

Luvina

ISSN 1665-1340
REVISTA LITERARIA • NÚMERO 45 • INVIERNO DE 2006 • NUEVA ÉPOCA

José Saramago, André Brink, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Rubén Bonifaz Nuño, Emmanuel Carballo, David Huerta, Pedro Serrano, Jorge Fernández Granados, Eduardo Hurtado, Baudelio Lara, Luis Cortés Bargalló, Tedi López Mills, Gabriel Bernal Granados, Enzia Verduchi, Carlos Beltrán

Andalucía: Memoria poética

María Victoria Atencia, José Manuel Caballero Bonald, Carolyn Richmond, Luis García Montero, Pabla García Baena, Rafael Cansinos Assens, Aurora Luque, Jesús Aguado, José Ramón Ripoll, Felipe Benítez Reyes, Rafael Adolfo Téllez, Celia Fernández Prieto, Juana Castro, Eduardo García, Francisco José Cruz, Hipólito G. Navarro
Plástica de Luis Gordillo
Fotografía de Carlos Pérez Siquier



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

\$40.00





EL H. AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE ZAPOPAN
2004-2006

INVITA

a la presentación de los libros

ZAPOPAN
nuestra tierra*

ZAPOPAN
el gran horizonte*

**CIUDAD
ZAPOPAN**
COMUNICARNOS
PARA REALIZARNOS

El sábado 25 de noviembre a las 20:00 hrs.
Salón Elías Nandino
Feria Internacional del Libro de Guadalajara

*En colaboración con



www.zapopan.gob.mx

Instituto de Cultura: difusioncultural@zapopan.gob.mx Tel. 38 18 22 00 ext. 3859

elemental



104.3 fm

Red Radio
Universidad de Guadalajara

www.radio.udg.mx

diseño: Mayo14@hotmail.com

Todos hasta atrás

PRIMERA RONDA

EN LIBRERÍAS
Edición Limitada

Todos hasta atrás Día Siete PRIMERA RONDA

- Eliseo Alborno - Carmen Anselmi - Enrique Berruga
- Filioy - Agustín Cielena - Mauricio Cueva - Horacio
- Castellanos Moya - Miguel Ángel Chávez - Díaz de
- León - Guillermo Fedanelli - Rossana Fuentes-Berain
- Luis Humberto Cerechwaite - Rosana Fuentes-Berain
- Ángel Jaramillo - Andrés Jorgé - Mélica Lavín
- David Martín del Campo - Paco Ignacio Tulbo II
- Juan Meyer - Mauricio Molina - Eneas Montañez
- Aharado - Néstor Nájera - José Pérez-Espino - Julio
- Olivares Villagas - Alejandro Páez Várela - Edmundo
- Pardo - Manuel Pereira - José Pérez-Espino - Sara
- Pomar - José Ramón Ruiz Sánchez - José Rangiel
- Selchovich - Enrique Sama - Martín Solares - Jordi
- Lucía Rivadeneira - Leonardo Tanifeño - Antonio
- Seler - María Scoopen - Leonardo Tanifeño - Antonio
- Tenorio - Jorge Volpi - Jorge Zepeda Patterson


ediciones
cal y arena


ediciones
cal y arena

Día Siete



En portada:
Melchor Voyeur
de Luis Gordillo



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Rector General: José Trinidad Padilla López
Vicerrector Ejecutivo: Raúl Vargas
Secretario General: Carlos Briseño Torres
Director General de Difusión Cultural:
Jeffrey Steven Fernández Rodríguez
Director de Artes Escénicas y Literatura: Ángel Igor Lozada
Jefe de la Unidad de Literatura: David Izazaga

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero
Editor: Fernando de León
Coeditor: José Israel Carranza
Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán,
Jorge Esquinca, David Izazaga, Baudelio Lara, Martín Mora,
Víctor Ortiz Partida.
Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza,
Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló,
Antonio Deltoro, José María Espinasa, Felipe Garrido,
Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa,
Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Elmer Mendoza,
Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel
Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce,
Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo,
Minerva Margazita Villarreal, Carmen Villoro,
Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata
Diseño: Brenda Solís

LUVINA Nueva época, revista trimestral (invierno de 2006).
Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número
de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-
011814404800-102. Número de certificado de licitud del
título: 10984. Número de certificado de licitud del contenido:
7630. ISSN: 1665-1340. Hidalgo 919, Sector Hidalgo,
44100, Guadalajara, Jalisco. Teléfono [33] 3827 2105, fax [33]
31342222 ext. 1735 scastillero@luvina.com, fleon@luvina.com,
Imprenta: Editorial Pandora, S.A.de C.V., Caña 3657, La Nogalera,
46170, Guadalajara, Jalisco. www.luvina.com

Índice

ANDALUCÍA: MEMORIA POÉTICA

- 5 Los pájaros
María Victoria Atencia
- 6 La noche vegetal:
María Victoria Atencia
Pedro Serrano
- 9 Fruta del día
Aurora Luque
- 10 Sobre la cultura andaluza
José Manuel Caballero Bonald
- 13 El parchís
Jesús Aguado
- 14 Poema
José Ramón Ripoll
- 15 Otoño en *El jardín de las delicias*
de Francisco Ayala
Carolyn Richmond
- 18 Maletas perdidas
Luis García Montero
- 20 La voz tras el cristal de color ámbar
Felipe Benítez Reyes
- 23 Edad
Pablo García Baena
- 24 La poesía de la copla flamenca
Francisco José Cruz
- 30 Los contos de Joseph Uber
Rafael Adolfo Téllez
- 31 Paisajes del sur, infancia
y escritura autobiográfica
Celia Fernández Prieto
- 34 Amor mía
Juana Castro
- 36 El infierno portátil
Hipólito G. Navarro
- 39 Las pasarelas del deseo
Eduardo García
- 41 Luis Cernuda y la melancolía
Jorge Fernández Granados

46 SIETE POETAS
JÓVENES ANDALUCES

EXTRAÑAMIENTOS

- 51 Los silencios de Cansinos Assens
Eduardo Hurtado
- 52 Cuatro poemas
Rafael Cansinos Assens
-
- 55 Descubrámonos los unos a los otros
José Saramago
- 58 Sobre valores y violencia
André Brink
- 61 Oda 30, libro III
Horacio
- 62 El mendigo de Palma
José Emilio Pacheco
- 64 Aforismos recién encontrados
en una botella
Carlos Monsiváis
- 66 Conversación en Granada (1526)
David Huerta
- 68 Alí Chumacero
Emmanuel Carballo
- 72 Para frasear
Tedi López Mills
- 73 Autorretrato fresco
Luis Cortés Bargalló
- 74 La meditación de la mañana
Gabriel Bernal Granados
- 76 Desnudo subiendo la escalera
Baudello Lara
- 77 Dino Campana sueña
con Montevideo
Enzia Verduchi
- 78 
«SI ES VERDAD QUE SOY POETA...»
LORCA, AL VUELO, EN DIEZ VOCES

Fotos de
Carlos Pérez
Siquier




Plástica de Luis Gordillo | Exorcizar la angustia:
Carlos Beltrán



PÁRAMO

- 82 Sevilla canta en Jalisco
Hugo Hernández
- 83 Cien años adelantado
Rafael Torres Meyer
- 84 *Iguana*, de Miguel Ángel Zapata:
entre la imagen y la palabra
Françoise Roy
- 86 Guérin, el desposeído
Luis Vicente de Aguinaga
- 87 Menú degustación
Carlos Mijares Bracho



El abordaje de la literatura andaluza nos lleva a la contemplación de la lengua castellana en su propia raíz, en ese renacimiento ocasionado por el choque de la cultura española con la islámica, cuando el lenguaje se hizo vegetal y transpiró murmullos de agua, se volvió lúdico y formó nuestro asentamiento más hondo: nuestra memoria poética.

LUVINA comienza este acercamiento a las letras andaluzas con la voz de **María Victoria Atencia** en una demostración de que «su poética es registro de experiencia vital», justo como la afirma **Pedro Serrano** en su ensayo sobre la poeta. «Tienes que vivir vidas» es el consejo —casi mandato— que esgrime **Aurora Luque** en un verso, mientras que **Rafael Adolfo Téllez** entrevé,

Andalucía: Memoria poética

entre versos también, a quien «tatúa mi vida ahora, / en alguna vieja lápida», y con igual certeza **Pablo García Baena** se sabe capaz de «leer el mismo libro de mis días». **Juana Castro**, por su parte, invoca entre metáforas un vertiginoso «amor de amortajar», y **Francisco José Cruz**

rescata, con astucia ensayística, ejemplos de coplas en que se cimienta la profundidad poética de la tradición popular andaluza. Así, la vida que mata, el tiempo que pasa, pero sobre todo la experiencia de una identidad inconfundible, son los grandes temas de esta memoria: un Guadalquivir multicultural, como señala con lucidez **José Manuel Caballero Bonald**.

Las letras andaluzas anhelan la vida a tal grado que la sustraen de la yugular del destino: se puede apreciar en la obra de **Federico García Lorca** —recordado aquí por diversas inteligencias— y en la evocación de **Rafael Cansinos Assens** que hace el poeta mexicano **Eduardo Hurtado**; en los argumentos de **Francisco Ayala** cuyas claves desvela **Carolyn Richmond**; en los cuentos de **Felipe Benítez Reyes** y de **Hipólito G. Navarro**; en los poemas de **Jesús Aguado**, **José Ramón Ripoll** y **Eduardo García**, y en la selección de jóvenes poetas andaluces que presenta la mexicana **Raquel Huerta-Nava**. Por lo mismo requieren una constante reflexión biográfica, como hace ver **Celia Fernández Prieto**, y una fiesta perpetua: «Celebremos el día que tiene nuestra talla», se lee en un verso de **Luis García Montero**.

La obra plástica del sevillano **Luis Gordillo** y las fotografías de **Carlos Pérez Siquier** y **Manuel Falces** dotan de color y forma esta memoria poética.

El convivio lo enriquecen **Carlos Monsiváis** y **Emmanuel Carballo**, autores distinguidos en la vigésima edición de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, así como **José Emilio Pacheco**, **David Huerta**, **Jorge Fernández Granados**, **Tedi López Mills**, **Baudelio Lara**, **Enzia Verduchi**, **Luis Cortés Bargalló** y **Gabriel Bernal Granados**, además de **Rubén Bonifaz Nuño** con una traducción inédita de **Horacio**, y sendas colaboraciones del Premio Nobel **José Saramago** y del novelista sudafricano **André Brink**.

Si, como ha dicho **María Victoria Atencia**, «la poesía se escribe a ciegas», en estas páginas la memoria se convertirá en su lazarillo.



Los pájaros

MARÍA VICTORIA ATENCIA

Los pájaros también; los pájaros que eran
como una reflexión que mantuviese
suspensa de las alas su respuesta; los pájaros
y, a su modo, los árboles
que añaden cada año un anillo a su altura
como quien desconoce su temporalidad amenazada.
Podría proponerles mi condición efímera, a cambio de la suya,
como si muchos años de luz tomaran cuerpo y yo estuviese
siendo su vuelo y tiempo y sitio, hasta alcanzarme
el necesario toque de la gracia.

María Victoria Atencia (Málaga, 1931).
Su último libro es *De pérdidas y adioses*
(Pre-Textos, Valencia, 2005).

La noche vegetal:

María Victoria Atencia

PEDRO SERRANO

María Victoria Atencia es una poeta poco conocida en México, a pesar de llevar escribiendo poemas más de medio siglo. La razón de este desconocimiento es resultado de diversos factores trenzados cuya trayectoria vale la pena dibujar, tanto por lo que significan en la construcción poética de un individuo en particular, como por la manera en que los actos de este individuo son asimilados por la crítica y reconducidos al público, lector o no. Durante la segunda mitad del siglo xx la poesía española estuvo enjaezada con rotundos monumentos y flagrantes ocultaciones, producto de una historia literaria dominada por la autoridad de los discursos académicos. Al no estar sustentada en la realidad de los propios poemas y libros de poemas que al ir apareciendo iban modificando y reconstituyendo un paisaje siempre en movimiento, sino por ideas teóricas aplicadas, esta crítica tenía forzosamente que pasar la vista sin fijarse en aquellas escrituras que no eran consistentes en una continuidad y perseverancia hasta alcanzar progresiva pertenencia y reconocimiento. El caso de María Victoria Atencia es típico de esta realidad. A pesar de que sus primeros libros aparecen a principios de la década de 1960, su escritura se incluye y no en el cuerpo de la poesía española dependiendo de los críticos, la década en que se hicieron las antologías y las pendientes tomadas por los estudiosos de la poesía española contemporánea. Aunque comenzó a escribir bastante joven y sus primeros libros aparecieron en ediciones accesibles a comienzos de los años 60, dejó de publicar durante casi 15 años y cuando volvió lo hizo en ediciones de circulación limitada. No fue sino hasta 1984 que la editorial Visor la recuperó para un público más amplio y, a partir de entonces su nombre se ha vuelto imprescindible. Es interesante volver la vista entonces a su biografía y a la manera en que fue escribiendo y publicando sus libros, pues ese ritmo y relación dan cuenta de una voluntad poética en continua discusión con su realidad que merece ser puesta en relieve, pues la falta de escritura o de presencia no significan la cancelación de una voluntad poética, sino la manera en la que ésta alcanza sus fines y se despliega.

Su primer libro, *Tierra mojada*, apareció en 1953 en Málaga, su ciudad natal, cuando ella tenía 23 años, y durante mucho tiempo no se volvió a publicar. En la «Introducción» a la *Antología poética* de María Victoria

Pedro Serrano (Montreal, 1957).
Su más reciente poemario es *Turba*
(Ediciones Sin Nombre, México, 2005).



cotidianidad, la realidad exterior del arte, la fractura del mundo familiar por la irrupción de lo otro o la realidad palpable de los hijos, pero el eje escogido permite ver en pocos trazos tanto la continuidad experiencial de la que hablo como el vigor con que se la trata. En «Museo Rodin», por ejemplo, incluido en *La intrusa*, publicado en 1992, dice:

y se licua el activo mineral de la sangre
mientras crujen las hojas arrecidas
y el fruto del serbal descompone mi hoca.

Para este momento, la poesía de María Victoria Atencia ha alcanzado un registro perfectamente reconocible, en el que predominan, junto a esta materialidad del mundo y del cuerpo, el uso de alejandrinos y endecasílabos. En una entrevista que dio a raíz de la publicación en 2003 de *El hueco*, declara: «Cuando escribes, tú no piensas ni en ti ni en nadie. La poesía se escribe a ciegas. Viene de lejos a través de muchas generaciones, pasa por ti y desemboca en otros. En ese camino hay que tener las manos abiertas y recoger lo más posible». Ese recogimiento, en ambos sentidos de la palabra, la poeta lo ha ido coleccionando a lo largo de sus años, su atención y su obra, y organizándolo en significación precisa. En «La casa», incluido en ese libro, y que cito completo, escribe:

Su natural tendencia a deshacerse se agrava
[cada noche:
aparadores, mantas, armarios se dislocan.
A veces me desvelo en la cruz de la araucaria
con la mano acogiendo una ardilla incisiva.

Vendrán la aurora y, luego, el mar
[perseverantemente roto,
y yo con él. Está ya todo a punto: la casa
[se deshace.
Se me erizan escamas. La resina, la crema
[limpiadora.
La araucaria. La ardilla. Mi sueño insoportable.

De pérdidas y adioses fue publicado hace un año y es su último libro. En él, Atencia entra de lleno y atraviesa la discusión sobre temporalidad y atemporalidad de la experiencia, sobre el paso del tiempo, su pérdida y su conservación. Esa discusión es, digamos, obvia cuando se habla de un poema, pero lo relevante, incluso para el poema, es regresarla a la vida del individuo. Y eso lo muestra la experiencia de escritura y lectura de María Victoria Atencia. ¿En dónde está el tiempo del poema? Los poemas de Atencia, plenos de una sexualidad festiva y casi infantil en su goce, están escritos ahora desde el otro lado, es decir desde la vejez y la proximidad de la desaparición. Ambos casos se unen, justifican y potencian en este libro, que apura y apresura los pasos que corren del jardín florido al jardín festivo, su abandono nunca del todo ingenuo. En «Nardos» escribe:

Hecha de inconsistencia, en fin, puedo
[alcanzarme
como un destello por la sombra, sueño
tras sueño adentro con mi nocturnidad ceñida.

La creación tardía, o la creación en la vejez es un tema fascinante y en el caso de Atencia es claro que su escritura cumple con un circuito de referencias que incluye toda su vida. *De pérdidas y adioses* es un libro que afirma su condición de vida y estar aquí, en un aquí cuyo arco referencial y emocional implica e incluye toda su experiencia vital. La mujer mayor que es ahora instituye su acción en toda la paleta de su vida, y ésta está activa, en el universo del poema, aquí y ahora, antes y después, marcando como referente de vida, como instigación de acción actual, lo que se ha sido y lo que se ha escrito. ■



Fruta del día

AURORA LUQUE

Tienes que vivir vidas. No la tuya,
no sólo la acordada,
también las aledañas, las pospuestas,
las previas, las futuras.
Las quiero todas ya, recolectadas,
a punto de morder, de entrar en boca,
de ablandarse en la lengua.
En esa cesta hay uvas esenciales,
cerezas infantiles,
húmedas fresas que prometen bosques,
ese sabor a verde ciruela del verano
y una pulpa dorada, inmasticable.

Cómete ya tu propio
cerebro fatigado:
es la fruta del día.

Aurora Luque (Almería, 1962).
Su libro más reciente es *Haikus de Narila*
(Antigua Imprenta Sur, Málaga, 2005).

Sobre la cultura andaluza

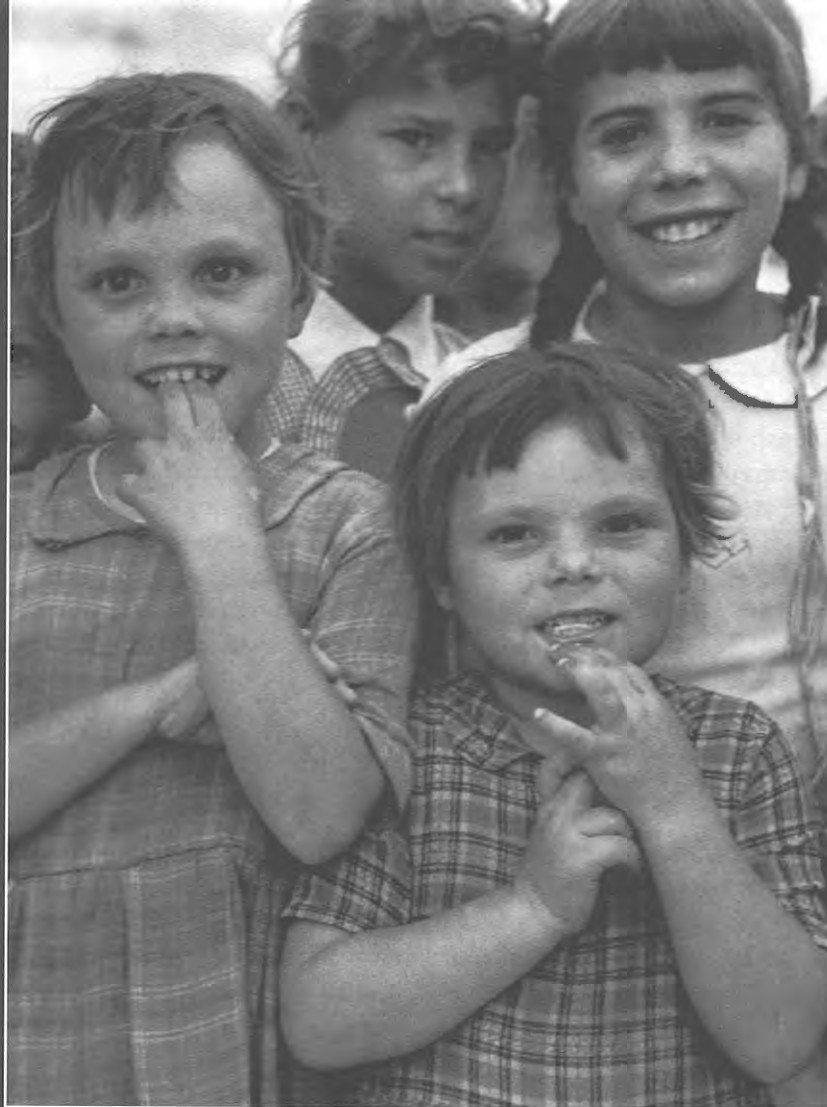
JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD

El río Guadalquivir arrastra los vestigios ilusorios de muchas y viejas historias andaluzas, pero también los sedimentos de otras turbias y nada figuradas historias de hoy mismo. Un despilfarro retórico o un mal viaje, según se mire. Por cierto que también hay quien opina que el gran río de Andalucía —el Betis de los romanos, el Guadalquivir de los árabes— se alarga sin más hasta América, lo que no deja de ser un cálculo extravagante, propio de gentes que profesan sañudamente la hispanidad. Pues nada más sensato que aceptar el veredicto inmejorable de los mapas, esto es, que el Guadalquivir desemboca en Sanlúcar de un modo más bien discreto, sin ostentar otras alegorías que las dependientes de sus muchas aventuras andaluzas, incluidas las limpias y las contaminadas, que de todo hay.

