéyico-afectivo del lenguaje y afirma que los valores sentimentales y fónicos de las palabras tienden naturalmente a suscitar asociaciones cromáticas. Pero aclara que la sinestesia no se produce automáticamente, que si el oír una palabra no aparece el color de inmediato, como si le estuviera sistemáticamente asignado, sino que es cuando un sentido, tras ejercer su percepción, busca su correspondencia en otro, entonces surge la posibilidad maravillosa. Las asociaciones subconscientes y emocionales, el ritmo y el sonido, conforman el inextricable conjunto de componentes que hace posible la poesía, nos dice Mercante. Estamos en la antesala científica del surrealismo: digamos que lo único que hizo éste fue sistematizar la herencia simbolista. El trato continuo de conceptos utuosos y palabras tmblicas parece hacer falta en nuestro profesor, que en la página 138 no puede contenerse y se lanza a esta enumeración: «Y el tropismo es foto, quemo, tango, psico-acción positiva o negativa, afectividad ú odio». Fuera de este renglón rapsódico, es notable el talento auténticamente científico de Mercante cuando habla sin prejuicios de la reducción afectiva de dos personas a una en la transmisión telepática, o de la necesidad de recuperar una terminología imprescindible para el estudio de la percepción, terminología de la que la metapsíquica -recuérdese a Richet y compañía- ha abusado tanto como la psicofisiología, condicionada por el legado químico, ha descuidado. Todo escrito técnico deviene fastidiosamente impenetrable

para el profano a sus jergas. Pero aunque conozcamos en parte importante el tipo de contenido expuesto en un libro, podemos jugar a navegar por sus tramos dejándonos sorprender por la aparición repentina de algún enunciado fragmentario que nos remita a la concepción paradigmática del libro como continente de saber sensible: «Las representaciones ó conocimientos (estados) son los verdaderos valores del espíritu», se dice un tanto esotéricamente en la página 127. Se trata de un libro de psicología, pero parecería una cita gnóstica. En otro lugar, se da esta definición del recuerdo: «percepción que vive», es decir, percepción que no se agotó en su percibir originario sino que, con potencia relativa, persiste en el tiempo.

José María Piñero



DISCOS

TERRY RILEY/ STEFANO SCODANIBBIO

Diamond fiddle language
Wergo. 2005

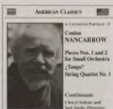
Los discos de la firma alemana Wergo, especializada en la última música, llegan con cuentagotas a España, al Corte Inglés, quiero decir. O los españoles no compran «música de vanguardia», o es que la casa se hace de rogar. También es verdad que los discos son fastidiosamente caros y si uno no tiene un superinterés específico en algún autor, las pocas grabaciones que llegan dormitan en las estanterías y hay que recurrir pacientemente a Radio 2 para lo que se quiera escuchar. La grabación presente resulta interesante porque nos encontramos con la reaparición de un gran veterano de las estelas cromáticas como es Terry Riley, uno de los fundadores del minimalismo y maestro a la hora de fusionar jazz, ritmos africanos y música hindú. Riley, que se encarga de los teclados del sintetizador, viene acompañado de un virtuoso del contrabajo, el italiano Stefano Scodanibbio, que convierte su instrumento en una máquina de producir susurros, rugidos y quejidos ultraterrenos. Grabado en Huddersfield, San Sebastián y Lanzarote, ¿cuánto tiene el disco de Riley, y cuánto de Scodanibbio? El resultado es más bien una mixtura, una música anónima que fluye sin perder la tensión y para cuya óptima recepción, posiblemente, hubiera que contar con ambientación específica.



CONLON NANCARROW

Música de cámara y para orquesta de cámara
Naxos. 2005

Atención, señores, aquí está Nancarrow y su música enloquecida, vital, arrebataadora. ¿Que cómo suena Nancarrow? Cójase las enseñanzas del contrapunto de Bach, mézclese con buenas dosis de jazz y blues y el resultado transcribese al rollo de una o



dos pianolas, sin intentar, desde luego, bailar semejante fenómeno. Ante obras como las de Nancarrow, sólo cabe el dejarse llevar por la eclosión rítmica, maravillarse por el prodigioso aluvión de notas. Su música pertenece al género fantástico, pero no al fantástico lúgubre de la tradición europea, sino al vitalista, al encantado por la velocidad y la mixtura musical que huye de la trascendencia. El fenómeno Nancarrow obedece al encuentro de la herencia barroca con las músicas no europeas allí donde el factor ritmo liga la potencia musical en tal orden que sólo la intervención fulgurante de la máquina puede traducir ese encuentro. En este caso es la pianola el instrumento-máquina que Nancarrow elige para escribir la parte de su música más importante y conocida. La presente grabación recoge la música compuesta por Nancarrow para cámara y orquesta de cámara, con sólo una intervención de pianola en una de las piezas. Desde luego, escuchar la música para pianola de Nancarrow resulta alucinante, pero estas piezas para orquesta de cámara también son una buena muestra para conocer tan simpática escritura musical. Nacido en Arkansas, (1912-1997), Nancarrow combatió con los republicanos en la guerra civil española, y por sus simpatías comunistas prefirió hacerse ciudadano mexicano y vivir en ese país tras ser declarado en Estados Unidos *persona non grata*. Creador de un lenguaje inconfundible, héroe de corcheas y semicorcheas, la música de Nancarrow transmite felicidad, es pura energía. Como un eslogan decía hace algunos años sobre la literatura de Cortázar, nosotros ratificamos ante nuestro músico: «Hay que escuchar a Nancarrow».

GRAEME KOEHNE

Elevator Music. Inflight Entertainment
Naxos 2005

Michael Daugerty

Historias de Filadelfia. UFO
Naxos 2004

Argumenta el filósofo francés Guilles Deleuze que lo que diferencia a la literatura europea de la norteamericana o anglosajona, es que, mientras la primera opta por lo trascendente, la segunda lo hace por lo immanente. Creo que esto se puede aplicar con bastante certeza para definir con nitidez la situación actual de la «música seria» en Estados Unidos y Europa. Si en Europa sobre los compositores pesa todavía y demasiado el legado de la tradición, la ausencia de ésta en los estadounidenses, australianos o canadienses, es lo que les presta precisamente la libertad creativa que algunos llaman con desdén, ingenuidad. Cuando hace algunos meses Joan Guinjoan estrenó su ópera sobre Gaudi, un columnista del ABC del Mundo escribió: «Más de lo mismo», o sea, más música rara, disonante, atonal e insoportable, que es la música que hay que hacer porque esta es la música verdadera y la verdaderamente seria... El norteamericano Daugerty y el australiano Koehne, son dos ilustrativos ejemplos de una excelente música orquestal de tono y estilo bien distintos a los utilizados por sus colegas europeos y es por ello que los hemos querido presentar aquí conjuntamente. UFO, (OVNI), de Daugerty, es una virtuosística pieza de percusión, imaginativa y espectacular en la que no falta el humor; el concierto para oboe amplificado y orquesta de Koehne es una notable muestra de lo que se puede hacer todavía en el ámbito de la tonalidad empleando delicadeza y ritmo sin romper las barreras de las formas elegidas. Ambos autores comparten la vitalidad y la accesibilidad. Lo dicho. Unos músicos y otros, los del viejo y los del nuevo continente,



están determinados por su cultura o su geografía; lo que ocurre es que en un lado de esa geografía la música se hace menos hierática y más aligerada, y en el otro nos golpea un obstinado hermetismo academizado. Elijamos, pues. Personalmente, creo que lo más acertado es la mixtura poderosa, y que la continuación, que no preservación, fuerza de la tradición puede convertirse en un prejuicio, paradójicamente, obligando casi a los compositores «serios» europeos a la pedantería o al aburrimiento.

TRINIDAD HUERTA

Recuerdo triste. Obras para guitarra
Harmonicorde Recording.
2002

Considerado en su momento como «el rey de la guitarra», y definido, todavía actualmente, como el paganini de tal instrumento, de nuestro paisano Trinidad Huerta (Orihuela 1800, París 1874) sólo conocíamos positivamente, que fue el compositor del Himno de Riego y un notable intérprete y compositor de guitarra. Hasta el momento no disponíamos de una grabación de la música que compuso para el instrumento que le hizo célebre y esa recuperación ha tenido que venir y muy sorpresivamente del otro lado de los mares. Auspiciados por la universidad californiana de San Bernardino, Stuart Green a la guitarra, James Radomski al piano y Teresa Radomski como soprano, rescatan del túnel del tiempo y del olvido la música del autor oriolano. Olvido injusto, pues a Trinidad Huertas, entre otros, hay que agradecer el que la guitarra trascendiera los ámbitos del folklorismo, ingresando en las páginas de los repertorios de música de concierto. De carácter inquieto y bohemio, Trinidad Huertas pronto escapó a la meca de las artes, París, donde conoció a personajes de la talla de Victor Hugo o Berlioz, dando recitales en Turquía, Jerusalén y otros lugares de Europa. Su periplo artístico y vital resulta ejemplar para quienes piensen que el cosmopolitismo es etiqueta específica de los creadores actuales. Desde aquí mil gracias por el interés y la iniciativa de los músicos norteamericanos y a la universidad de San Bernardino por la efectuada del proyecto.