En cualquier caso, ese gran eje fluvial de nuestras culturas históricas —y legendarias— también puede servir ahora de referente metafórico para evocar algunos de los más consabidos datos biográficos andaluces. Y lo primero que habría que establecer a este respecto es un punto de partida más o menos coherente. Pero no resulta nada fácil. Cada vez que intento desandar ese sinuoso trayecto que ha recorrido Andalucía desde que logró sacar adelante su régimen autonómico, acabo medio perdiéndome por las trastiendas de la memoria. No acierto a valorar con una mínima solvencia esa compleja sarta de avances, involuciones y estancamientos que se intercalan en nuestras últimas andanzas históricas. Tal vez no sea yo un buen testigo, sino un mero espectador aturdido por las mismas ilusiones ópticas padecidas tras la muerte del dictador.

Muchas veces me he preguntado si de verdad existe, como tal modelo inequívoco, con sus marcas distintivas y sus particulares atributos, una auténtica cultura andaluza. Y la verdad es que tengo mis dudas: no sé muy bien qué responder. A lo mejor es que prefiero pecar de escéptico, sobre todo porque esa vaga noción cultural no puede referirse —ni en éste ni en ningún otro caso parecido— a unas claves inamovibles y a unas características uniformes. La misma diversidad de nuestra geografía parece contradecirse con cualquier pretensión de homogeneidad a la hora de identificarnos históricamente a nosotros mismos. Es decir, que hablar de cultura andaluza —o de ese tan manoseado «hecho diferencial»— viene a

José Manuel Caballero Bonald
(Jerez de la Frontera, 1926). Su poemario más reciente es *Manual de infractores* (Seix Barral, Barcelona, 2005).



ser como referirse a un conjunto de afluencias dispares que difícilmente podrán tener acomodo en una misma hipótesis interpretativa. Supongo que incluso es preferible que ocurra así.

Siempre se ha dicho que Sierra Morena no es sólo un límite geográfico, o una barrera natural entre la meseta castellana y los valles altos andaluces, sino la frontera entre dos mundos presumiblemente distintos. Pues según y cómo. Los sobresaltos geológicos fomentan a veces ciertos excesos sentimentales. Pero esa afirmación suena bastante a reclamo turístico y quizá no pase de ser un eslogan de lo más convencional. Porque ¿en qué consiste realmente esa supuesta diferencia? Andalucía es un territorio muy extenso —más extenso que algunas naciones europeas— y su variedad física es tan evidente como la diversificación de sus peculiaridades humanas. Hasta nuestros mapas históricos marcan muy bien las distan-

cias entre unas y otras latitudes meridionales.

Aunque sea desde una perspectiva bastante convencional, ¿disponen realmente de muchos rasgos comunes un pescador gaditano y un segador cordobés, un aceitunero jiennense y un metalúrgico sevillano, un viñador malagueño y un serrano granadino? A veces, ni siquiera la etnografía les otorga ninguna manifiesta semejanza. Incluso la norma lingüística, los matices dialectales, difieren unos de otros, y hasta es posible que algunos de esos andaluces se consideren vinculados a una tradición cultural que contrasta taxativamente con las de sus vecinos territoriales.

Tampoco hay que olvidar que el muy resbaladizo concepto de cultura andaluza fue contagiándose obstinadamente de toda una larga serie de desvíos y malformaciones. Por no ir más lejos, pongamos que desde aquellas exaltaciones imaginativas del romanticismo la antesala de la historia social de Andalucía ha

estado efectivamente abarrotada de toda esa «quincalla meridional» a que se refería Ortega. A partir de ahí, todo funcionó con una muy acusada tendencia a propagar los más folclóricos estereotipos. El populismo edulcorado de los hermanos Álvarez Quintero, las redichas meditaciones senequistas de Pemán, el alegórico amaneramiento de Romero de Torres, la estilizada mitología gitana de García Lorca, pueden ser en este sentido unos ejemplos entre otros muchos. Pero es que, además, los cronistas y poetas líricos que sublimaron las bellezas locales, los arquitectos que se inventaron el ficticio preciosismo de una casa típica andaluza, los pintores que concibieron tantos alambicados paisajes populares, favorecieron en muy considerable medida una mixtificación incrustada desde entonces en el más genuino inventario cultural andaluz.

Por supuesto que toda esa intrincada cuestión de las herencias culturales es siempre un poco abstracta y suele basarse en motivos más bien librescos. Afirmar, sin más, que el temperamento y los hábitos del andaluz son una consecuencia de los hábitos y el temperamento de sus antepasados históricos, resulta de una credulidad sumamente temeraria. En realidad, lo que debería englobarse en el concepto de cultura andaluza tendría que ceñirse a una poliédrica combinación de atributos, ese mestizaje que generó el más fértil entramado operativo de nuestra historia social. De la misma forma que somos la resultante de una consecutiva fusión étnica, también lo es nuestra cultura. Lo multirracial generó afortunadamente lo multicultural: una larga y copiosa decanación de influjos que vino a constituir, aunque sea en términos idealistas, lo que podría ser el substrato, el germen de nuestras más verificables marcas culturales.

La única palmaria alianza que pudo unir a los andaluces es la de sentirse adecuadamente paisanos, no ya porque así lo establezcan los acuerdos administrativos, sino porque fueron habituándose a conjugar sus respectivos sentimientos de integración regionalista frente a los detrimentos del centralismo, es decir, porque se consideran más o menos copartícipes de una muy parecida empresa vital. Pero también esa conjetura remite al doble filo de

las contradicciones. La imagen de Andalucía está a veces tan lastrada de puerilidades y faramallas costumbristas que la simple opción a disentir de lo establecido, a infringir la norma, convierte al osado en sospechoso de lesa infidelidad. El simple hecho de oponerse a ciertos usos y abusos bien arraigados en Andalucía incapacita automáticamente como interlocutor legítimo ante cualquier andaluz profesional, que es ocupación de mucho predicamento entre la ciudadanía provinciana.

Todo eso sigue propiciando de algún deplorable modo nuestros nacionalismos de salón. Cuando Andalucía alcanza esforzadamente su autogobierno, algo cambia sin duda en los aparejos culturales andaluces. Pero no todo se ajustó luego a aquellas vehemencias triunfalistas de hace veinticinco años. Incluso las decantaciones del «hecho diferencial» no se han producido sin menoscabo del «hecho común». Y ya se sabe que restringir los ámbitos culturales ajenos empobrece la cultura propia. El hecho de que una profusa stirpe de escritores y pintores fueran andaluces —desde Góngora y Velázquez a Juan Ramón Jiménez y Picasso, desde Bécquer y Machado a Cernuda y García Lorca— no es en el fondo más que una casualidad geográfica. Pero tampoco conviene perder de vista que uno de esos paradigmas artísticos —Juan Ramón Jiménez— gustaba de definirse como «andaluz universal». O sea, todo lo contrario a tantos localismos de guardarropía como se prodigan entre nosotros.

Según estudios recientes, una cuarta parte de la población andaluza emigró durante la primera década de la Autonomía y otra cuarta parte vive hoy en las vecindades de la pobreza. Son datos de un rigor implacable que muy bien pueden servir ahora de acicate reflexivo. Aunque sólo sea para convenir que ese «hecho diferencial» andaluz, ese presunto sedimento cultural, supone un rango sociológico, pero también una reestructura económica; es una forma de entender la vida, pero también una búsqueda de soluciones al largo expolio de la historia; implica una ratificación de la propia identidad, pero también un proyecto solidario para corregir no pocas erratas oriundas del subdesarrollo. ■



El parchís

JESÚS AGUADO

En la casilla 22, azul,
no te puedes quedar porque es mi puerta,
ni comerte una ficha, ni entrar tú
en mi casa vacía, ni moverla

al otro extremo del tablero, ni
repintarla de verde o amarillo.
Es un juego muy serio pero a ti
te dan risa las reglas y hace frío

y te tragas los dados y me anuncias
que gracias, que está bien: partida nula.

Jesús Aguado (Madrid, 1961). Autor de
La astucia del vacío: Cuadernos de Benarés
(1988-2003) (Ediciones Narifa, Málaga, 2005).

Poema

JOSÉ RAMÓN RIPOLL

Entre el jaspe y el iris cae la tarde.
Si el crepúsculo ardiera sin ser visto,
ni tu extraña visita,
ni este encuentro,
ni la insistencia de mis ojos
tendrían sentido ahora.
Toda esta causa reproduce un susurro
que se hace música al mirar.
Del recuerdo ondulado de esta tarde que cae
se forma una palabra que la nombra
y así vive,
entre el jaspe y el iris.

José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952).
En 2002 publicó el poemario *Hoy es niebla*
(Visor, Madrid).



Otoño en *El jardín de las delicias* de Francisco Ayala

CAROLYN RICHMOND

«¡Tanta hermosura, duele!», te oí decir». Con estas palabras, entre llanto y lamento, da comienzo Francisco Ayala a la pieza más recientemente incorporada por él a esa su secreta —pero todavía abierta— «arca de palabras», *El jardín de las delicias*. Titulado «Lloraste en el Generalife», este poema en prosa constituye un resumen, en miniatura, de algunos de los motivos principales del volumen que lo encierra: el de la vida como un viaje; el del papel del arte en la plasmación —y transformación— de la experiencia humana; el de la fugacidad del tiempo; y el del anhelo —igualmente humano— de alcanzar, mediante la creación, la inmortalidad. Son temas universales que, de manera diversa y a lo largo de los años, están reflejados en la obra de nuestro autor, quien, a partir de la década de sus 50 años, irá tomando conciencia de que se acerca, ya, a su propia vejez y, con ella, a la inevitable muerte. Lejos de ser estática, la vida humana es un eterno *continuum*, captado —re-creado— por Ayala en las fluidas y mutables páginas de esta todavía inacabada obra suya que, mientras esté en vida su autor, seguirá siendo a su vez tan *viva* como él.

Prueba de lo dicho resulta ser el largo proceso de gestación y crecimiento, hasta el momento actual, de tan insólito libro: desde la recopilación, en sus *Obras narrativas completas* de 1969, de 26 textos que, repartidos en secciones tituladas «Diablo mundo» y «Días felices», formarían el núcleo de la primera edición de *El jardín de las delicias* (1971), hasta este volumen independiente, cuya primera parte, dividida a su vez en dos apartados —«Recortes del diario *Las noticias* de ayer» y «Diálogos de amor»—, seguiría de ahí en adelante sin cambio mientras que en ediciones posteriores (1978, 1990, 1992, 1999, 2006) iría incorporando el autor a la segunda parte, «Días felices» —más personal, más vinculada a su trayectoria vital y sentimental—, todavía nuevos textos. De ahí la calificación anterior de «abierto» de este *sui generis* volumen de narraciones.

Desde su primera versión ha sido el conjunto de piezas titulado «Días felices» una especie de canto otoñal que hace repetida alusión, como no es de sorprender, a los tradicionales temas de *tempus fugit* (el tiempo huye) y de *carpe diem* (goza del día). «¿A qué edad puede con-

Carolyn Richmond (Charlottesville, 1938).
Recientemente preparó la edición y el epílogo
de la antología *De toda la vida* de Francisco
Ayala (Tusquets, Barcelona, 2006).

siderarse viejo un hombre?», se pregunta el narrador al comienzo de «Fragancia de jazmines». «¿A qué edad es uno lo que se dice un viejo?». Fechada en el año 1965, cuando cumplía Ayala los 60, este «Homenaje a Espronceda» —subtítulo de la pieza— constituye una especie de rememoración poética de un amor adúltero al que, cinco años antes, había puesto fin ya el —entonces irónico y ahora algo melancólico— narrador. «¿A qué edad es uno un viejo?» volverá a preguntarse mientras, mirándose al espejo, escucha en la radio el bolero que da título al texto. El tema del viejo, que con tanta frecuencia apareciera —despojado, claro está, de cualquier tratamiento lírico— en las piezas de «Diablo mundo» (interesante coincidencia, por cierto, la que se da entre este último título y el del subtítulo de «Fragancia de jazmines...»), el tema del viejo, digo, va complementado aquí por el del paso de los años, temas a los que luego volverá el narrador-recompilador, quien, en el epílogo, advierte a su (más joven) destinataria: «Los años correrán, volará el tiempo». En efecto, toda la *felicidad* de esta segunda parte de *El jardín de las delicias* está teñida de la tristeza, melancólica, del inevitable fluir del tiempo... y del inevitable fin que a todos nos espera.

«Lloraste en el Generalife»: resumen del arte del Ayala otoñal

Qué mejor ilustración de lo dicho que la última pieza *sembrada* en *El jardín...* por su ya vetusto autor. *Otoñal* tanto en su perspectiva narrativa cuanto en su contenido mismo, «Lloraste en el Generalife» aproxima de un modo novedoso la ficción a la realidad. Esto se desprende del texto mismo aunque, en calidad de destinataria de la obra así como —sobre todo— de su protagonista, puedo yo por mi parte certificarlo también... «¡Tanta hermosura, duele!», te oí decir», comienza en primera persona el narrador, para pasar a relatar:

Y cuando, un poco sorprendido, me volví a mirarte, vi correr lágrimas por tu cara. Yo conocía demasiado bien (¿quién mejor que

yo?) tu sensibilidad a flor de piel; pero tras de tantos y tantos años de nuestra íntima convivencia, todavía me faltaba por descubrir en ti este grado de total entrega, que así llegaba a dejarte rendida y deshecha ante la belleza intolerable de una hora feliz.

Tras esta conmovedora re-creación de lo sentido por ambos —por la destinataria y, sobre todo, por su compañero-escritor— en una hora tan *feliz*, prosigue éste a una re-creación poética de la escena que tanta emoción había suscitado en su compañera. Tiempo y espacio se funden aquí en una extraordinaria evocación, tanto plástica como auditiva, de los conocidísimos jardines granadinos:

Era otoño. Estábamos pasando algunos días en mi recuperada tierra granadina. Habíamos subido a la Alhambra y, olvidados, paseábamos por los jardines del Generalife, bordeando los arriates de arrayanes, junto a los macizos de flores, alrededor de las fuentes, bajo un cielo de azul perfecto, sin otro ruido que el continuo rumor del agua y algún gorjeo del pájaro que tal vez ha saltado de una rama a otra. Apenas si hablábamos; nada había que decir: nos bastaba sabernos unidos y en paz.

Se trata aquí, precisamente, de la evocación de una «hermosura» *otoñal*, donde se funde, poéticamente, esta simbólica estación con la compenetración sentimental de dos personas quienes, tras tantos años, apenas necesitan ya de apelar a la comunicación verbal. La relación entre uno y otra resulta ser también, pues, un amor *otoñal*.

Irrumpe el siguiente párrafo para inyectar, dentro de tanta «paz», otra reacción por parte de uno y otro: esta vez, un desahogo de alegría y hasta de exaltación:

Me reí de tus lágrimas, y tú, en seguida, también te reíste. «¡Qué gloriosa efusión! —me burlaba yo—. ¡Lágrimas de gozo!»... Húmedas todavía las mejillas, te reías también tú.

Tras este parrafito de transición, que nos devuelve, junto con los protagonistas, a la vida *normal*, introduce el narrador, no sin cierta ironía, los temas esenciales de la pieza: los de la fugacidad del tiempo y del papel desempeñado por el arte en la inmortalización de la experiencia humana.

Un poco más tarde, cuando quisiste valerte de tu cámara para apresar aquel momento único en unas cuantas instantáneas: fotos de mí, de ti misma, de ambos, tomadas en el delicioso paraje, en el lugar ameno, me puse a predicarte sobre la futilidad del intento. «El tiempo buye, lo sabes», te dije; «el tiempo no se deja capturar en una fotografía, como tampoco cabría encerrarlo en las estrofas de un soneto. ¿Para qué, entonces, tanto afanarse en vano?».

Retoma aquí el narrador motivos —por ejemplo, el del *carpe diem*, citado literalmente— repetidos a lo largo de «Días felices», a los que, bajo forma de monólogo interior, volverá en el epílogo al libro: «¿Para qué has escrito?», se *reprocha* allí. «¿Para qué tenías que escribir? ¿Acaso no bastaba?...», se pregunta enseguida, refiriéndose a las complicaciones emocionales que son propias del amor: «¿no bastaba acaso con haberlo sufrido?».

En este último texto la respuesta resulta ser ambigua dado el temor que el narrador expresa de que «quizá nunca» se atreva su destinataria a «destapar el arca», esto es, a leer los escritos recogidos en el libro. La conclusión de «Lloraste en el Generalife», por su parte, queda más ambigua aún. «Esa era mi prédica», comienza:

Y sin embargo, ¿quién resiste al deseo?, ¿quién renuncia a la esperanza?: desatendiendo, terca, mi admonición prudente, sacaste tus fotos, mientras que yo mismo —debo confesarlo— furtivamente apuntaba en mi cuadernito de notas: *Hoy Carolyn ha llorado en el Generalife*, y todavía, para más precisa memoria, agregaba la fecha: *18 de noviembre de 1992*.



No sólo *desatiende* tal «prudente» sermón su «terca» compañera, sino que el mismísimo escritor-*predicador* terminaría anotando para sí «furtivamente» —se trata aquí de una especie de confesión— no sólo lo ocurrido sino también la fecha... ¿Qué significa esto? ¿Se desentiende él de sus propios consejos? ¿Constituye el texto que acabamos nosotros de leer —el titulado «Lloraste en el Generalife»— un fruto literario de la experiencia relatada ahí, o más bien de alguna efímera quimera? ¿Dónde empiezan y acaban los límites de vida y literatura?

Con toda su complejidad, «Lloraste en el Generalife» resulta ser, a la vez, un eslabón más —también *otoñal*— del largo *viaje* del autor Francisco Ayala: un retorno, tanto literario como vivido, a su tierra natal. Con él se cierra —por el momento— el círculo, deteniéndose el tiempo; como otro personaje suyo de la última década de su vida, Don Álvaro Tarfe, protagonista de «Un caballero granadino», han vuelto autor y narrador a «tierra granadina». Mediante el arte, se suspende el tiempo. Todavía están ellos allí. ■

Maletas perdidas

LUIS GARCÍA MONTERO

Esta mañana sucia de Estocolmo,
después de aterrizar en la perfumería
y en las tiendas de ropa,
estuve barajando la ley de los destinos.
El azar y el espejo
componen un murmullo de chaquetas vacías.
En las costuras duermen
las posibilidades y sus sombras.

Me he sentado a mirar
la orilla de los cuerpos en humildad de espera,
como al quedarme con tu bolso
cuando te vas al probador.
Una corriente viva de precios y etiquetas,
minuciosa lo mismo que la lluvia,
ordenará las perchas de lo que no seremos,
lo que vamos a ser,
lo que alguna vez fuimos.
Y todo se reúne en nuestra indecisión.

Por los armarios cruzan las preguntas
con pies de plomo.
¿Qué camisa defiende las verdades del joven
en la prudencia de la piel madura?
¿Y cómo puedo defender tu amor,
buscar amor de hoy en el amor de siempre?

Luis García Montero (Granada, 1958).
Acaba de aparecer su *Poesía 1980-2005*
(Tusquets, Barcelona, 2006).



Valoro los encajes de la vida,
y levanto mis manos perturbadas
al demonio pacífico
de la ropa interior.
Pero yo sé que los desnudos
sólo nos pertenecen con los ojos cerrados.

Los destinos no visten a la moda.
Van del año pasado o de un siglo futuro.
Por eso no conviene despreciar
las maletas perdidas. Los aeropuertos guardan
equipajes rebeldes
que ayudan a entender la primavera nórdica.

Celebremos el día que tiene nuestra talla.
El sol azul sobre los barcos tibios,
la habitación de hotel con ropa limpia,

y que tú seas quien decida
lo que voy a ponerme.

La voz

tras el cristal de color ámbar

FELIPE BENÍTEZ REYES

Cuando le diagnosticaron la enfermedad decidí cerrar el negocio para poder cuidarla durante el tiempo que le quedase, pues aunque el tiempo sea para todo el mundo una cuenta atrás, esa cuenta suya era ya muy breve, según el especialista.

Por las noches cogimos la costumbre de leerle yo novelas protagonizadas por faraones embrujados de Egipto o por emperadores lascivos y altaneros de la Roma imperial. Le tomamos afición a eso, y era como desviarla un poco, no del camino de la muerte, pero sí al menos del pensamiento de la muerte.

A veces, cuando la medicación le provocaba debilidad en el entendimiento y le fijaba los ojos en un punto inconcreto aunque fijo del vacío, le leía alguna de esas revistas que suelen entrevistar a princesas embarazadas y a banqueros que están a bordo de un yate blanco o subidos a un caballo también blanco, siempre junto a mujeres tan guapas que parecen sacadas de un sueño de quimeras dolorosas. Aquello de lo que se hablaba en esas revistas es posible que fuese basura, no soy yo quién para juzgarlo, pero reconozco que nos gustaba leerlas, porque nos suponía la comprobación de lo mucho que nos habíamos perdido de la vida y del mundo, pero también la certeza de que todo eso que nos habíamos perdido no nos importaba lo suficiente como para convertirnos en personas rencorosas.

Nuestro piso es amplio, pero siempre ha sido caluroso a la vez que umbrío, porque tiene pequeñas las ventanas, y a ella no le venía bien el aire acondicionado, así que durante buena parte de julio y todo agosto salíamos por la noche a la terraza y nos sentábamos allí durante un par de horas para respirar el aire limpio de la ciudad casi vacía y también para enfriarnos un poco los pulmones, que se debilitan por el exceso de calor, y allí le leía las novelas de fantasías impensables, o las revistas.

Al principio no nos dimos cuenta.

No hacía ningún ruido. No tosía. No fumaba. Nada delataba su presencia intrusa y nada nos hacía sospechar que estuviese allí, en la terraza contigua, oyendo lo que yo leía para ella. Pero estaba, y podía llevar allí mucho tiempo sin nosotros haberlo notado.

Lo descubrí por casualidad, que suele ser el modo en que las co-

Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960).
Autor de *Los libros errantes*
(Anaya, Madrid, 2006).

sas se descubren tanto en las ciencias de veras importantes como en las situaciones sin importancia ni relieve.

El caso es que pusieron farolas nuevas en la calle y que el resplandor de una de ellas delató a contraluz, recortada en el cristal esmerilado de color ámbar que separa nuestros tramos de terraza, la silueta del intruso.

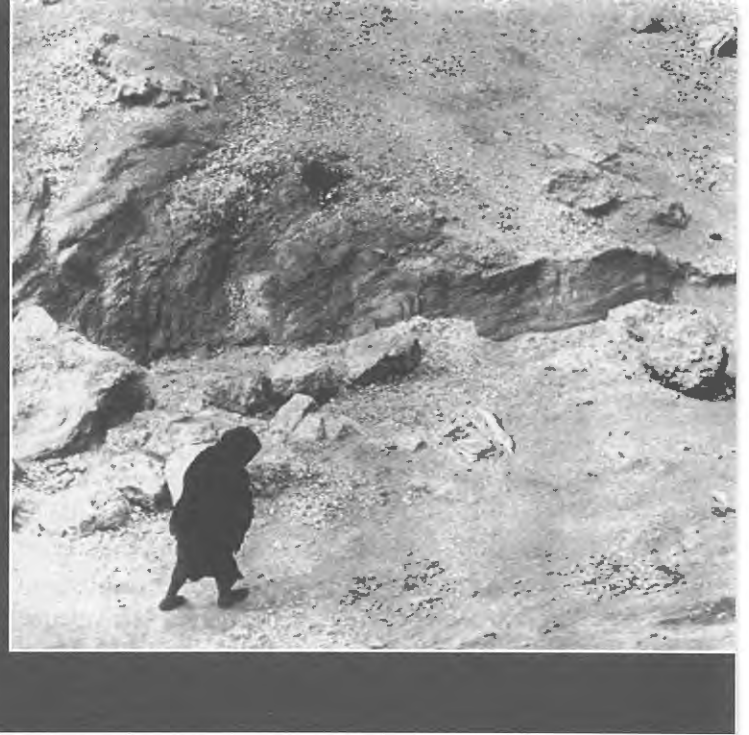
Ella se sobresaltó cuando le señalé aquella sombra, pero me llevé el dedo a los labios con prontitud, antes de que dijera algo ofensivo o inconveniente, pues los medicamentos le estaban alterando su carácter natural y yo mismo tenía que obligarla a veces a que se tomara una doble dosis de neurolépticos para que volviera, si no a su ser, sí al menos a su limbo.

No podíamos dejar de salir a la terraza por las noches, a pesar de la presencia del intruso, porque era mucho el calor que trajo aquel agosto. Los pulmones se le calentaban de manera alarmante durante el día, y el médico me había encarecido la tarea de enfriárselos lo más posible. Así que seguimos saliendo a la terraza para leerle lo que aquel día aconsejase su estado: las fantasías de los libros o las fábulas sociales de las revistas. Lo único que podía hacer era rebajar el volumen de mi voz cuando veía la silueta del intruso recortada en el cristal de color ámbar. Yo leía para ella, no para él, pero él tenía derecho a estar allí, y nadie puede obligar a nadie a renunciar a sus derechos.

Noche tras noche, sin saber que veíamos su silueta, se sentaba él a escuchar mi lectura en voz alta de las ficciones. Nunca tosía. Nunca arrastraba siquiera una silla. Pero yo bajaba el volumen de voz, haciéndola tal vez un poco espectral y poco alegre, y luego me notaba irritada la garganta, y notaba también que ella no siempre se reía al llegar a un pasaje cómico, no sé si porque no me oía o por estar padeciendo en ese preciso instante un pasajero y falso presentimiento de muerte.

Septiembre vino también cálido, de modo que continuamos saliendo durante casi todo ese mes a la terraza, aunque ya un poco más temprano y con algo más de abrigo, y allí seguía el intruso.

Octubre vino por el contrario muy cambiante, y ella no podía exponerse a esos cam-



bios brusquísimos, así que dejamos de salir por las noches a la terraza y pude recuperar el volumen natural de mi voz al leerle las fantasías.

Luego vino noviembre, que es un mes de malos presagios, pero que nosotros sorteamos con éxito, y luego diciembre, que se la llevó, porque se trata de un mes al que sobreviven muy pocos enfermos, tal vez por el frío en sí o tal vez por la melancolía que promueve el frío en ellos, que suelen confundir el frío con la muerte y se vienen entonces abajo, según dicen algunos.

Abrí de nuevo la heladería, a pesar del frío, porque la gente ya les ha perdido el miedo a los helados durante el invierno: sólo hay que dejarlos un rato a temperatura ambiente para que desaparezca no el helor que les da carácter, sino la violencia de ese helor. Basta con eso.

Volver a casa ya no era lo mismo y lo hacía siempre a horas irregulares, aunque por lo común tardías, pues siempre les viene bien el pasear a los viudos y a los ociosos, que de ese modo dan tregua al pensamiento.

Una noche de tantas me crucé con un vecino en la puerta del bloque. Él sabía quién era yo, pero yo no sabía que se trataba del intruso, aunque no tardé en saberlo: «Vivo en el primero B», me dijo. «Yo en el primero A». Y ahí comenzó todo.

Cuando, en nuestro segundo encuentro, me invitó a cenar en su casa, no supe

qué decir, de modo que opté por la solución que me ocasionaba menos conflictos en ese instante: aceptar su invitación con agradecimiento.

Y cené en su casa.

Él insistió en que no me moviera, en que me quedara sentado sin preocuparme de nada, porque era su invitado. De modo que fue sirviéndome unos platos que me supieron bien, y también me sirvió el vino, que era algo bronco pero bueno. A los postres, me anunció que la tarta de arándanos y queso la había hecho para mí, y me obligó luego a llevarme lo mucho de esa tarta que sobró, alegando con insistencia que la había hecho especialmente para mí y que la tarta era mía.

De él me extrañaba todo, pero me extrañaba sobre todo el hecho de que, a pesar de su edad, no tosiera. «Será de pulmones fríos», pensé, porque yo sé lo que es tener unos pulmones de naturaleza cálida, y sé lo que es toser a causa del calentamiento de los pulmones —por el tabaco y por otros factores más difíciles de precisar—, cuando sientes en ellos una especie de magma. «¿No tose usted?», y él negó sonriente con la cabeza.

Al día siguiente, me invitó de nuevo a cenar. Y cenamos muy bien. Y él se encargó de servir y de recoger los platos.

Al día siguiente me dijo que le gustaría pasear conmigo. Y paseamos juntos, y me pedía que le hablara: «Me gusta mucho su voz. Me va a tomar usted por un exagerado, pero podría pasarme la vida entera oyéndole hablar...».

A veces se venía a echar la mañana o la tarde a la heladería, y allí se sentaba él a pedirme que le hablara. De cualquier cosa: «Me gusta oír su voz, sencillamente».

Noté que se echaba mucha colonia cuando me invitaba a cenar por ahí. Noté también que sabía de muchas cosas, aunque nunca supe de qué clase de cosas se trataba, porque él se empeñaba en que hablase yo: mi voz le gustaba mucho, según no se cansaba de repetir cuando le pedía que hablase un poco él.

Acabé entrando con frecuencia en su piso y él en el mío. Me dijo que despidiese a la limpiadora, que no la necesitaría mientras él tuviese un poco de salud, y me negué a

aquello, pero él insistió, de modo que despedí a la limpiadora, y un par de veces por semana me limpiaba él el piso, y me iba cambiando con buen gusto las cosas de lugar, porque tenía la magia de dar realce a los objetos con sólo modificar su posición o su combinación, y llenaba todo de flores y quincalla.

«¿Nunca ha pensado usted en vivir con alguien?», me preguntó un día, y a mí me cogió aquella pregunta por sorpresa, porque la verdad es que nunca me la había hecho desde que murió mi mujer. «Creo que podría estar siempre a su lado, oyendo su voz. Porque no sé si le he dicho que tiene usted una voz preciosa. Y lee con mucha amabilidad».

Un día me sentí obligado a confesarle que le veía a través del cristal de color ámbar cuando salía a la terraza con mi difunta mujer a leerle novelas o revistas. También creí necesario confesarle que bajaba el volumen de mi voz no tanto para que él no me oyese como porque me intimidaba su presencia. «Sus susurros también me parecían muy hermosos. Un hombre que sabe susurrar oculta muchas cosas en su corazón, y a los demás nos interesa descubrir cuáles son esas cosas», me dijo.

Durante meses seguimos saliendo y cenando juntos casi a diario. Y así hasta la semana pasada, en que todo volvió a ser como antes, aunque extrañamente distinto.

Él me había dado confianza, pero yo le había cogido miedo, porque no lograba entender la razón de aquella confianza que me daba. Le dije: «Usted está confundido con respecto a mí. No me gustan las fantasías de los libros. Yo sólo estaba dando alivio a una enferma. No tengo nada especial dentro de mi corazón, y mi voz es como la de cualquiera». Él me sonrió. «Ya sabe dónde estoy. Le estaré esperando», me dijo; cogió luego del jarrón azul que me regaló por mi cumpleaños uno de los claveles blancos que él mismo me había llevado esa mañana —el tallo mojado goteaba sobre su zapato derecho— y se fue.

Hace mucho calor, aunque aún falta bastante para que llegue agosto. Cada noche salgo a la terraza y allí está él, sin fumar, sin moverse y sin toser. Mirándome a través del cristal de color ámbar. Mirándole yo. Frente a frente. Sin ninguno entender lo que nos ocurre. ■



Edad

PABLO GARCÍA BAENA

Si yo fuera mayor,
lo cual parece casi imposible,
amaría los ríos limpios entre las aneas,
el arco de las truchas,
las ocas paseando una tras otra por la orilla,
bobas y solteras como señoritas puritanas,
la campana sonando lejana en la heredad,
todo como lo viera alguna vez
en un paraje nórdico.
Y allí, bajo el árbol de la vida,
sentarme a leer un libro hermoso,
ya leído.

Pero sí, soy mayor
y amo aun lo que apenas si recuerdo:
la madrugada alta y su ginebra,
la nuca que termina en rizo último
entre mis dientes,
despertar con el alba y con el miedo
de no saber quién duerme entre las sábanas,
la ola blanca y fría dejándome en el cuerpo
la escarcha de los christmas,
su ventura augural del año nuevo.
Y a la mañana al sol, junto a la barca,
leer el mismo libro de mis días.

Pablo García Baena (Córdoba, 1923).
Recientemente se publicó su antología
El nocturno azahar y la melancolía
(Renacimiento, Sevilla, 2006).

La poesía de la copla flamenca

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

*En el océano de la poesía española de los últimos siglos
pocas veces, ni en la poesía popular ni en la poesía culta,
han sido aventajadas en precisión expresiva, en emoción y en
dramatismo las mejores coplas gitano-andaluzas.*

Félix Grande

El cante flamenco es un modo de expresión creado en unas cuantas familias gitano-andaluzas hace unos dos siglos y, dentro de ellas, por hombres analfabetos, solitarios y pobres que, con muy pocos recursos verbales a su alcance, consiguieron contagiar al lenguaje de su propia intemperie y desamparo:

Toa la noche sin dormí
sentaíto en una silla
acordándome de ti

o de un asombro que parece anterior al primer muerto:

Qué quieres que tenga
que m'han dicho qu'a tu cuerpo
se lo va comé la tierra.¹

Estas coplas tienen la rara habilidad de decir en tres o cuatro versos mucho más de lo que dicen. Para esto, aquellos hombres, tal vez sin darse cuenta, tuvieron que expresar al máximo sus posibilidades expresivas, haciendo de su sobriedad algo único.

Muchas coplas, separadas del cante, resultan anodinas e incluso vulgares. Pero otras sobreviven sin el cante y pueden ser leídas como poemas muy logrados, a pesar de las siguientes observaciones de Luis Rosales: «El cante no se escribe [...] el cante jondo se apoya mucho menos sobre la letra que cualquier otro cante. [...] Yo diría que el cante, aislado de la letra, se desvalora, pero la letra aislada del cante no sólo pierde su valor sino su sentido»². Es esto, justamente, lo que les ocurre a aquellas coplas que sólo en la interpretación, en las ásperas modulaciones de una voz que, a duras penas, se sostiene en un grito y dentro de la energía musical encuentran su plena signi-

Francisco José Cruz (Alcalá del Río, Sevilla, 1962). Autor del poemario *Maneras de vivir* (Trilce, México, 2004).

ficación. Pero, insisto, hay coplas que son capaces de vivir fuera del espacio musical del que surgieron y cuyo trasplante a la escritura no troncha, sustancialmente, su proyección estética. De la misma manera que la llamada poesía culta nos ofrece menos poemas de incuestionable calidad creativa de los que a simple vista suele admitirse, las coplas que pueden ser consideradas poemas sin paliativos, una vez escindidas de su ámbito musical, son pocas. Pero las que son, poseen el don más propio de la mejor poesía: ser testimonio de una realidad determinada y, a la vez, abrirla a una nueva dimensión insospechada de la experiencia humana.

Aunque la copla flamenca hunde sus raíces en la tradición popular española, el mundo que refleja y el acento con que lo hace la distinguen de dicha tradición. Hay estrofas propias del cante jondo surgidas de la transformación de otras que sí pertenecen a la tradición popular. La *siguirilla* gitana podría considerarse una variante reelaborada de la seguidilla castellana. La estructura de la *siguirilla* posee un carácter único en la poesía española. Su disposición métrica es: *siguirilla* de cuatro versos: 1º, 2º y 4º de seis sílabas, y 3º de 11. Rimán los pares en asonante. *Siguirilla* de tres versos: 1º y 3º de seis sílabas, y 2º de 11. Rimán los impares en asonante. Este esquema está lejos de ser rígido y, con mucha frecuencia, dicha medida silábica se estira o acorta sin perder su dibujo estrófico. Así pues, la *siguirilla* es un reacomodo de la seguidilla, aunque el tono festivo y jocoso de ésta en ningún caso se le acerca. La flexibilidad de las coplas viene dada por su adaptación a las modulaciones del cante y «es difícil que coincidan métricamente en el papel y en la voz»³.

Tan sólo con unos cuantos y precarios recursos, que no son más que inserciones expresivas de hábitos del habla diaria, elevados a categoría lírica —empleo del diminutivo, desajuste sintáctico, pobreza léxica y metafórica (exprimiendo las posibilidades semánticas de ciertas palabras centrales del mundo afectivo del cante)—,



el poeta de estas coplas nos muestra con singular exactitud toda una gama de sentimientos que, lejos de excluirse unos a otros, conviven subrepticamente en el palmo verbal de tres o cuatro versos. Los sentimientos de soledad, ausencia, abandono, miedo, muerte, tiempo, amor y odio traspasan la denuncia o la queja y, en unas cuantas palabras harapientas, tiritan de asombro ante los hechos que refieren y pisan sin ruido ese lado de la extrañeza que tanto tiene que ver con la inocencia original del hombre. A pesar de su sencillez expresiva, estos poemas ocultan tanto como revelan, dicen lo justo para insinuar casi todo. Su potencia poética está en lo que dicen sin decirlo, dejándonos suspensos entre lo entendido y lo intuido, entre lo comunicado y lo callado. Las mejores de estas coplas no se desnudan instantáneamente: después de ser leídas, tardan en entregarnos algunos de

más a sus propias vivencias y aprende a abarcarlas. Así, el folclore recoge aquello que pasa a quienes lo cantan. La expresión poética vuelve a ser una proyección de su propio mundo. Y digo vuelve a ser porque antes las cantigas galaico-portuguesas y las cancioncillas primitivas castellanas eran limpia y simple poesía del sentimiento. Pero el paso de los siglos no sólo ha reforzado los recursos instrumentales de la lengua, sino que los avatares históricos han dotado a esta nueva poesía popular de un carácter cada vez más individual. El flamenco aprovecha los moldes expresivos de la tradición, los transforma hasta conseguir un tono inconfundible en su mundo afectivo y social, a través de reacomodos estróficos y singulares tratamientos léxicos. Estos tratamientos interiorizan definitivamente la expresión poética anónima y la apartan del folclore. La poesía flamenca, clandestina durante mucho tiempo debido a la persecución del pueblo gitano, es cultivada solamente por unos cuantos individuos de esa sorda convivencia entre gitanos y andaluces. Estas coplas, sin dejar de ser una denuncia testimonial de la pobreza y marginación del pueblo gitano-andaluz, expresan, sobre todo, experiencias concretas de quien las canta. De ahí que incluso a bastantes de ellas se les atribuya un autor. Este eminente talante personal impregna a la copla flamenca de una extraordinaria intimidad y desnudez. Su sobriedad desecha todo adorno o imagen superflua. Como trato de mostrar, este rigor compositivo alcanza su perfección en muchas coplas flamencas, ya separadas del canto más común del pueblo. Y esto es debido a su capacidad de síntesis, capacidad que comparte en alguna medida con el aforismo. «Sólo el aforismo escapa a nuestro reduccionismo [...] porque es una construcción que, o se repite igual o es irrepetible, ya que no admite modificación»⁸. Las variantes que acarrearán las coplas, ¿no serán, en el fondo, el recurso del esfuerzo anónimo para mejorarlas, en busca de esa condición irreductible, inherente al aforismo?