KOYAANISQUATSI

Philip Glass
Nonesuch Records

Philip Glass nos ha dado una de cal y otra de arena en cuanto al interés de las partituras que ha escrito para películas. En filmes como «Agente secreto» o «Las horas», la música apenas alcanza protagonismo propio, es mero acompañamiento de fondo en el más funcional de los sentidos, y de este modo resulta bastante olvidable, pero en las colaboraciones con Godfrey Reggio, lo que Glass ha compuesto suena esplendente y verdaderamente creativo. Es Glass quien por cien. Y ello porque música e imágenes fluyen ahora sin que se establezca una servidumbre de una para con la otra. La edición de *Kooyaniquatsi* que comentamos aquí es de 1998, cuando el disco apareció junto con otro de regalo sorpresa, pero su actualidad es doble: Kooyaniquatsi acaba de salir en DVD, así nos son accesibles la música y el film conjuntamente; por otro lado, este mes de julio pasado Glass estrenaba en Barcelona Naquoyquatsi, la última de sus colaboraciones con Reggio en lo que hasta ahora ha sido una trilogía admirable. La otra película-partitura es Powaquatsi. Me



atrevería a decir que Koyaaniquatsi es una de las obras más redondas y perfectas de Glass. El empleo de una gran orquesta (al menos así suena), coros y un soporte rítmico de electrónica alcanzan climas espectaculares (el crescendo de The Gird, una de las partes finales). En síntesis: control de las potencias de la gran máquina-Glass, lirismo, incisiva belleza y extraordinaria vitalidad en esta obra del compositor neoyorquino.



CINE

LA CAJA DE PANDORA (LULÚ) 1929

Louise Brooks, Fritz Kortner, Francis Lederer

Dirigida por G. W. Pabst

Divisa

La magnética Louise Brooks, perfecta mujer fetiche de vanguardistas y decadentistas, con su inconfundible pelo negro y brillante como el regaliz, es el eje total de la película de Pabst, el sensual nudo de intersecciones y confluencias narrativas del film. Ídolo de una minoría que siempre la ha seguido en secreto, -¿minoría porque Luisa Brooks se prodigó poco, porque no siguió borreguilmente los dictados hollywoodenses, porque tras un breve éxito en las pantallas llegó soberanamente llevar la vida que le gustaba?-, podemos afirmar de esta Pandora que es su película, pues la fuerza del personaje no choca ni desborda el resto. La prostituta Lulú está inserta en un denso escenario, el que le presta el urbano espacio nocturno y arrabalerado de una capital alemana de finales de los años veinte, que no puede serle más cosustancial.. Aunque hay que decir que la Lulú a que da vida Louise Brooks está más preñada de halo estético que de fuerza dramática, es cierto que el expresionismo envolvente, la fatalidad de los personajes y de las acciones que giran en torno a «la chica del casco» y la fascinación visual que de esta emana, configuran un conjunto sólido y equilibrado.



THE SINISTER URGE, DE ED WOOD.

(1961)

V.O. subtitulada. Blanco y negro

Strong Video

¿A qué características corresponde la nomenclatura de películas de serie «b»? En principio transmite la tranquilidad, para quienes conocen su código, de saber con toda seguridad de qué tipo de producto se trata. Es decir, al elegir un film de esta clase lo hemos hecho porque deseamos experimentar un conjunto de sensaciones cuya naturaleza común reposa en nuestra memoria preparadas para ser activadas sin desconcierto. Una película de serie b no es meramente la caricatura de las películas serias, sino el recuerdo desdramatizado de lo que disfrutábamos más de ellas, de su artificio. Y es sobre todo esto, el artificio, lo que subsiste y se multiplica, a lo que queda reducida la evocación ingenua de la película modelo que es la película