Es interesante seguir los pasos de una

imagen poética hasta que se incorpora a una copla flamenca para comprobar hasta qué punto la irreductibilidad ensancha las posibilidades semánticas de la copla. Copio estos versos de un viejo romance:

¿Dónde está mi espejo, madre, - donde me
[suelo mirar?
¿Qué espejo preguntas, hijo, - el de vidrio o
[el de cristal?
No pregunto por el de vidrio,- tampoco por
[el de cristal,
pregunto por mi Anarbola - que me digas
[dónde está.⁹

Aquí la imagen del espejo es el trasunto de una muchacha, una metáfora que, en última instancia, podría ser eliminada sin alterar el sentido esencial de la pregunta, aunque sí su belleza. Esta imagen, siglos más tarde, reaparece en la siguiente *siguirilla* gitana:

Maresita mía,
yo no sé por dónde
al espejito donde me miraba
se le fue el azogue.

La imagen del espejo forma parte decisiva de la copla, aunque todavía sigue siendo una metáfora susceptible de ser desentrañada como hace Machado y Álvarez: «es muy bonita la metáfora que se emplea en esta conocida copla por la delicada relación tácita que ofrece entre el azogue y la vida. Nosotros traducimos esta metáfora del modo siguiente: dejó de existir la persona amada o dejó de existir su cariño hacia nosotros: se le fue el azogue»¹⁰. La imagen del romance es superficial y fugitiva: se deja atrás en la ristra de versos que narran una historia escabrosa. En ningún momento es parte central de ésta. Sin embargo, la misma imagen nutre a la copla transcrita de decisiva intimidad. Habría que componer otra para prescindir de esa imagen, otra copla que, sin embargo, expresaría un parecido sentimiento



de amor tan esencial y desamparado. Esta *siguirilla* de cuatro versos tiene otra versión de tres:

Yo no sé por dónde
al espejo donde me miraba
se le fue el azogue.

¿Es en verdad otra versión? A mi juicio es otra copla, cuya fragmentación desarrolla una vaguedad definitiva y concentrada al máximo. ¿De qué nos habla ahora esta nueva copla? ¿Sigue preguntando por su amor? ¿Plantea un extravío de la identidad del ser? ¿Expone el laberinto de soledad última en que el hombre moderno se halla perdido? ¿Es el poema de la desorientación humana? Al suprimirse el primer verso, la referencia concreta del interlocutor desaparece. La madre, uno de los blancos de las quejas de la poesía tradicional y centro afectivo del mundo flamenco, ya no está para oír la voz lastimada de la copla y, por tanto, los tres versos de ahora se vacían de connotaciones para llenarse de ambigüedad creativa. La condición fragmentaria de esta copla anónima logra, sin lugar a dudas, la aspiración suprema de una de las constantes más depuradas de la poesía contemporánea: la capacidad de dejar flotando en el poema todo aquello que es imposible expresar y que sólo de una manera latente es sentido y expresado como una presencia inabarcable: lo indecible no se dice pero se incorpora al poema y es vivido por quien lo lee o lo canta. En esta *siguirilla* de tres versos, la imagen del espejo no forma parte decisiva de la copla: es la copla. Esa imagen ocupa su forma e irradia hacia dentro de la existencia humana el abierto esplendor de sus múltiples sentidos. Incluso su rima deja de ser un recurso mnemotécnico para convertirse en el reflejo acústico que el espejo proyecta como esencia de su materialidad. Esta *siguirilla*, igual que el aforismo, es irreductible e intransformable. «Los motivos de la vigencia del aforismo y otras formas fragmentarias [...] tienen que ver con la necesidad del ser humano

de encontrar una modalidad expresiva en la que forma y contenido, lenguaje e idea, significado y significantes, tengan la posibilidad de estar presentes en la misma medida, en la misma fragilidad de equilibrio en que fueron concebidos por su autor»¹¹. ■

1 «La premeditada torpeza ortográfica, que alude a irregularidades e inseguridades de dicción, contribuye a que las emociones que contienen y despiertan las coplas nos lleguen más populares y desasistidas». Félix Grande, «Antonio Machado y Álvarez, fundador de la flamencología», introducción a *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez «Demófilo»*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975.

2 Luis Rosales, *Esa angustia llamada Andalucía*, Cinterco, col. Telethusa, Madrid, 1987.

3 José Manuel Caballero Bonald, *Luces y sombras del flamenco*, Lumen, Barcelona, 1975.

4 Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española», en *Estudios literarios*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1968.

5 Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, segunda edición, 1933.

6 Francisco Rodríguez Marín, «La copla», en *Miscelánea de Andalucía*, Editorial Páez, Biblioteca Giralda, Madrid, 1927.

7 Juan Ramón Jiménez, «El Romance, río de la lengua española», en *Política poética*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

8 Laura Cerrato, «El aforismo y la escritura fragmentaria», en *Doce vueltas a la literatura*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1992.

9 «La mala suegra», versión copiada de *El Romancero vieja*, edición de Mercedes Díaz Roig, Cátedra, Madrid, 1992.

10 Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», *Colección de Cantes Flamenco*, edición de Enrique Baltanás, Portada Editorial, col. Biblioteca Flamenca, Sevilla, 1996.

11 Laura Cerrato, *idem*.

parable a aquél. Por eso la descripción de estos paisajes conjuga la perspectiva cartográfica y fenomenológica, que reclama la enumeración de los elementos, la determinación de sus atributos físicos y sensoriales, el inventario léxico del campo, del mar, de la montaña, de la flora y la fauna, con la figuración tropológica que traslada o transfiere, mediante derivaciones metafóricas, metonímicas o irónicas la descripción referencial a la inmanencia del discurso, porque sólo en él existen aquel paisaje y aquel niño, figuras de la imaginación íntima en las que el adulto, sin embargo, sigue cifrando sus raíces sentimentales, estéticas e incluso morales.

José Moreno Villa y Rafael Alberti, poetas del 27, publican sus respectivas autobiografías, *Vida en claro* (1944) y *La arboleda perdida* (1959), en el exilio; el paisaje de Málaga, para el primero, y del Puerto de Santa María, en Cádiz, para el segundo, detentan el protagonismo en la evocación de su infancia. Ambos han quedado inmovilizados en la memoria íntima como espacios de luz, de libertad, de aprendizaje de sensaciones y de elaboración de la subjetividad.

*Vida en claro*², redactada por Moreno Villa como testimonio paterno para su hijo, fruto de un matrimonio tardío, se abre con una «Topografía de la casa paterna», donde la distribución de los cuartos traduce alegóricamente el futuro destino de sus ocupantes: «Cuando venimos al mundo, venimos no sólo a una determinada situación económica y a un determinado ambiente moral, sino como predestinados a un determinado cuarto». En los capítulos III y IV, titulados «Dosis campestre» y «Dosis marina», el narrador adulto vuelve a los paisajes malagueños de sus años primeros, valorando sus influencias y enseñanzas en las que reconoce las claves de la formación de su carácter: silencioso, contemplativo, aislado:

Hay un mito del campo, como de muchas otras cosas; y en estas páginas no busco mitos, sino huellas. Levantar con mesura los velos del tiempo, para sorprender intacto lo que el campo grabó en mi carácter, es mi único propósito. Y al verificar esta operación veo claramente dos huellas: lentitud para gozar observando y conformidad con los misterios y movimientos de la vida.

Rafael Alberti empieza a escribir sus memorias³ en el último año de la guerra civil y las continúa durante los años de su largo exilio. El título, *La arboleda perdida*, se refiere al lugar concreto de sus juegos infantiles en su ciudad natal, el Puerto de Santa María, un lugar que la perspectiva melancólica del narrador adulto ha transformado en un espacio mítico y poético⁴. Sus atributos sensoriales lo revisten de la belleza ideal del *locus amoenus*: la luz, el olor marino, el viento trajinando entre las retamas blancas y amarillas, los pájaros, en marcado contraste con el presente desolado y áspero en que se produce la escritura. La arboleda es metonimia de un pasado feliz y pleno que orienta el futuro por el que la escritura y la vida del poeta trabajan: la muerte es así el regreso definitivo al lugar siempre deseado de la infancia y el cumplimiento cabal de la memoria:

Cuando por fin, allá, concluido el instante de la última tierra, cumplida su conquista, seamos uno en el hundirnos para siempre, preparado ese golfo de oscuridad abierta, irremediable, quién sabe si a la derecha de otro nuevo camino, que como aquél también caminará hacia el mar, me tumbaré bajo retamas blancas y amarillas a recordar, a ser ya todo yo la total arboleda perdida de mi sangre.

Y una larga memoria, de la que nunca nadie podrá tener noticia, errará escrita por los aires, definitivamente extraviada, definitivamente perdida.

Mientras que estos dos autores, cada uno a su manera, se abandonan a la exaltación lírica de una infancia figurada en lejanas y añoradas geografías del sur, José Manuel Caballero Bonald, en el primer volumen de sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas*⁵, se resiste a esta deriva expresiva y desactiva las impregnaciones nostálgicas de la evocación de la infancia al subrayar el carácter fantasmal, incierto y brumoso de los contenidos que la memoria genera y en los que el autobiógrafo nunca consigue reconocerse. La autobiografía más incrédula acerca de la posibilidad de escribir una autobiografía, la que asume con más rotundidad el carácter novelesco de

la memoria, mantiene, sin embargo, sujetas las riendas de la invención. «Seguro que fue durante uno de esos veraneos en Sanlúcar cuando se inició mi fascinación por el Coto de Doñana, pero dudo que las cosas sucedieran como ahora pienso». Un *sí, pero* que desbarata esa ilusión tenaz de la escritura autobiográfica de restituir la vivencia original de las cosas. El Coto de Doñana, un espacio determinante en la imaginación literaria de Caballero Bonald, aparece ya semiotizado por la mirada cargada de memoria del narrador, que atribuye su «poderosa imantación sensorial» a su «calidad de territorio fronterizo, de reducto de una cultura residual cuyas venerables atribuciones perviven en el fondo de una naturaleza teóricamente virgen». Y, a continuación, la constatación irónica de la distancia insalvable entre el niño y el adulto:

No es que yo asociara entonces todo eso a mi escueta receptividad de contemplador, pero prefiero creer que ya disponía de una especie de propensión emocional para descubrir los acumulativos hechizos de la otra banda.

Otra forma, la última ya, de relación entre paisaje, infancia y memoria la encontramos en *Pretérito imperfecto*⁶ del psiquiatra Carlos Castilla del Pino. Desde una mirada apenas proclive al lirismo y a la metaforización, el narrador se demora en ofrecer descripciones detalladas, meticulosas, casi exhaustivas, de la geografía en que vivió su infancia y adolescencia, confiado en la capacidad de la memoria para sintetizar o superponer la observación atenta, asombrada y cordial del niño a la analítica, cartográfica y casi notarial del adulto sin que ambas se desajusten. Porque el efecto que el texto produce es el de que la exactitud rememorativa de ahora connota la atracción experimentada ayer hacia la realidad, los objetos y los paisajes: así, las páginas que nos adentran en el trazado urbano y social de San Roque, un pueblo de la provincia de Cádiz surgido en el siglo XVIII cuando Gibraltar pasa a poder de los ingleses, en la disposición de los cortijos familiares (La Aguzadera, Diente), en los trayectos del tren de Algeciras a Ronda, etcétera, además de subrayar la voluntad auto-

rial de testificar la existencia de un mundo ya desaparecido, sugieren la función salvífica que desempeñó el entorno natural en una infancia de atmósferas sombrías, por la enfermedad del padre primero, y por las tragedias familiares durante la guerra después.

De entre todos los espacios evocados, destaca de manera especial la ciudad de Ronda, a donde llega el niño para estudiar el bachillerato en el internado del colegio de los salesianos; una «Ronda oscura de los primeros años treinta, donde, al anochecer, había que caminar con cuidado por su empedrado suelto, irregular, y en la que parecía que no viviese nadie» que se transforma en una experiencia emocional íntima del silencio, de la clausura, del secreto y en una vía de escape fantástico del ambiente opresivo y represivo del colegio, donde no era posible estar solo.

Nunca sabremos cómo fueron las sensaciones del niño en sus primeros contactos con la naturaleza, pero eso no vacía la necesidad de reencontrarlas en los interiores opacos del olvido; sin duda ese empeño narrativo, figurativo y topológico de restañar una fractura con ese otro yo perdido pero interiorizado, actúa como un poderoso impulso de la literatura autobiográfica. ■

1 Fernando Cabo Aseguinolaza desarrolla con agudeza esta relación en *Infancia y modernidad literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

2 *Vida en claro* fue editada por El Colegio de México en 1944, aunque el ejercicio de introspección autobiográfica se había iniciado en 1939 con la publicación en la revista *Taller* del artículo «Topografía de lo casa paterna. Visión supersticiosa», que luego se incluye como primer capítulo de la autobiografía. Su primera edición en España debió esperar a 1976. Hoy contamos con una cuidada edición patrocinada por la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid (Visor, 2006), por la que citamos.

3 *La arboleda perdida*. Libros I (1902-1917) y II (1917-1931), Seix Barral, Barcelona, 1975. La primera edición se publicó en Buenos Aires en 1959.

4 Para un estudio más amplio y atento puede verse el libro de José Ma. Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía: Teoría y estilos* (Barcelona, Crítica, 2006, pp. 111-128).

5 Anagrama, Barcelona, 1995.

6 Tusquets, Barcelona, 1997.

Amor mío

JUANA CASTRO

Antonia buena chica ingresó ya cadáver.
Carmen muy educada vaqueros blusa beis
y Raquel silenciosa es el amor.

Amor de amaratarse amor que es amoldar
y amancillar.

Amor de amenazar amor de amurallar
amor de amartillar
y de amasijo.

Amor de amortajar.

Rosa Lola María
Inés Luisa mi amor.

Compañero mi amigo
mi enemigo.

Rafael veinte años arma blanca su novia en una calle.
José Pablo dos hijos divorciado
y Raúl empresario gran sonrisa el amor.

Juana Castro (Villanueva de Córdoba, 1945).
Su libro *Los cuerpos oscuros* obtuvo el XXI Premio
Jaén de Poesía (Hiperión, Madrid, 2005).



Es el amor que amengua que amuralla
que amortece y amarra.
Amor de amuñecar amor que es amputar
amor de amilanar
y de ambulancia.

Amor de amordazar.

Manuel Félix Cristóbal
Jaime Isidro mi amor.

Mi señora mi dueña
mi rehén.

Amo mío mi amor.

El anillo no sabe no sabía.
El anillo.
El cuchillo.

El infierno portátil

HIPÓLITO G. NAVARRO

En el pueblo donde transcurrió mi infancia había, por lo menos, un convento.

Que recuerde ahora, moraban en él monjas muy simples, del montón, de ésas que tienen muy buena mano para la repostería.

La elaboración de pasteles, es sabido, requiere manos dulces, amorosas, discretas, manos, por tanto muy poco apropiadas para dar cobijo a estigmas y llagas.

Rico, pues, en pasteles, nunca tuvo aquel convento nuestro una santa.

Sí tuvo, en cambio, una monja sorda y cascarrabias, y otra que se hacía un poco la tonta, o que en el fondo verdaderamente lo era.

De todas formas, ni la simpleza de las monjas, ni su sordera o su atontamiento, ni mucho menos su fina repostería, lograron distraer entonces los intereses de un niño que empezaba a entrar en la adolescencia bastante atropellado de irreverentes sospechas. Detrás de aquellos muros cohabitaba un chaparrón de mujeres solas casadas todas con el mismo hombre; ésa era al menos la información que yo tenía por aquel entonces. ¿Y qué podían hacer allí tantas mujeres juntas, además de hornear pasteles y preparar confituras? Rezar; sí, desde luego. Cosechar zanahorias y coles, también. Pero qué más...

De aquel tiempo recuerdo que me gustaban sobremanera las mañanas de invierno que amanecían furiosamente lluviosas, con las tormentas instaladas sobre lo alto para durar. Dispensados de colegio por nuestras irresponsables, amantísimas madres de antaño, algunos no sabían qué hacer con aquel súbito milagro de cinco horas libres. Para mí era un regalo del cielo, y como tal lo empleaba.

Desayunaba mi tazón de café con pan migado con más calma que otros días, bien calentito en la mesa camilla junto a los emplomados cristales del ventanal, y desde esa altura contemplaba aquel inmenso caserón medio envuelto en la niebla, sus tapias oscuras, los cipreses que salían del claustro, su espadaña coronada por un viejo nido enorme y vacío. Lástima que fuese aquel un tiempo gris tan desprovisto, sobre todo de prismáticos. Había que tensar mucho la mirada para descubrir por el lado de los terrenos anejos al convento, frente a la herrería de mi abuelo, las minúsculas figurillas de las monjas, aquella insólita comunidad de

Hipólito G. Navarro (Huelva, 1961).
 Autor del libro de relatos *Los últimos percances*
 (Seix Barral, Barcelona, 2005).

Materia: forma de ti
misma.



Foto: Manuel Falces

coleópteros empapados que trajinaba en la huerta bajo el diluvio. Cuando lograba enfocarla, me dejaba caer sin miedo en algunas ensoñaciones de fábula, en la más pura elucubración metafísica, pues tenía la completa seguridad de que enseguida vendría a rescatarme el sobresalto de una chispa desabrida, de un relámpago más fiero que los anteriores, uno de éstos que invariablemente dejaban a medio pueblo sin luz. Era una contrariedad asumida, muy propia de los días de tormenta, pero no sólo de ellos; los tendidos eléctricos los fabricaban antiguamente con hilos de lana, y se quemaban a la menor sobrecarga.

No hacía falta entonces que me lo pidiera nadie; me echaba encima un impermeable y me acercaba al taller del abuelo, para ayudar con los ventiladores mecánicos de la fragua. Era aquella una tarea, otra más, que desde siempre ejerció sobre mí una rara fascinación, muy difícil de explicar ahora: me gustaba contemplar ensimismado al abuelo dando martillazos sobre el yunque frente a la puerta, con aquel fondo oblicuo de lluvia y frío, mientras

mis manos pequeñas daban vueltas y vueltas a la manivela para mantener vivo el fuego y mi imaginación volaba libre siguiendo las chispas que ascendían como luciérnagas de oro por el negro cielo de la chimenea. Era yo entonces el dueño de un infierno en miniatura, que podía extinguirse o resucitar conforme a mi antojo, según enviara más o menos aire por los tubos de ventilación, cuyas bocas como trompetas del Apocalipsis emergían al rojo vivo justamente al lado de los tizones.

Mis particulares momentos de éxtasis duraban poco, sin embargo. Se interrumpían fácilmente, sobre todo si escuchábamos el quejido del portalón del convento vecino, cuando se abría para arrojar a la borrascosa mañana su sempiterna y sufrida pareja de monjas.

Así nevase, no había día en que dejaran de salir a pedir limosna para los pobres; tan obstinadas eran aquellas religiosas de mi pueblo. Y claro, como la puerta del taller era la primera que encontraban en su camino, allí aparecían al instante las dos, apenas cubiertas

por un desconsolado paraguas con la mitad de las varillas rotas.

La comunicación que entre los cuatro se establecía entonces era profundamente absurda y asimétrica: mientras la sorda y mi abuelo se enfrascaban a voces en una discusión interminable y siempre repetida, la tonta y yo nos examinábamos mutuamente en silencio como dos animales asustados.

Eran dignas de atención, por lo menos musicalmente hablando, aquellas discusiones de mi abuelo y la sorda, él un viejo ya un poquitín durillo de oído y ella desde siempre la propietaria de una voz torrencial y espasmódica, modulada con el arte del que hace una eternidad que no oye sus propias palabras:

—Maestro, a ver si se deja caer hoy con algo, para variar —requería la sorda.

Mi abuelo, para dar pábulo a la inminente trifulca, soltando el destajador y la barra de hierro candente, respondía:

—Vaya, hermana, ustedes siempre de paseo, así diluvie. Pues esa arpillera empapada debe de pesar lo suyo, ¿eb?

Y a partir de ahí se enzarzaban.

Esa gresca permitía entonces, como digo, que aquella monja medio tarada y yo nos vigiláramos mutuamente de forma torpe, silenciosa, no tan de soslayo como a mí al menos me hubiera gustado aparentar. Eran minutos de una violencia grande, poco contenida, que me inundaba de pies a cabeza, por más que lograra hacer frente a unos ojos mórbidos que me perseguían con absoluto descaro. Miedo y pena a un tiempo me daba aquella mujer. A saber qué pensamientos cruzarían por su frente de orate mientras contemplaba con arrobo lo mismo ciertas esquinas de mi anatomía que la hermosa llamarada que yo mantenía viva en la fragua a impulso de manivela.

A mí, que no me costaba nada imaginar el cuerpo trémulo de mujer que aún debía de esconderse debajo del hábito, se me hacía muy difícil sin embargo prescindir en aquel dibujo de algunos cárdenos trazos que significaban mortificaciones sobre la carne en la espalda y el pecho, así que prefería pues escudriñarle solamente el rostro y las manos, las únicas partes que afloraban al mundo desde su interior estremecido y solemne, buscando quizá

en ellas un hálito, una aureola bastante improbable. Esfuerzo inútil, baldío, en efecto, pues enseguida una mirada majareta suya desmentía que aquella mujer pudiera albergar el más insignificante vestigio de santidad, al tiempo que permitía intuir que tampoco debían atezarla secretas vanidades ni mucho menos afanes de poder o de gloria ni nada que fuese más allá del mero deseo de satisfacer una indisimulada sexualidad maltrecha, de las ansias por romper una doncellez digamos ya gran reserva por aquel entonces.

Suerte que no hay mal ni asonancia que cien años duren, y así también nuestro implacable examen y la pendencia entre la sorda y mi abuelo llegaban en algún momento a su fin, estoy por asegurar que precisamente cuando el pobre viejo reparaba en el peligro que corría su nieto. Soltaba él entonces de mala gana cuatro perras chicas, haciendo creer a la sorda que era ella quien vencía en la terca batalla, y la empujaba sin miramientos hasta sacarla a la calle, arrastrando de camino a la otra hermana, que recién emergía alucinada de su ensueño conmigo para enfrentarse de nuevo a los rigores tan poco sutiles de la intemperie y de su vocación.

El resto era apenas una mediana fatalidad propia de la industria del hierro: mi abuelo hacía un alto para alimentar la fragua con nuevas remesas de carbón, y yo, por emplearme en algo, retiraba la barra a medio trabajar que estorbaba en el suelo. Habría que saberlo: ni blanco ni rojo al cabo de un rato, el metal mantiene no obstante su temperatura bestial si no se le ahoga el furor en el bidón de agua dispuesto al efecto; curioso también cómo se queda adherido a las manos durante infinitas fracciones de segundo, como si quisiera hacerse uno con la epidermis. Es decir, que me quemaba no sólo las palmas, sino también los dedos todos, estúpidamente, como el más inútil de los aprendices.

Tardarían en curar esas benditas lesiones.

Con las dos manos, pues, convertidas en pura llaga, debí permanecer enclaustrado en casa durante meses, bien pertrechado de libros.

El ángel de la guarda, arrepentido y sumiso, se ocupó de pasarme las hojas. ■



Las pasarelas del deseo

EDUARDO GARCÍA

Llamamos vida
a un desfile de dígitos cansados
zumban coléricas las moscas atrapadas en cárcel de cristal
el viento de la sangre remueve las cortinas
la luz por un instante parece herir la tapia filtrarse en el cemento
la oquedad se adivina y más allá
palpitan en la noche los astros encendidos
combaten los caballos por la flor las aguas por la piedra
la orquídea cobra vida en el torrente
a la luz de la Luna el musgo brilla con fulgor de diamantes en la
 hierba
no hay rutas convenidas ni semáforos ni siniestros carteles de
 prohibido pasar
pero abundan los cruces de caminos cuando menos lo esperas
 amanece
los hombres vagan a su antojo las sendas se disuelven a su paso
quiero decir que a la sombra de los robles te esperan los amigos
 que perdiste
y hay sábanas tendidas
que guardan el olor de encuentros que no fueron
mujeres

Eduardo García (São Paulo, 1965).
Su más reciente poemario es *Horizonte
o frontera* (Hiperión, Madrid, 2003).

que solitario amaste a la distancia
pero aquí el eco salva todos los precipicios
irrumpen de la nada las pasarelas del deseo
trenzan sus trayectorias en todas direcciones
el viajero termina por arrojar al fuego la brújula y los mapas
confiando sus pasos al instinto se interna en la espesura
aunque un día de pronto se detenga a contemplar las huellas de su
viaje
despierte abra los ojos comience a comprender
nada importa cuán vasta la travesía se despliegue
la apariencia radiante de confines la ilusión derrochada en la
aventura
todas las pasarelas conducen a la tapia
si se es fiel a un deseo si se sigue
su rastro hasta el final
nos aguarda el ladrillo hincado en tierra
la mansedumbre hostil de la costumbre
un olor a madera que envejece
un desfile de escenas repetidas
la cárcel de cristal
sin cerradura



Homenaje a Lucas Cranach

L U I S G O R D I L L O



LUIS GORDILLO: Exorcizar la angustia

CARLOS BELTRÁN

Luis Gordillo es un artista singular en el contexto español. Su habitual adscripción historiográfica al nuevo realismo madrileño de los años 70 y el retorno de la pintura de los 80 han hecho de él un artista excesivamente forzado en categorías en las que no encaja del todo; no se tienen en cuenta, por ejemplo, las raíces del artista en el informalismo europeo de la postguerra y se pasa por alto, asimismo, su percepción y reelaboración del pop durante los 60.

La persistente presencia de la dualidad de la imagen a lo largo de todo el itinerario creativo de Luis Gordillo debe entenderse como un proceso continuo de disolución y regeneración, que sintetiza su concepción de la tarea artística. En sus propios términos, «el trabajo artístico



Serie fría 3

es doble: es destrucción de imágenes y construcción de imágenes». En el universo cambiante de la fantasía, la imagen no es nunca única o estable, sino dual, desdoblada. El mundo de la representación única es superficial, incompleto, a pesar de sus pretensiones de totalidad.

Profundamente interesado por el psicoanálisis, la obra pictórica de Gordillo tiene una dimensión psicoterapéutica y es fiel a un cierto espíritu de pensamiento trágico y existencialista que surge en los 50. El artista ha descrito su trabajo como «una necesidad de huir, de sublimar, de exorcizar la angustia, de no sentirse lógico en el mundo» y como «una erótica compensativa que haga salir del pozo del no-sentido personal». ■

La exposición retrospectiva de Luis Gordillo en el Museo de Arte de Zapopan presenta una selección de las facetas del artista, incluyendo pinturas, dibujos, fotografías y collages.

La muestra subraya, por un lado, la importancia que tienen para Gordillo la serie y la repetición, y por otro su idea de que una imagen sometida a reproducción permanente nunca alcanza un estado definitivo. La exposición se centra en el aspecto del proceso del artista, y reúne una cuidada selección de pinturas, dibujos, apuntes de trabajo, collages y fotografías que permite configurar una retrospectiva de su trabajo a lo largo de los últimos 40 años.



Adán y Eva A

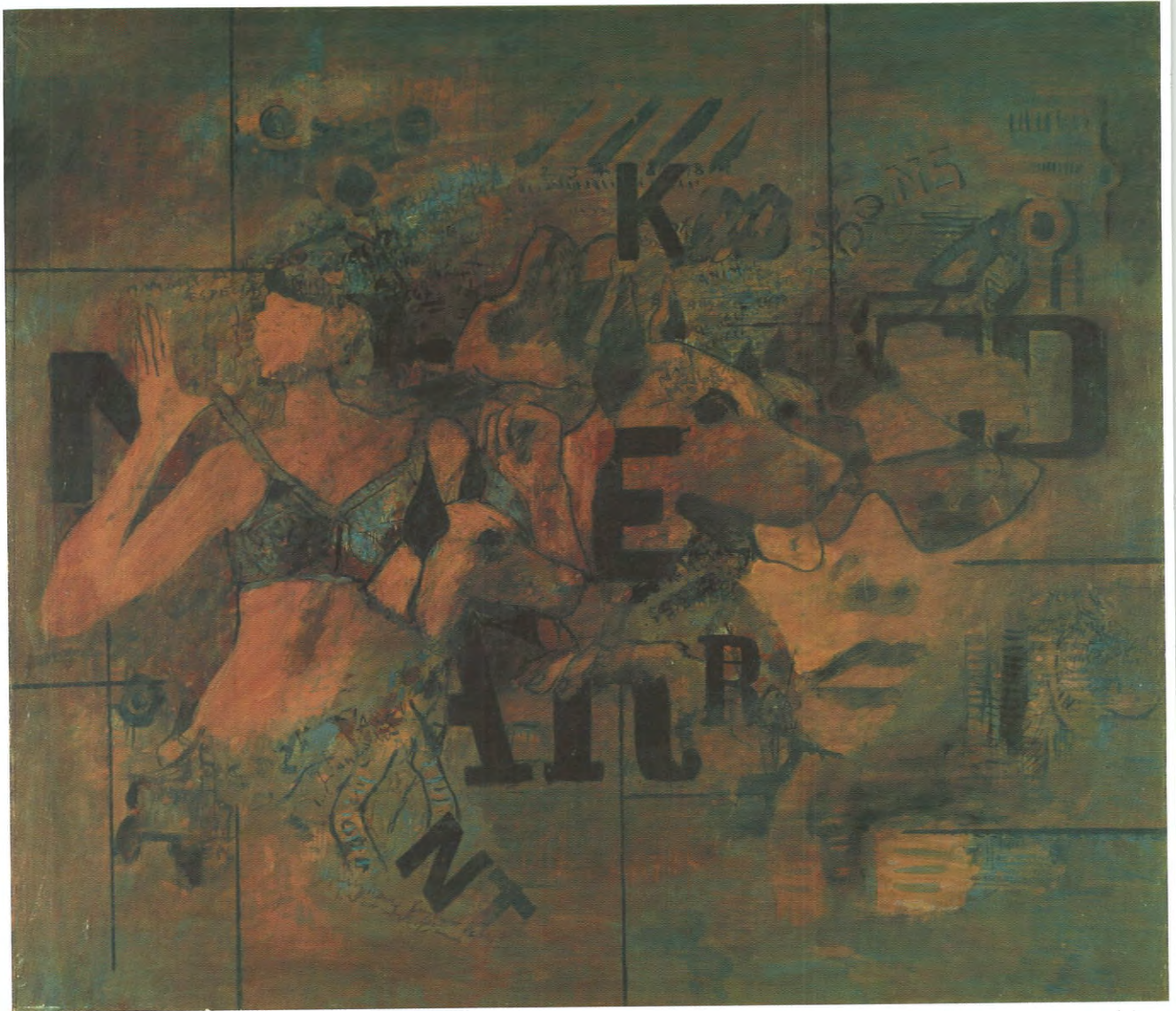




Fumando dúplex más espacio



Cabeza barbocilíndrica



Mujeres, perros y letras



Luis Cernuda y la melancolía

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

1
Existe un *tono* a lo largo de toda la obra de Luis Cernuda que remite a la intuición de lo desaparecido. Independientemente del asunto que abordan, sus poemas se sitúan en un ambiente legendario que parece estar ya fuera del tiempo. Bajo este tono, contemplativo y en ocasiones pétreo, transcurre un drama íntimo que transmite a la voz del autor su lucidez y su agonía. La vida como materia mitificada. Un tiempo devuelto a las manos de los dioses.

Cernuda es indudablemente un poeta melancólico. Por lo tanto es pertinente referirnos primero a ella, a la melancolía. ¿Es un estado de ánimo? ¿Una naturaleza? Me inclinaría por lo segundo. Las vivencias concretamente biográficas pueden ayudar a manifestarla, el cuerpo puede o no participar de ese talante, pero la melancolía parece estar antes de su justificación anímica. Parece ser más bien un temperamento, el gusto de un distanciamiento innato, o más precisamente, de un desdén innato hacia toda intensidad. Podría ser un problema de temperaturas. El carácter del melancólico es un ámbito refrigerante, un infierno de nieve donde todas las cosas están provistas de una identidad helada y eterna, un jardín de estatuas de mármol donde los rostros se acomodan a la piedra con algo de cansancio.

No obstante, la frialdad no debe confundirse con la melancolía de la misma manera que la torpeza no debe confundirse con la distracción. La frialdad es un atributo reptiliano, sangre a baja temperatura que corre por las venas de un ser elemental. La sangre fría es propia de una inteligencia de orden mineral. No reacciona porque no siente. La melancolía, por el contrario, es una constante distracción anímica que aparentemente permanece en la quietud, está helada en su superficie, su energía está en *otra parte*. El ser del melancólico arde todo el tiempo en un distante centro. De manera que la engañosa frialdad con la que actúa es más bien un complejo extrañamiento frente a lo inmediato.

El melancólico también parece tener singularmente desarrollado el sentido del paso del tiempo. Su pensamiento mira muy hondo o muy lejos. Comprende con triste rapidez el desenlace de las cosas. La alegría apenas tiene oportunidad de acampar en su corazón. De esto

Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965). Autor de *Los hábitos de la ceniza* (CONACULTA/INBA/Joaquín Mortiz, México, 2000).

deviene una mirada sagaz y prematuramente vieja. Quizá va perdiendo el entusiasmo en la medida en que va perdiendo la inocencia. No es que el melancólico ya no sienta, sino que todo lo que siente es procesado casi en el acto mismo de producirse por esa peculiar agudeza racional. Así, la realidad toma un carácter de previsible representación, de estructura reiterativa, cuando el pensamiento consigue dominar esa elemental sensación de novedad que produce la inocencia. En la medida en la que el asombro cede y la conciencia examina sus desmontables mecanismos la melancolía aparece. No es una enfermedad del alma, sino la consecuencia de los fenómenos del alma sometidos al tiempo. Por eso Luis Cernuda, que fue un típico hombre melancólico, *sufría* particularmente con la belleza al comprender mejor que nadie la esencial fugacidad de esta experiencia, su dolorosa nada, y, en una ejemplar lección de grandeza, asistió una y otra vez con dignidad a la sucesiva derrota de la belleza por las leyes del tiempo.

Dueño de una serena y distante desilusión, el autor de *La realidad y el deseo* amaba la belleza también porque veía en ella no la feliz exposición de un atributo, sino la revelación de una fisura, un instante de horror y plenitud. Algo *adivinaba* a través de ella. Sus apariciones, sus formas, se disolvían en el tiempo a manera de puertas que aparecían y desaparecían, que se abrían y se cerraban azarosamente. El recuerdo incluso remoto sin embargo de esa evidencia entrevista lo condenaba a soñar otro mundo. Mundo que tras esa fisura momentáneamente se le revelaba. A través de esa aparición errante él elabora entonces la nostalgia de aquel reino apenas sentido y sucesivamente arrebatado. En esa obsesiva huella también está su deseo. Un deseo que se alumbra y se oscurece con esas apariciones inestables. No obstante, esa sola intuición —parece decirnos— que a veces tiene rostro de juventud perdida y a veces está en la eventualidad del amor, que a veces está en las coloraturas de un paisaje andaluz o en la música de

Mozart, es suficiente para condenarnos a la vigilia de su espera, o lo que es lo mismo, es suficiente para alimentarnos de melancolía.

Junto con la melancolía, en Cernuda destaca la altivez. Ella en este caso actúa como una certidumbre ética que se opone a la evidencia de la desintegración moral. Lo que sostiene la altivez de un artista como él es el propio conocimiento o lealtad a la *estirpe* a la que pertenece y la segura trascendencia de su valor, aun rodeado de la más completa indolencia. Evidentemente estamos ante una convicción (y conversión) de naturaleza romántica.

El artista romántico es una especie de héroe (o lo que resta de uno) de un drama secreto, quien gusta de levantar una torre desdeñosa contra una sociedad que él considera mediocre y banal. La figura de tal personaje tiene, no obstante, algo de ingenuidad egocéntrica, infantil, algo de orgullo herido y no pocas veces también de resentimiento. La escrupulosa dignidad e incluso la soberbia de muchos de los actos del poeta andaluz responden, precisamente por eso, a una ética de tratamiento no tanto a su persona como a su fe. Cernuda se daba un valor a sí mismo que era sencilla y legítimamente respeto, respeto a la poesía, respeto a lo que para él era decididamente más que un oficio. Había una dirección profunda en los trazos de su vida que no era otra cosa que su propio drama ético. Sabía que en la elección de un camino se asumen tanto sus riesgos como sus favores. Seguramente conoció estas leyes desde muy joven. Siempre fue lo que denominamos un hombre de una pieza. Su fe al parecer no tuvo cuarteadura. Arte y vida se consumieron en la misma llama.

2

La relación de Luis Cernuda con la poesía tal vez sólo puede ser comprendida como una historia de amor. Como todas las verdaderas historias de amor entraña un don y una renuncia, una prueba y una pertenencia. También, como toda historia

de amor absoluto, oculta un destino trágico. Uno de los más intensos y perfectos poemas escritos por él describe esta relación, que abarcó la integridad de su vida:

Para tu siervo el sino le escogiera,
y absorto y entregado, el niño
¿qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía
tu poder sobre él, y lo ha servido
como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
la servidumbre larga qué le ha deparado,
su libertad envidió a uno, a otro su fortuna.

Y quiso ser él mismo, no servirte
más, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.

Pero después, pobre de ti sin todo,
a tu voz que llamaba o al sueño de ella,
vivo en su servidumbre respondió: «Señor».¹

La servidumbre, en estos versos, no es la del amo y el esclavo. Los términos *siervo* y *Señora* aluden a otro orden simbólico. Se inscriben dentro del amor cortés o, mejor, dentro de las figuras del Alma y el Amado de los versos de los poetas místicos. No es una elección —confiesa Cernuda— la relación entre el poeta y la poesía. Es un destino. De ahí el carácter trágico de este reconocimiento pero también de ahí su ley celosa. La fidelidad o la infidelidad, la búsqueda y el encuentro con ella por lo tanto son la vida misma del ser al que ha elegido.

En ningún momento se pone en tela de juicio la *realidad* de la poesía, lo que se discute es su libertad y la servidumbre de sus elegidos. Más que como un poder tiránico se comporta como una fascinación una y otra vez reconocida. Lo ambiguo de su identidad no se resuelve: en tanto maldición o hechizo, no está lejos de los juegos de una divinidad caprichosa; en tanto certeza súbita, su manifestación es idéntica a la del amor o las revelaciones.

Para el drama ético de Luis Cernuda el



valor del arte no se relaciona en absoluto con su exposición a un público eventual y menos a la búsqueda del consenso de la fama. Su concepción, estricta y solitaria, del significado de la realización artística lo llevó a una posición irreductible: la obra como indefenso tesoro cuyo valor queda fuera del alcance de la colectividad en general, pero que, sin embargo, identifica a cierta aristocracia espiritual a través de las edades.