de la serie b. No tanto por aquello de que sólo la mentira es verdad, como por la pura fascinación del artificio, por la teatralización y el estatismo a que da lugar la asunción mecánica y absurda de las determinaciones del género, es como se define la concurrencia de la peli de segunda clase. Un André Breton no buscaba calidad literaria en su pasión por las novelas negras, sino el placer del encuentro con los meros estereotipos del género. Tim Burton acertó de lleno al reivindicar a un personaje como Ed Wood. Paradójicamente, su manifiesta ineptitud para la dirección cinematográfica le convierte en un «genio» del antifilm. En este «Sinister Urge», las tropelías de un maniaco sexual sirven de inspiración a una producción clandestina de películas pornográficas (o al revés, son las películas las que inspiran al asesino, da igual). La policía, pues, interviene para acabar con tan «horripilantes, espantosos, monstruosos y horribles hechos...» Las escenas se alargan desmesurada y absurdamente, el montaje es abrupto y desconcertante, a veces la «película» parece un documental o un trailer de sí misma. En fin, el bodrio, como bodrio, es un bodrio estupendo. Un petardo genial de Wood. Pero Wood es inocente de su incompetencia. Tiene el atrevimiento genial de ser franco al presentar su infumable engendro. A destacar la glamurosa intervención de Jean Fontaine como regentadora del «immoral» negocio de las películas pornográficas.

NOSFERATU. UNA SINFONÍA DE HORROR (1922)

Dirigida por F. W. Murnau

Divisa Ediciones

Con esta película me pasa lo mismo que con la lectura de los cuentos de Poe: no sé si el placer que experimento es exactamente el mismo que el que pueda sentir cualquiera. Han sido tantas las especulaciones con las que me he regodeado, previas al visionamiento del film, tanto el tiempo en el que he deseado ver y tener la película, tan intensa la fascinación por el personaje del vampiro y por la ambientación, que mi comentario no puede ser sino estrictamente personal. Creo que más que ver la película, la he soñado previamente. El que algo parecido les haya ocurrido a amigos míos confirma que mi hipnótica reacción a la película no sea una banal aberración. En efecto. Aquello de la «autonomía de la obra artística» que los críticos enarbolaban para defender la independencia temático-formal de las vanguardias plásticas, se puede aplicar aquí pero en el sentido extraordinario de contemplar la película como la manifestación de una imagen del mundo. Borges decía que leyendo la Salambó de Flaubert o el Ivanhoe de Walter Scott, novelas que pretenden llevarnos a la antigüedad o a la Edad Media, no dejamos de sentir que estamos leyendo a autores decimonónicos. Con Nosferatu me ocurre algo curioso al respecto, pues experimento todo lo contrario a lo que Borges indica: tengo la sensación constante de estar en el siglo XIX, en el espeso y lúgubre siglo XIX del romanticismo alemán, y no viendo una película de 1920. Por ejemplo, con la escena que inicia el film, la toma lejana de la ciudad con la torre en medio, tengo literalmente la fantasía de que es una toma de 1850... En Nosferatu, el goticismo y el romanticismo se fusionan en una sólida configuración animista sin fisuras. La ambientación íntegra de la película en escenarios naturales ratifica esa compacta unidad al liberar al espacio de toda acotación teatral. Al contrario que en otras películas expresionistas que dependen sustancialmente del decorado, véase *El gabinete del doctor Caligari* o incluso, *Fausto* del propio Murnau, en Nosferatu el objetivo del ideario expresionista no es el mundo urbano sino la naturaleza -animal y humana- y las siniestras correspondencias que hay entre ambas.

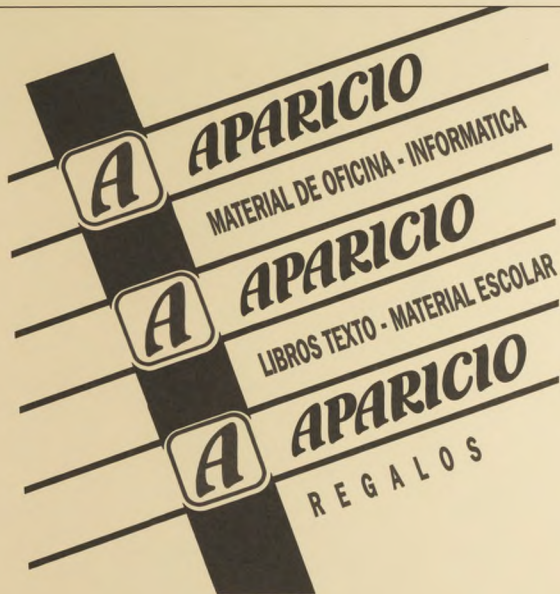




Dibujo de José Aledo Sarabia



Dibujo de José Aledo Sarabia



San Pascual, 5 - Tel. 96 674 34 25
Músico Moreno, 11 - Tel. 96 530 15 57
Adolfo Clavarana, 25 - Tel. 96 674 08 21
ORIHUELA (Alicante)



Caja Rural Central



Excmo. Ayuntamiento
de Orihuela

CONCEJALÍA DE CULTURA