Una figura que reaparece en distintos lugares de su obra, por ejemplo, es la de una antigua estatua sumergida en el mar y olvidada por las generaciones pero que, por una especie de *poder estético*, ejerce una influencia y hasra una fatalidad sobre quienes la descubren. El tema aparece lo mismo en el primer relato que escribe² que en un tríptico de poemas de *Las nubes*³. Si bien el relato resulta —hay que decirlo— demasiado teatral y primerizo, se distingue el relieve de los mismos elementos que en el tríptico: la estatua sumergida, la naturaleza como un personaje activo y una soterrada historia de pasiones. No pretendo detenerme más que en el primer elemento, el menos convencional, de estos textos. ¿Cuál es la necesidad de que exista una obra de arte (me refiero a la antigua estatua sumergida) como elemento clave en una historia que, por lo demás, es bastante esquemática?

Si aceptamos el argumento del relato, la estatua es sólo el pretexto de un fracasado arqueólogo inglés para habitar en un pequeño pueblo del sur de España.

Ahí se enamora de un joven pescador, a quien convence de intentar rescatar la escultura. El joven muere en el intento, más por una complicada intriga de rivalidad y celos que por intervención directa de la estatua. Pero el significado sutil del relato queda en evidencia, en la medida en que el arqueólogo es el personaje con el que se identifica el autor: un espíritu melancólico que no puede vivir sin enamorarse; aunque entiende que su amor no es tanto a una *figura* (ya sea obra del arte o de la naturaleza) como a la belleza que ella contiene. El poema, en cambio, es el extracto ambiental de ese relato. Como si de una pintura se tratara, aquí todo yace fijo, equilibrado y majestuoso, quieto ante la eternidad. A diferencia del relato, en el tríptico poético no existen los personajes humanos; únicamente el paisaje de la naturaleza y las ruinas. Son ellas, las ruinas, las que toman la palabra. Las pasiones se han convertido en el oleaje de la marea o están dormidas en la luz y la sombra de la piedra. Curiosamente el único personaje dotado de voz propia en este poema resulta ser la antigua estatua sumergida, quien se lamenta a través de un monólogo de su condición, pues ella no es otra cosa que «forma mortal de un dios inerme entre los hombres».

La estatua sumergida no es sólo el pasado legendario que subyace, si bien inerme, poderoso en tanto testimonio del espíritu creador; es sobre todo la evidencia de la belleza que se ha materializado una vez más. No es el arte sino la belleza lo que prolonga el hechizo. Sin esta belleza —insinúa Cernuda— ni el arte ni el mundo tienen sentido. Y va más allá. Llega a sugerir que la destrucción de la belleza es preferible a su degradación.

Al lado del ya citado poema que dedica a la poesía, en el libro *Con las horas contadas*, y no creo que por casualidad, hallamos otro poema, «Limbo», en el que describe el *snobismo* y la banalidad de quienes ven en exquisitos objetos de arte simples mercancías caras, enseres decorativos de cierto estatus social. Aquí patentiza su

indignación ante la trivialidad de las gentes que se divierten

comprando lo que una fe creara
en otro tiempo y otra tierra.

Pero lo que más le duele es el mercadeo del sacrificio y la devoción del artista, el desvanecimiento del valor estético, tan alto para él, en simple objeto suntuario. La impotencia lo traspassa al comprender el contraste que hay entre el trabajo y el significado que esas obras tuvieron en las manos de sus creadores y el que tienen allí, en esa especie de santuario de la jactancia:

Así, pensabas, el poeta
vive para esto, para esto
noches y días amargos, sin ayuda
de nadie, en la contienda
adonde, como el fénix, muere y nace,
para que años después, siglos
después, obtenga al fin el displicente
favor de un grande en este mundo.
Su vida ya puede excusarse,
porque ha muerto del todo;
su trabajo ahora cuenta,
domesticado para el mundo de ellos,
como otro objeto vano,
otro ornamento inútil.

El arte ha sido, pues, «domesticado» para ser vendido como «ornamento». El trabajo devoto ha sido convertido en mobiliario. La impotencia que paulatinamente se tornó indignación asciende ahora hasta un gesto de furia:

Mejor la destrucción, el fuego.

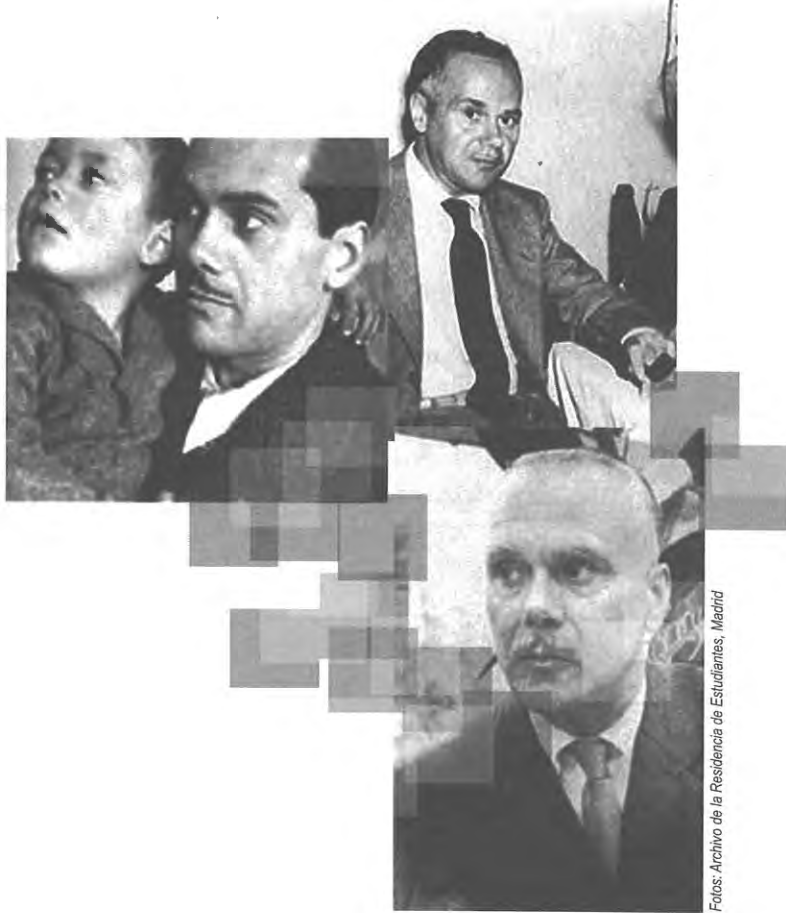
Por exagerado que parezca, no se trata de un desplante, sino de una convicción rotunda y plenamente congruente con la personalidad de este hombre: habíamos dicho que para él los códigos de la altivez subrayaban su certidumbre ética que se oponía a la evidencia de la desintegración moral. La belleza es en su caso una certidumbre ética. Por ello

la destrucción de la belleza es preferible a su degradación. Con ello él pretende sencillamente devolverle su dignidad.

Lo que está oculto no es inexistente. Lo que está oculto sólo está fuera del alcance ajeno. Antes bien, el ocultamiento deliberado otorga una realidad irradiante a la obra porque la convierte en un secreto. La destrucción podría ser una forma *irreversible* de ocultamiento. Hay que tener en cuenta que para resguardar la certidumbre ética que Cernuda le confiere a la belleza es suficiente con *reconocerla y servirla*. Es una divinidad y como tal no quiere ostentación sino fidelidad. En tanto que la ofrenda (la obra) ha sido realizada su significado está cumplido. No perdería entonces con el extremo ocultamiento de la destrucción más que una cierta evidencia de su cumplimiento. La consumación por fuego, además, representa un acto ancestral de purificación.

La coherencia aparece por sí misma: la belleza lo mismo que la dignidad de la antigua estatua sumergida están puestas fuera del alcance de la incomprensión o la vulgaridad por el océano; de igual manera que la belleza y la dignidad del trabajo artístico pueden hallar un lugar de honor en el *limbo* de la desintegración por el fuego.

Cuenta Octavio Paz, quien mantuvo una larga amistad esencialmente epistolar con Luis Cernuda, que mucho le desconcertó y entristeció saber que un día Cernuda destruyó toda su correspondencia. El incidente le es referido indirectamente por María Dolores Arana⁴ y, aunque no precisa la fecha en que ocurrió, es probable que haya sucedido durante los años que el poeta sevillano vivió en Inglaterra (1938-1947). Nunca sabremos exactamente qué razones o sentimientos lo llevaron a esa decisión. Su melancolía, su altivez y su celoso amor por la belleza guardarán el secreto. No deja de ser significativa la semejanza entre ese arrebato y la línea final de «Limbo». Por cierto, Cernuda no solía prodigar dedicatorias, pero en este caso hay una. Efectivamente, este poema está dedicado a Octavio Paz. ■



Fotos: Archivo de la Residencia de Estudiantes, Madrid

1 «La poesía» se titula este poema y forma parte del libro x, *Con las horas contadas*, de *La realidad y el deseo*.

2 El relato se titula «El indolente» y su redacción data de 1929, aunque se publica hasta febrero de 1938, en la revista *Hora de España*, en Buenos Aires. Es recogido en: Luis Cernuda, *Obra completa*, vol. III, Prosa II, Siruela, Madrid, 1994.

3 El tríptico se titula «Resaca en Sansueña (fragmentos de un poema dramático)».

4 Octavio Paz, «Luis Cernuda, 3. Juegos de memoria y olvido», *Obras completas de Octavio Paz*, tomo III: *Fundación y disidencias. Dominio hispánico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 265.

La nueva poesía andaluza

El quehacer poético andaluz, en un vistazo a vuelo de pájaro, ha superado la temática de la introspección personal, característico de la poesía de la generación anterior, aventurándose por nuevas rutas y búsquedas formales que van desde la incorporación de anglicismos que se da también en Hispanoamérica hasta lo más lúdico y sintético. Cada reunión de poetas es aleatoria y constituye en sí un acto poético; cada poeta es un creador de mundos paralelos donde su palabra cobra vida propia. La magia de la palabra me llevó al Festival Internacional de Poesía de Granada; en retribución poética y homenaje a Andalucía, reúno aquí algunas de sus voces más jóvenes y representativas.

RAQUEL HUERTA-NAVA

Salamandras

Miradlas sobre el lecho, yacer, son salamandras.

Parecen la indolencia,
y son carbones encendidos, calmos...
Vedlos dormir un sueño de opio antiguo.
De lotos tersos.
De saurios inmóviles por el aire.
Percibe que ojos se abren igual que un rito.
A fuego lento, sabiendo que estabas.
Nota que son tan bellos que duelen tu existencia.
Han pagado precios muy altos.

Su aliento emborracha, sus besos hieren,
sus caricias calcinan,
su amor es un misterio pues incinera y mata.
Observa cómo se mueven, tan lentos,
parece que tuvieran
entero el tiempo allí entre las sábanas.
Llevan siglos, años, días, segundos
fundiéndose en su magma, alma y cuerpo.
Son terribles como todo lo extraño.
Llevan aquel incendio consigo. Lo propagan.

MANUEL FRANCISCO REINA (CÁDIZ, 1974)

Entre sus libros se encuentran *Consumación de estío* (Premio de Poesía Ciudad de Irún) y *Mujeres de carne y verso* (antología poética, La Esfera de los Libros, 2002).



Mi padre me ha contado que en Mauritania
Se juntan
Desierto y Selva.
En Mauritania y en otras mujeres por el estilo.

CARMEN CAMACHO (JAÉN, 1976)

Ha publicado en las revistas *Renacimiento Los Novelas*, *Revista Kistch*, *La Cinta de Moebius*, *Nayagua*, *El Círculo y Barataria*.

Alter tú

El conjunto de miembros hermosos o la voz
tan dócil que desgarrar y hace sangre,
el catálogo ameno de los gestos,
la increíble, la cruel sonrisa, la manera
de deslizar las manos, la deseable rodilla.
Ése que muestras no es el que yo quiero.
Te he recreado, otro, a mi capricho,
más invisible y menos complicado,
y te he inventado casa y nombre propios,
secretísimo mío, para poder hallarte.

Qué bello te despiertas conmigo en la alborada;
si tú pudieras verte...

JOSEFA PARRA (JEREZ DE LA FRONTERA, 1965)

Su poemario más reciente es *Caleidoscopio de Venus* (Ed. César Sastre, col. Carne y Sueño, 2005).

Tus manos blancas van midiendo mi pecho a palmos: con la medida de tu mano.

Para ello, tu mano hace un movimiento que asemeja al paso de un insecto que juntase su pata posterior con la más adelantada.

Y yo me asusto y te pregunto:

cuántos días míos tiene el animal de tu mano tatuados en el fondo,

cuántos días para que muera, amor mío,

dímelo.

Renuncia a llamarte Laura y llámate timón de los naufragos y los reptiles blancos:

mira bien la hoja que cae y se posa en tu vientre

y te empreña, para que des a luz un hijo de hojas,

un hijo de nuestros cuerpos copulando en el espejo,

un hijo de la duración de la sombra,

para que des a luz un pájaro,

para que alumbres un hijo con los párpados,

un llanto.

JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN (GRANADA, 1979)

Autor, entre otros libros, de *Perdida latitud* (Premio Antonio Carvajal de Poesía Joven, Hiperión, 2004) y *Las canciones de Lázaro* (Premio de poesía Florentino Pérez-Embú 2005, concedido por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, col. Adonáis).



En la sangre

Alguien dice la nada, ensordece.

Del mismo modo en que Malevitch pinta
Cuadrado blanco sobre fondo blanco
y al acercarse al lienzo ve su sombra
transfigurando el absoluto.

Del mismo modo tú y yo.

Alguien dice la sombra, amanece.

RAÚL QUINTO (CARTAGENA, 1978)

Ha publicado los libros de poemas *Grietas* (Dauro, 2002) y
La piel del vigilante (Premio Andalucía Joven 2004, ovd, 2005).

Si pienso en un bello altar
genuflexiono mis sentidos en tu mirada
si pienso en un perfume
me detengo en la comisura de nuestros labios,
si pienso en una caricia
cabalgan mis piernas sobre las tuyas,
si pienso en un cuidado jardín
caminan mis manos entre tus dedos.

Si pienso en un mar sin olas
las serenas orillas de tu voz
atrapan estos miedos incansables...

Si pienso en ti, amo.

FRANCISCO QUINTERO (MÁLAGA, 1974)

Ha publicado *El libro de mis sueños* (ensayo, 2000), y *Dulce entropía* (poesía, UNED, 2005).

jade

De entre todas las palabras, un suspiro incendió la comisura de tu boca. Como un sortilegio, el silencio quiso deshacerse entre las láminas del sueño.

Fuimos jade. Los huesos no tenían cabida en la piedra que subyacía en nuestras miradas cóncavas.

Más allá de las colinas, los derrumbes se sucedían de un instante a otro, como el compás de una música conocida sólo en el útero materno.

«La araña tiembla sobre la última roca sostenida, y entre los dedos permanece el beso que nos compone».

Fuimos jade. El verde fulgor de nuestras espaldas compartió un mismo riego. La sangre se hizo a sí misma; el mundo caído a nuestros pies no simbolizaba más que el comienzo de otra era.

MARIA SALVADOR (GRANADA, 1986)

Ha publicado artículos en revistas como *El Embrujo*, y poemas en *El Elefante Rosa*, *Bar Sobia*, *Huella Indeleble*, *Chichimeca* o *Salamandria*.

Los silencios de Cansinos Assens

EDUARDO HURTADO

Al mencionar el nombre de Rafael Cansinos Assens (Sevilla, 1882-Madrid, 1964), pensamos en su inmejorable versión de algunas obras canónicas de la literatura universal, o en la indeclinable admiración de Borges por este singular exponente del ensayo, la crítica, la novela y la poesía de nuestra lengua. Sin embargo, el conocimiento de su obra, y en especial de su labor como poeta, es muy escaso. Luego de recorrer el puñado de poemas que aquí se ofrecen como muestra, el lector se sorprenderá al saber que Cansinos Assens es el promotor inusitado del Ultraísmo en España. Hacia 1918, al confirmar la extenuación del movimiento modernista, el sevillano da cuenta del prefijo idóneo para la nominación de un nuevo *ismo*: «Nuestra literatura», dice, «debe renovarse, debe alcanzar su *ultra*».

Como Borges, que al publicar *Fervor de Buenos Aires*, su primer libro, ejerce una poda casi absoluta de su breve periodo ultraísta, Cansinos Assens hace a un lado sus propios manifiestos y se lanza a escribir una poesía que se distingue por sus afinidades con la tradición, la fidelidad a las preocupaciones universales del hombre (la vejez, el ciclo de las estaciones, el desencuentro amoroso) y por su tono irónico. Sin duda, este último rasgo juega un papel decisivo. La perplejidad es, en Cansinos, la manifestación de un talante connatural que incluye el recelo frente a cualquier género de afirmación absoluta. Es desde ahí que cuestiona todas las modalidades que puede adoptar la falsa poesía: la escritura derivativa, las estéticas innovadoras que desembocan en costumbre (como sucedió, en su momento, con el modernismo) y de manera señalada las novedades que, antes de nacer de una necesidad ex-



presiva, se practican para estar al día y granjearse la aceptación de lectores y críticos. Esto y no un rechazo visceral a todo lo nuevo, como algunos han querido ver, explica su crítica feroz al movimiento de vanguardia que él mismo había impulsado en su país.

No obstante, Cansinos Assens, autor de la primera versión en español de *Un coup de dés*, no podía sino evitar la mera reedición de unas formas y una mirada «tradicionales». De algún modo, su poética está más próxima al *make it new* poundiano que a la divisa de Rimbaud: «...il faut être absolument moderne...». Aunque mantiene la distancia necesaria para no encerrar su producción lírica en las estrechas exigencias de un *ismo*, el Poeta de los Mil Años, como se caracterizó a sí mismo, extrae su voz inconfundible de la lealtad irrenunciable a una manera propia de ver y de abordar la realidad. Desde esta lealtad consigue templar su incuestionable sensibilidad para lo nuevo y evadir los automatismos literarios del momento. En sus poemas, conservados durante muchos años en cuatro volúmenes mecanografiados y encuadrados bajo los forros de otros libros (hecho consistente con los usos de un autor que consagró su vida a la literatura), se manifiesta el Cansinos oral que Borges celebró con estas famosas palabras: «Conocí a Rafael Cansinos Assens y de algún modo yo soy discípulo de Cansinos, no de las teorías de Cansinos y sí del diálogo de Cansinos, de la sonrisa de Cansinos, y hasta de los silencios de Cansinos Assens». Palabras que, sin embargo, deben servir para emprender la lectura de este raro poeta y no, como ha sucedido, para inscribirlo en la leyenda sin asomarse a su obra. ■

CUATRO POEMAS DE RAFAEL CANSINOS ASSENS

Te fuiste y cuando vuelvas algún día,
ya serás una extraña;
tu juventud, conservada por la costumbre
de verte, se habrá desvanecido en la distancia.
Vendrás hecha una vieja, con el luto
de tu perdida juventud mordida por los perros
del Tiempo que mi amor a raya tuvo.
Todas tus arrugas en una noche se habrán abierto
en tu cara, en torno a tus ojos asombrados.
Llegarás vacilando con tu pobre alma desorientada,
en el nuevo país de los otoños definitivos.
Tu corazón entre el vulgo de las buenas mujeres
su antiguo don extraño habrá perdido.
Ya no serás fatal sino para ti misma;
no encontrarás tu antigua voz ni el gesto,
la dicción oportuna, el antiguo papel
que recitabas con tan bello acento.
Dirás por consolarte —He engordado;
nada como el hogar, el pueblo, la familia—,
y sonreirás. Tu voz sonará hueca
y un suspiro impensado cortará tu alegría.

¡Fatídico relevo! Se fue ella
y vino la vejez en su lugar.
Hasta aquel mismo día fuera yo un joven
o así me lo creyera, que es igual.
Bajo el cabello blanco yo tenía
un corazón ardiente, ilusionado;
y eso es ser joven —hasta mi tristeza
era ligera y de un matiz romántico.
Pero ahora ya de pronto me hice viejo,
un hombre sin anhelos ni ilusiones,
cuyos sueños no vuelan al futuro
porque hay un muro que sus alas rompe.
Y eso es ser viejo; no el cabello blanco;
no tener ilusiones ni esperanzas
ni prisas ni impacencias y al reloj
como al espejo no pedirle nada.
Desde que ella se fue, todo es lo mismo;
no hay domingos ni lunes, sino un día
largo, gris, infinito, y un espacio
sin caminos que lleven a una cita.
Y la pena es terrible, sin que nada
de poético la alivie o embellezca;
una pena real, impoetizable,
que a nadie le apiada ni interesa...
una pena de Viejo... ¡eso, una pena!

Viejo

¡Viejo!..
Ladrón de tiempo..
Nada podrá absolverte de ese crimen
de haber sobrevivido a tantas rosas..
Los jóvenes te miran con recelo,
¡inocente vampiro!,
y evitan la mirada de tus ojos
en que tantos luceros se han hundido..
¡Viejo!
¡Nada podrá absolverte de ese crimen
de haber sobrevivido!
Y todos los que lloran a algún muerto
prematureo, te llaman:
¡Asesino!

Noche

¡Cuán engañosa eres,
oh noche, con tu sombra!
Tu tiniebla es más clara
que el velo de la aurora.
Todo, aun lo más perdido,
a tus manos retorna;
y todo lo descubres
con tu linterna sorda.
Pareces una ciega
y todo lo avizoras.
Tu silencio ilumina
como una gran antorcha.

Descubrámonos los unos a los otros

JOSÉ SARAMAGO

Quiero dejar claro que no fue ni es mi objetivo, de modo más o menos metafórico y con un oportunismo que vendría fuera de tiempo, intentar armonizar aquí la polémica palabra «descubrimiento» con los diplomáticos pero inútiles arreglos de última hora con que se pretendió, por vía de una simulación que ni las buenas intenciones lograban disculpar, sustituirla por expresiones presuntamente más consensuales, como serían las de «encuentro de pueblos» y «diálogo de culturas». Tanto por un modo de ser propio como por formación adquirida, he procurado a lo largo de toda mi vida no caer en la fácil tentación de colar en la realidad conceptos que no se correspondan con aquel grado de fidelidad (siempre relativa, ¡ay de mí!) que, a pesar de las reconocidas debilidades del espíritu humano en general (y del mío en particular), nos defiende de incurrir en excesivas perversiones de juicio. Con esto quiero decir que si a unos, los de este lado del océano, no agradó ni agrada la palabra «descubrimiento» (lo que, siendo un derecho de ellos, no basta para borrar la evidencia histórica), los otros, los del otro lado, sean portugueses o españoles, no pueden esperar absolución alguna por el hecho de llamar hoy «diálogo de culturas» o «encuentro de pueblos» a lo que entonces fue violencia, depredación y conquista.

Aprovechando la ocasión, podría yo introducir ahora en mi discurso la nómina de los mil y un actos bárbaros practicados por los españoles en las tierras y contra las gentes del Nuevo Mundo —según rezan las crónicas—, actos que nadie, por más explicaciones que invente, logrará justificar algún día. Pero muy cierto y muy buen consejero es el refrán que nos avisa de que no debe tirar piedras al tejado del vecino quien lo tenga de vidrio en su propia casa. Por eso renuncio a tomar como blanco de mi puntería los tejados del vecino peninsular y, al contrario, pongo a la vista mis propios y frágiles techos. En una carta fechada el 20 de abril de 1657, nuestro Padre Antonio Vieira escribía desde Brasil al rey D. Alfonso VI de Portugal: «Las injusticias y las tiranías que se han infligido en los naturales de estas tierras, exceden en mucho a las que se hicieron en África. En un espacio de cuarenta años se mataron y destruyeron en esta costa y *sertões* más de dos millones de indios, y más de quinientas poblaciones y grandes ciudades; y de esto nunca se vio castigo».

No continuaré citando, no buscaré otras fuentes: por esta única teja partida entra el huracán de las atrocidades portuguesas, tan destructor como aquel

José Saramago (Azhnhaga, 1922).
Fragmento del texto «Descubrámonos los unos a los otros», incluido en el libro *El nombre y la cosa*, que se publica en la serie de Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes del ITESM en coedición con el PCE.

que preparó a España la materia de la «Leyenda negra», uniendo a unos y a otros, portugueses y españoles, como iguales a cuantos pueblos, desde el comienzo de la historia, ejercieron dominio violento e intolerante sobre otros pueblos. No llevamos nuestras culturas a un diálogo con otras culturas. Fuimos, sí, a corromper las que encontramos, y en el caso de los pueblos incas, mayas y aztecas, a destruir las civilizaciones que les habían dado origen y que por ellas se sustentaban. De esa culpa añadida estamos nosotros, los portugueses, exentos por una pura casualidad, tan sólo porque «nuestros» indios, los de Brasil, se encontraban aún, en todos los aspectos, en un nivel de desarrollo inferior.

No aceptaremos que nos condenen como a los mayores criminales de la historia, pero no procuremos absoluciones a toda costa. Levantar un monumento a las víctimas de la invasión europea de 1492, como lo hizo o lo quiso hacer un digno alcalde de Puerto Real, España, no sólo demuestra una ingenuidad filosófica totalmente al margen de las realidades históricas, como parece ignorar que los responsables del dominio político y económico de que son víctimas, hoy y no ayer, hoy y no hace cinco siglos, los pueblos de América Latina, no se llaman Colón ni Cabral, antes bien usan nombres y apellidos de un inconfundible acento anglosajón. Por otro lado, si persistimos en esas ideas de una póstuma e inocua injusticia, no tendremos más remedio que cubrir toda la Tierra de monumentos a víctimas de invasiones, por cuanto, como bien sabemos, el mundo, desde que es mundo, no ha hecho otra cosa que invadir al mundo.

Ahora sí se tornaron definitivamente claras las palabras que componen el título de esta conferencia: lo que pretendo finalmente es decir que el «descubrimiento del otro» ha significado, casi siempre (las excepciones, de haberlas, no cuentan, dado que no pudieron, ni podrían, contrariar la regla), la emergencia en el espíritu del «descubierto» de las diversas expresiones de la intolerancia, desde el rechazo de diferencias simples hasta las manifestaciones más extremas de xenofobia y racismo. La intolerancia, después de tantas pruebas

dadas, se nos presenta como una expresión trágicamente configuradora de la especie humana y de ella inseparable, y probablemente tiene raíces tan antiguas como el momento en que se produjo el primer encuentro entre una horda de pitecántropos rubios con una horda de pitecántropos negros.

No nos engañemos: en el día en que Cabral y Colón pusieron pie en las tierras nuevamente descubiertas, lo que dentro de ellos y de quienes les acompañaban se despertó violentamente fue, una vez más, el demonio de la intolerancia, la dificultad de aceptar y reconocer al «otro» en todas sus diferencias, y peor todavía, el rechazo a admitir que la razón del «otro» pudiera racionalmente prevalecer sobre la nuestra, y que el espíritu del otro hubiera podido alcanzar, por sus propios medios, una plenitud igual o superior a aquella a la que suponemos que ha llegado el nuestro. Descubrimos al otro, y de paso lo rechazamos. Así como Macbeth podía decir que no bastaría toda el agua del gran Neptuno para lavar la sangre de sus manos, tampoco habrá dialéctica ni sofística capaz de encubrir o disfrazar la intolerancia que llevamos en la masa de nuestra propia sangre.

Ciertamente, aquellos que, por inclinación personal o por la formación recibida, pudieron beber del «manantial de las humanidades», y aprendieron en sus propias flaquezas la dura lección de las imperfecciones y de las vulgaridades humanas, éstos logran oponerse, de un modo que yo llamaría «culturalmente espontáneo», a todo comportamiento intolerante, cualquiera que sea su origen y fundamento, de raza o de frontera, de color o de sangre, de casta o de religión. No olvidemos, sin embargo, que las propias clases sociales, por su ordenamiento piramidal y las resultantes contradicciones y tensiones internas de poder y de dominio, activan en sus conflictos comportamientos de intolerancia semejantes. Entre nosotros el «negro» tiene, ¡cuántas veces!, la piel blanca, y el «árabe» puede muy bien ser aquel cristiano cumplidor que, aunque bautizado y crismado, aunque regularmente se confiese y comulgue, pertenece a otra «iglesia social».

Todas las protestas, todos los clamores, todas las proclamaciones contra la intolerancia

son justas y necesarias, pero la experiencia de tantas expectativas defraudadas y de tantas ilusiones perdidas debería aconsejarnos moderar nuestra satisfacción siempre que, como consecuencia de esas u otras acciones, la intolerancia parece detenerse en su avance, e incluso recular ocasionalmente, a la espera, ya deberíamos saberlo, de tiempos más propicios. Prácticamente todas las causas de intolerancia fueron ya identificadas, desde las proposiciones políticas con objetivos finales de apropiación territorial, dando como pretexto supuestas «purezas étnicas» que frecuentemente no dudan en adornarse con las neblinas del mito, hasta las crisis económicas y las presiones demográficas que, aunque en principio no necesitan justificaciones exteriores, tampoco las desdeñan si en un momento agudo de esas mismas es considerado conveniente el recurso tácito a potenciadores ideológicos, los cuales, a su vez, en un segundo tiempo, podrán llegar a transformarse en móvil estratégico autosuficiente. Infelizmente, los brotes de intolerancia, sean las que sean sus raíces históricas y sus causas inmediatas, y como si los hechos anteriores de naturaleza y consecuencias semejantes hubiesen sucedido en un planeta sin comunicación con este móvil, encuentran invariablemente facilitadas sus operaciones de corrupción de las conciencias. Entorpecidas ya por egoísmos personales o de clase, éticamente paralizadas por el temor cobarde de parecer poco patriotas o poco creyentes, según los casos, en comparación con la insolente y agresiva propaganda racista o confesional, en las conciencias se va despertando, poco a poco, la bestia que dormía, hasta hacerla estallar en violencia y para el crimen. De hecho, nada de esto debería sorprendernos. Sin embargo, con desconcertante ingenuidad, aquí andamos preguntándonos, una vez más, cómo es posible que haya regresado el flagelo, cuando lo considerábamos extinto para siempre; en qué mundo terrible seguimos viviendo, cuando tanto creíamos haber progresado en la civilización, cultura, derechos humanos y otras prendas.

Que esta civilización —y no me refiero solamente a la que de modo simplificador denominamos occidental— esté llegando a



Foto: Gustavo Vides

su término, parece ser un punto indiscutible para todo el mundo. Que entre los escombros de los regímenes desmoronados o en vías de desmoronarse (socialismos pervertidos y capitalismo perversos) comiencen a esbozarse, entre tanteos y dudas, recomposiciones nuevas de los viejos materiales, eventualmente articulables entre ellos, o bien ligados por la lógica de las nuevas interdependencias económicas y globalización de la información, prosiguiendo con estrategias perfeccionadas los conflictos de siempre, todo esto parece estar, igualmente, bastante claro. De un modo mucho menos evidente, tal vez por pertenecer al territorio de aquello que metafóricamente yo denominaría «las ondulaciones profundas del espíritu humano», creo que es posible identificar en la circulación de las ideas un impulso apuntado a un nuevo equilibrio, en el sentido de una «reorganización» de valores que debería suponer una redefinición, al mismo tiempo racional y sensible, de los viejos deberes humanos tan poco estimados en nuestros días. De este modo quedaría colocada, al lado de la carta de los derechos del hombre, la carta de sus deberes, una y otra indeclinables e imperiosas, y ambas en el mismo plano, legítimamente invocables. A Colón y a Cabral no se les podía exigir que pensarán en estas cosas, pero nosotros no podemos permitirnos ignorarlas. ■

Sobre valores y violencia

ANDRÉ BRINK

El escenario es un pequeño restaurante en un pacífico suburbio del pueblo de Somerset West, cerca de Ciudad del Cabo, la noche de un tranquilo día entre semana. Varios de los parroquianos ya se han ido a casa, y otros se preparan para marcharse. Entre los que quedan, unos doce, se encuentran mi hija Sonja y su esposo Graham; están discutiendo acerca de sus dos hijos pequeños y cómo mantenerlos ocupados durante las vacaciones de invierno que acaban de comenzar.

Una conmoción repentina interrumpe la conversación. Cinco hombres, armados con pistolas, irrumpen en el restaurante y comienzan a gritar, en una cacofonía de voces, órdenes e instrucciones que al principio son incomprensibles, mientras toman posiciones desde las cuales puedan vigilar a todos los presentes. Los siguientes cinco o diez minutos son una agitación de impresiones confusas. Primero, se les manda a los parroquianos acostarse y «dormir»; casi enseguida la orden es «despertar» de nuevo. Un hombre que intenta protestar es atacado sumariamente, arrojado al piso y pateado salvajemente en el rostro. Se obliga a todo el mundo a deshacerse de anillos y joyería, relojes, teléfonos celulares, billeteras. Mientras se acumula el botín, las mujeres y los hombres más pequeños son golpeados indiscriminadamente; por alguna razón, a los individuos más corpulentos los dejan en paz. El gerente es forzado a entregar las llaves de la caja fuerte; la caja registradora la reventan. Luego encierran a la gente en un almacén del fondo, estrecho y sin ventanas. Afuera, la conmoción continúa mientras reúnen el botín y se lo reparten.

De alguna manera, el gerente ha deslizado su teléfono celular en su zapato. Temblando, pero sobreponiéndose, marca 10111, el número de emergencia de la policía. En torno, suspiros y acalladas exclamaciones de alivio. Aquí es donde el drama colapsa y se vuelve una farsa oscura. Tres veces, en la policía, dejan la llamada en espera, y cada vez se pide al gerente proporcionar con todo detalle su nombre y la dirección del local, antes de que la llamada sea transferida a alguien más, que repite el procedimiento. Cuando, finalmente, los agentes llegan, los bandidos han desaparecido. Pasan alrededor de cuatro horas antes de que a Sonja y Graham, con los demás comensales, se les permita marcharse a casa.

André Brink (Vrede, 1935) es uno de los más notables novelistas sudafricanos. Su más reciente título es *Praying Mantis* (Secker & Warburg, Londres, 2005). En español ha publicado *La primera vida de Adamastor* (Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1994).

Salvo un sencillo párrafo en una página interior del pequeño periódico local, el incidente no será reportado en la prensa: es demasiado insignificante, demasiado banal: demasiado lugar común en la Nueva Sudáfrica. Nadie fue asesinado, nadie fue violado. Ni siquiera califica como estadística.

Camino a su hogar, debajo de una luminaria, Sonja y Graham pasan junto al anuncio de un diario donde se ve el rostro enorme, expresivo y barbudo del Ministro de Seguridad, Charles Nqakula. (Un Ministro de Seguridad en Sudáfrica, se me ocurre, tiene tanto sentido como lo tendría un Ministro de Asuntos Marítimos en Suiza, o como el que tiene el Departamento de Justicia en los Estados Unidos de George W. Bush). Luego de una carrera política singularmente irrelevante, Mr. Nqakula fue recientemente catapultado a los titulares de la prensa al declarar que no estaba interesado en las quejas abiertas contra la violencia y que la gente (sobre todo los blancos) que «lloriquea» acerca del nivel de inseguridad en Sudáfrica mejor debería abandonar el país.

Una tormenta de protestas contra esta indiferencia criminal culminó en una acusación ante el Parlamento según la cual el desdén del ministro por la ira nacional era una reminiscencia de la declaración infame que hiciera el entonces Ministro de Justicia, Jimmy Kruger, respecto a que el asesinato de Steve Biko por la Policía de Seguridad, en septiembre de 1977, lo había «dejado frío». En respuesta a esta acusación, Nqakula compuso su dicho insistiendo en que él no tenía conocimiento en absoluto de lo expresado por Jimmy Kruger, salvo que ese nombre había aparecido firmando una orden de censura contra el propio Nqakula en aquella época. Uno espera, por supuesto, lapsos de inteligencia o mero sentido común en los políticos. Y la experiencia de tiempos recientes ha revelado en Mr. Nqakula una limitada capacidad de comprensión a la vez que una ilimitada capacidad de arrogancia. No parece percatarse de que su manifiesta ignorancia acerca del nunca lamentado Kruger implica también una ignorancia sobre la vida y la muerte de Biko: seguramente



el recuerdo de la primera no puede existir sin el recuerdo de la otra. Ésta puede ser una clave para entender lo escandalosa que resulta la actitud de Nqakula: es un ignorante de su propia historia. Y, de pasada, traiciona todo aquello por lo que ha clamado durante tanto tiempo el Congreso Nacional Africano: el fin del racismo y la colaboración y el entendimiento entre blancos y negros, una responsabilidad compartida hacia el pasado y hacia el futuro. Con una declaración espontánea ha traicionado el legado de Mandela.

Desde luego, no todos los miembros del poder establecido son como él: hay integrantes del gobierno que son humanos, generosos y comprensivos, y que dedican sus considerables talentos a hacer cumplir el sueño de Mandela. Pero, desafortunadamente, él tampoco es la excepción. Recuerdo cómo, apenas semanas después del cambio de régimen en el país, camino al supermercado, yo conducía por una estrecha calle de un solo sentido al lado del edificio principal, rumbo al estacionamiento del fondo. A la mitad del camino tuve que detenerme porque un automóvil se acercaba de frente. En él iban cuatro o cinco caballeros muy robustos, vestidos con trajes oscuros. Bajé el cristal de mi ventanilla, me asomé y señalé —con mucha precaución, porque los sujetos eran muy grandes— que esa calle era de un solo sentido. Entonces el conductor dijo: «Somos miembros del Parlamento, tenemos derecho de pasar». Procurando permanecer tan tranquilo como fuera posible, apagué mi coche, salí, cerré la puerta y me alejé, consciente del

riesgo que estaba corriendo. Pero cuando, con cautela, regresé unos diez minutos después, el vehículo de aquellos granujas se había ido. Puede que yo haya ganado ese *round*, pero ellos habían dejado claro su argumento. Y Nqakula, claramente, va sobre esas huellas.

La actitud de la nueva élite de poder en Sudáfrica parece ir ganando terreno, en proporción directa a la escalada de violencia en el país. Ignorando las profundas necesidades de la nación —crimen rampante, la pandemia del sida, la pobreza y la miseria—, da la impresión de que su principal preocupación es llenarse los bolsillos y los de sus parientes y amigos, engrasando las ruedas del tren —aun si el tren corre sobre los cadáveres de las víctimas de asesinatos y violaciones—; y aquellos que osan protestar son prevenidos: que se callen o se vayan. Desafortunadamente para Nqakula, yo no me iré. No porque a quienes están del lado correcto del poder les sea fácil engordar y enriquecerse, sino porque éste es el lugar donde nací y donde nacieron mis ancestros, y sucede que yo lo amo —en la prosperidad o en la adversidad, en la salud o en la enfermedad, hasta que la muerte nos separe.

El problema es que, mientras tales incidentes (con todas las cicatrices emocionales y mentales que dejan por meses o por años) caractericen la evolución presente de Sudáfrica, el sufrimiento real de nuestro país sigue sin remediarse. Lo que se ha perdido no es sólo una generación asesinada o sumida en la miseria, sino la oportunidad de estabilizar nuestra democracia como lo que una vez quiso ser: un ejemplo para el mundo.

«Después de todo», dijo Sonja luego del suceso, «debemos estar agradecidos de que seguimos vivos».

Esa idea, curiosamente, fue lo que más me enojó. ¿Qué clase de país es éste en el que la vida no es lo normal, lo que el estatus debe garantizar (por nuestra admirable Constitución, entre otras cosas), sino algo excepcional y notable, un privilegio tan extraordinario que merece especial consideración y gratitud?

Para mí, este episodio «insignificante», marcado como fue por la arrogancia apoca-



Steve Biko

líptica del ministro, ha supuesto el partea-guas en mi particular forma de pensar acerca de la Nueva Sudáfrica. Durante los años de oscuridad bajo el *apartheid*, cuando al Congreso Nacional Africano, proscrito y en el exilio, no se le permitía exponer sus razones abiertamente frente al pueblo sudafricano, yo vi que parte de mi misión como escritor era explicar aquello que no podía ser dicho por los silenciados, decir lo que estaba prohibido —con tal de asegurar que la verdad llegara a salir a la luz. Y en años recientes, en mis viajes, siempre que he sido interrogado acerca de los males que persisten en la Nueva Sudáfrica he hecho énfasis en que, mientras persistan, esos males serán las inmundicias que flotan en la superficie de una corriente que fluye en la dirección correcta: al comparar dónde estamos hoy en día con dónde estábamos hace apenas 12 años, cuando las primeras elecciones libres, me he esmerado en insistir sobre el dramático cambio que ha tenido lugar en el país, y en que es una buena razón para ser, si bien con reservas, esencialmente optimistas.

Pero ya no puedo hacer eso. Sería una traición de los valores más importantes en que creo, y que alguna vez, en un sueño, fueron ejemplificados por el Congreso Nacional Africano: los valores que dieron fuerza a Mandela o a Tutu. Si algo drástico se hace sin más dilación, la situación quizás se salve. Pero no hay mucho tiempo que perder. ■

TRADUCCIÓN DE
JOSÉ ISRAEL CARRANZA

Oda 30, Libro III

HORACIO

Terminé un monumento más perenne que el bronce
y alto más que el real sitio de las pirámides,
que no lluvia voraz, no aquilón, impotente,
pueden dejar en ruinas, o la no numerable
sucesión de los años o fuga de los tiempos.
No moriré yo todo, y, de mí, evitará
gran parte a Libitina. Yo por futura laude
creceré siempre nuevo. Mientras al Capitolio
con la tácita virgen el pontífice ascienda,
me dirán donde el Áufido violento da su estrépito,
y donde, pobre de agua, Dauno sobre los pueblos
agrestes ha reinado; desde humilde, potente,
yo, el primero, el eolio carmen a ítalos ritmos
en haber conducido. Asume la soberbia
adquirida por méritos, y con délfico lauro,
queriéndolo, Melpómene, la cabellera cñeme.

VERSIÓN DE
RUBÉN BONIFAZ NUÑO

El mendigo de Palma

JOSÉ EMILIO PACHECO

No hay en el mundo nadie más altivo
Que el mendigo
De las calles de Palma.

Con qué arrogancia implora caridad,
Con qué hiriente desprecio la recibe.
En vez de dar las gracias por la migaja
Rezonga maldiciones, vomita odio,
Escupe fuego contra la injusticia.

Cuán consumado su arte del desdén,
Cómo logra
Que nos sintamos culpables
Por no estar
En su cubil de ratas
Ni a la altura
De sus harapos y su mugre.

—Yo soy la vida real, la verdad
verdadera—
Parece que nos dice con la mirada.
—Fuera de mí todo es
Simulacro, retoque, maquillaje,
Hipocresía y disfraz para encubrir
La desnudez del alma y el vacío
Alojado en sus mentes de hormiguero—.

José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939).
En 2005 recibió el Premio García Lorca.
La antología más reciente de su poesía es
En resumidas cuentas (Visor, Madrid, 2004).

Con gran ferocidad tiende la mano,
Nido de nudos, cicatriz de rabia,
Cuarteaduras
De un rencor milenario,
Pared roñosa,
Rama de árbol talado,
Repleta de inscripciones indescifrables.

—Ustedes deberían pedirme perdón
Por estorbarme el sol y afean el paisaje
Con su ropa que imita a otros antropoides.
Les tolero que imploren mi compasión
Aunque no me rebajo a perdonarlos
Ni acepto que me laman los zapatos—.

—Soy el emperador de la inmundicia,
Mi Roma es el jardín de la basura.
En mi círculo abyecto ustedes son
Bárbaros despreciables, invasores
De mi imperio en jirones,
Mi planeta en proceso de hacerse polvo—.

Qué soberbia tan grande, qué orgullo atroz
Demuestra al repetirnos desde su abismo:
—Aunque ustedes lo nieguen soy rey del
mundo,
Mi imperio-llaga es la verdad del mundo.

Aforismos recién encontrados en una botella

CARLOS MONSIVÁIS

Es urgente renovar el catálogo de frases célebres, y con tal efecto presentamos un florilegio de algunas ya clásicas pero apenas descubiertas. Se garantiza su autenticidad, o en su defecto la verosimilitud.

Nuevos apotegmas antiguos

Divide y vencerás. Calumnia, calumnia que algo queda. Elógiate el día entero que alguien se lo creerá un minuto. Pero, sobre todo, infórmale a tus enemigos que por más que hagan no aparecerán nunca en el horario Triple A de la tele. (NICOLÁS MAQUIAVELO).

Aquellos incapaces de entender el ritmo de la Historia, se ven condenados a enseñarla (en dos turnos). (JENOFONTE).

¡Cuidado! Si el condón se anuncia en televisión, los adultos se enterarán de la existencia del sexo, ya un poco tarde en sus vidas. (SUSANITO PEÑAFIEL Y SOMELLERA).

Un mérito de la corrupción: al ser tan institucional, la gente ya no se fija en los faltantes, y más bien agradece los sobrantes. (SECRETARIO DE ESTADO EN EL PERÍODO 1946-1952).

Un político sin una enorme fortuna personal corre el riesgo de corromperse. (ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA).

En una gira presidencial, uno aprende a conocer las debilidades de los que no fueron invitados. (JORGE PASQUEL).

No sólo la envidia, la ambición, el afán de poder y los intereses creados mueven al mundo. También, la necesidad de no hacer quedar mal a las leyes generales del materialismo histórico. (ACADÉMICO SOVIÉTICO NIKITIN).

Carlos Monsiváis (Ciudad de México, 1938).
Es el autor distinguido con el Premio FIL 2006.

El pueblo ya es mayor de edad. Razón de más para no dejarlo salir de la andadera. (PORFIRIO DÍAZ).

El crecimiento geométrico de la pobreza es el prerrequisito de la solidaridad. (GENERAL ABELARDO L. RODRÍGUEZ, EN OCASIÓN DEL COCTEL INAUGURAL DE UN CASINO).

La nostalgia es el arte de adivinar cómo sonaba México en español. (LUCAS ALAMÁN).

La injusticia social se acabará dos días antes de la fecha exacta del Juicio Final. (ENCÍCLICA *RERUM NOVARUM*).

Aquel que vive más de una vida deberá pagar más de una renta. (OSCAR WILDE).

Era tan fiel cortesano que jamás advirtió que carecía de rey. (LA BRUYÈRE)

Una cosa es una cosa y otra cosa es otra cosa. (GERTRUDE STEIN).

La discreción es la única falla de la vida erótica. (MADAME POMPADOUR).

Mientras más labios quepan en un solo beso, mayor será la amplitud de criterio de la Humanidad. (ALFRED ADLER).

Si no fuera por los lectores de noticias, nunca nos enteraríamos de la decadencia de la lengua. (BENITO PÉREZ GALDÓS).

La diferencia entre ricos y pobres es que a las pobres no las secuestran por dinero. (ERNEST HEMINGWAY EN DIÁLOGO CON SCOTT FITZGERALD).

No hay peor sordo que el que no quiere huir. (SIGMUND FREUD)

De los males, Antígona, que afligen hoy al hombre el peor es la privatización de la tragedia. (SÓFOCLES).

Como toda herencia, el socialismo real le heredó al capitalismo la tarea de explicar por qué la esperanza del consumo es más fuerte que la posibilidad de leer los manuales marxistas todos los días durante toda la vida. (VICENTE LOMBARDO TOLEDANO).

El espejo es el lobo del hombre. (TALES DE MILETO). ■



Conversación en Granada (1526)

DAVID HUERTA

Para Antonio Alatorre

La voz de Juan Boscán sonó, discreta,
en el ámbito rojo del palacio.
El veneciano respondió despacio:
«Suene tu lengua con la luz secreta

que en la mía Petrarca prodigaba
con su música exacta, su cadencia
de acentos y de sílabas. La ciencia
es medida y enlace, nudo y clava».

El catalán oyó los argumentos
y a solas, en la noche de Granada,
ensayó en varios versos la tonada.
Leyó lo escrito, vio sus pensamientos

en una forma nueva, resonante.
Once golpes de voz fluida, leve:
una y diez veces lo intentó. La breve
sonoridad creció en el consonante

y se multiplicó. Las tornabodas
imperiales habían concluido.
Boscán soñó, feliz, con el sonido
de la estrofa, el aliento de las odas,

las canciones, la lira y el terceto,
las octavas reales, las estancias;
con qué dolor, tristezas y fragancias
brillarían los timbres del soneto.

David Huerta (Ciudad de México, 1949).
Este año recibió el Premio Xavier Villaurrutia.
Su libro más reciente es *La calle blanca*
(Era/CONACULTA, México, 2006).

Hizo otra cosa más: dijo a un amigo
lo que había descubierto y el consejo
del Navajero tuvo otro reflejo
más grande, más luciente. Sea testigo

la voz de Garcilaso en la espesura
del prado ameno; sean sus poemas
y su sentir, su lágrima, sus temas
entre las ninfas y la guerra oscura.

Del italiano al catalán atento
y de éste al toledano fue pasando
el mensaje, noticia que esperando
estaba nuestro idioma: el instrumento

de San Juan, de la cítara luisina,
de Aldana, militar, de Lope inmenso,
de Quevedo feroz y del intenso
cordobés que bebió de la divina

agua al pie del Parnaso. Andalucía
lo vio comenzar todo. La otra orilla
del mar enorme vio que la semilla
daba frutos de genio y armonía:

Una monja jerónima, estudiosa
de Dios y de lo humano, contadora
de versos y dineros, fue otra aurora:
escribió, padeció y en la preciosa

madurez de su genio, castigada,
agonizó. La celda del convento
fue su doble prisión. Pero en el viento
y en la página fiel quedó salvada.

La muerte la ausentó con mano incierta
pero no la extinguió. Sigue escribiendo
cartas, poemas; sigue descubriendo
el mundo iluminado, ella despierta.

Alí Chumacero

EMMANUEL CARBALLO

Al ejercer nuestro oficio, los críticos tenemos, además de admiraciones y antipatías (algunas de ellas inexplicables), deudas de gratitud. En mi caso personal, Alí Chumacero es uno de los contados poetas mexicanos a quienes admiro y uno de los escasos críticos literarios a quienes respeto. Además, me siento deudor de sus enseñanzas. A su lado, y en el Fondo de Cultura Económica, aprendí a someterme a la gramática y a huir de todo tipo de rebuscamientos. Durante varios años tuvo la paciencia de revisar, semanalmente, mis colaboraciones destinadas al suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades*. Las enmendaduras y sugerencias que entonces me hizo son para mí algunas de las más valiosas enseñanzas prácticas que he recibido. Asimismo, le debo varios favores que me permitieron ordenar y desarrollar mis entusiasmos de joven provinciano. En un país en el que no abundan los maestros, Chumacero es para mí un maestro cuya generosidad es tan grande como su falta de pedertería.

Resumo brevemente sus trabajos y sus días.

Alí ingresó al Fondo el año de 1950, como corrector en el Departamento Técnico. A él se deben las impecables ediciones de varios libros de la serie Lengua y Estudios Literarios, los Breviarios de literatura y buena parte de los tomos aparecidos en la colección Letras Mexicanas. (A propósito de esta serie, algunos de sus títulos, como *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, no sólo los corrigió en galeras sino también los revisó en originales: Rulfo adeuda a Chumacero algunas sugerencias que le permitieron volver más escuetos e inteligibles sus dos libros admirables). Otra de sus tareas en esos años fue la de dar a las «solapas» de los libros del Fondo las características que un día las distinguieron: precisión, gracia, malicia y, de cuando en vez, un tono equívoco en el que el halago puede entenderse como censura. Las «solapas» de Alí son, en términos generales, las mejores que se han escrito en México a partir del momento en que redactarlas se convirtió en un oficio. Alí es el maestro indiscutible de este «género», jerarquía que no le reconocen sus competidores. A la muerte de Luis Alaminos (hombre tosco y riguroso), en 1959, Alí fue

Emmanuel Carballo (Guadalajara, 1929). Auto homenajeado en el marco del Premio Fernando Benítez de Periodismo Cultural durante la FFL 2006. Recientemente apareció su *Diario público* (CONACULTA, México, 2006).



Alí Chumacero y Joaquín Díez-Canedo

nombrado subgerente del Departamento Técnico y en 1962, al separarse Joaquín Díez-Canedo con el propósito de fundar su propia editora (Joaquín Mortiz), pasó a ocupar la gerencia de producción.

Como corrector de pruebas, como uno de los jueces del supremo tribunal que decidía el futuro de los manuscritos e incluso como «ejecutivo» (él, que se opuso desde joven a entender la vida como una carrera en pos del triunfo), Alí Chumacero fue durante 15 años una de las personas que hicieron posible que el Fondo se convirtiera en la primera editorial de lengua española. En 1965 abandona temporalmente la editorial (el motivo, por torpe, conviene olvidarlo) y regresa años después, cuando los vientos son nuevamente propicios. Y allí sigue, como un emblema, ahora que el Fondo renace de sus propias cenizas.

Alí Chumacero nació en Acaponeta, Nayarit, el año de 1918. Cursó sus estudios, de primaria a preparatoria, en Guadalajara. Por razones de política estudiantil emigró a la Ciudad de México, junto con José Luis Martínez y Jorge González Durán. Ellos tres, y Leopoldo Zea, fundaron en 1940 la revista *Tierra Nueva*, de la que aparecieron 15 números, el último en diciembre de 1942. Fue redactor, y uno de los directores, de *Letras de México* (1937-1947) y colaborador de *El Hijo Pródigo* (1943-1946). En 1944 obtuvo el Premio Rueca, concedido a su libro *Páramo de sueños* por ser «la mejor obra de creación

literaria publicada por autores jóvenes» ese año. En 1948 aparecieron sus *Imágenes desterradas* y en 1956 *Palabras en reposo*. A lo largo de los años 50 y hasta su extinción colaboró semanalmente en *México en la Cultura*, suplemento en el que dejó abundantes constancias de su certero juicio crítico y de su estilo punzante y ajeno a los desahogos del pueril y provinciano. El 27 de noviembre de 1964 la Academia de la Lengua lo recibió como miembro de número. Chumacero dio por concluida su vida activa como poeta en 1965, cuando republicó, aumentada, la segunda edición de *Palabras en reposo*. Tenía, entonces, 57 años. De entonces acá aparece en nuevas antologías o en selecciones representativas de su obra.

Sus tres volúmenes de poesía pueden resumirse en uno solo; algo más, sus poemas se reducen a dos poemas: uno que canta la destrucción y otro, entre gozoso y elegíaco, consagrado al amor. Desde esta perspectiva, sus libros se dividen en dos secciones: «tiempo desolado» y «tiempo perdido». La primera se enfrenta con la destrucción y la nada; la segunda, con el amor y el olvido. Los temas de su poesía son unos cuantos. Constantemente vuelve a ellos, bucea en sus profundidades, halla el desconsuelo entre sus «húmedas tinieblas», su pavor y su precipicio.

Con el mismo lenguaje, el mismo temple de ánimo, la misma engañosa lucidez y una experiencia cada vez más amplia, Chumacero prosigue el camino que em-

prendió en 1944: trabaja las mismas vetas, a sabiendas de que no va a encontrar nada en ellas como no sea la nada. Enamorado de la desesperanza, consciente de que el hombre es una pasión inútil, se ha resignado a expresar su mundo roto, caótico e irremediable.

Alí Chumacero es un caso poco frecuente en el que se mezclan el rigor y la dificultad. En su obra no se encuentran adjetivos triviales, imágenes previsibles, construcciones ciegas.

Alí no es un crítico literario por vocación, sino por dedicación. Desde muy joven, desde que vivía en Guadalajara, el año de 1936, publica sus primeras reseñas críticas. No será su primera vocación (que es la poesía), sino la segunda. La tercera es la tipografía.

Él ha dicho que más que crítico ha sido un reseñista. Esto es cierto si se divide su vida en dos etapas. De joven, al ejercer la crítica, se adentraba en el análisis literario. Es decir, era dueño de una concepción del mundo, del hombre y del fenómeno literario, la misma que ponía en práctica cuando hablaba de los libros: en esa época fundamentalmente se ocupaba de poesía y prosa narrativa. Al paso de los años, siendo ya un adulto, comenzó a escribir sobre libros de otras disciplinas: de filosofía, estética, economía, sociología, historia. Y al hablar de ellos comentaba las ideas que difundían, no enjuiciaba las tesis que patrocinaban. Se ceñía a contar la historia intelectual que referían de cabo a rabo. Al no ser un experto en esas ciencias estaba imposibilitado para figurar como crítico, por eso se circunscribía a ser diletante que tornaba didácticos sus entusiasmos. Años después, en la década de los 70, el año 1974, cuando contaba con 66 años, enmudecieron el crítico y el reseñista; después, de cuando en cuando, publica algún discurso o trabajo académico.

Antes de hablar de los poetas sobresalientes de la poesía mexicana, Alí fija su posición ante la poesía: «considero», escribe en 1945, «que la poesía en sí misma es forma. Nunca he creído que sea posible diferenciar, en un poema, aquello que es

forma de aquello que se ha dado en llamar *contenido*. Si una está dependiendo de la otra, o viceversa, el poema no llega a ser sino un documento personal, como una letra de cambio, un acta de nacimiento o una sentencia de muerte. Y cuando hablo de poesía olvido previamente los documentos de cualquier especie».

Para él, «el crítico conduce no sólo a la lectura de los libros que van apareciendo sino que contribuye a que el caos de la imaginación, o de las imaginaciones, se perfile en una continuidad que al fin y al cabo creará lo que llamamos tradición de la literatura».

«Lo original», afirma, «la auténtica originalidad, reside en las raíces mismas del arte, es la base desde donde se proyecta hacia el mundo de la cultura. Es, por tanto, un producto de la actitud del escritor sobre el mundo, sobre la razón de su existencia, y lo mismo refleja imbricaciones con la vida sensual que con su situación económica. No es, desde luego, una búsqueda sino un hallazgo; no es un propósito sino un trasfondo para el verdadero escritor. Lo original queda circunscrito y limitado a sustentar la obra de arte, dándole de paso la validez sin la cual ésta prescribiría con la contingencia que la hizo nacer, moriría apenas salida al mundo. Pues toda obra literaria que no intente el viaje hacia los orígenes está previamente condenada, será una obra de artificio».

Repaso enseguida sus juicios de valor sobre algunos de los grandes poetas mexicanos:

MANUEL JOSÉ OTHÓN

Podríamos decir que fue el último romántico anterior al modernismo; también diríamos que fue el último de los clásicos. Mas el arranque mismo de su poesía, tan personal, directamente nacida de su yo, nos hace volver a la común creencia de que fue un poeta romántico vertido en versos clásicos. No otra cosa había sido el romanticismo en México; Othón cumplía con la herencia que recibió.

LUIS G. URBINA

En Urbina hallo aclarada la coincidencia entre la vida del artista y su expresión literaria. Es él un poeta nacido directamente de su vida emocional, dependiente directo de los sinsabores y los aciertos de su ánimo, de tal manera que lo arriba afirmado encuentra aquí su más firme dilucidación.

AMADO NERVO

Nervo fue, lo mismo en prosa que en verso, el despiadado verdugo de todo aquello que significara fatuidad. Cautivado por el «brumoso país lejano» que envolvía su alma y la obligaba a despreciar «cuanto existe», su orgullo se retraía por encima de la elocuencia y rechazaba los resplandores que pudieran atraer a su persona los reincidentes elogios de sus contemporáneos.

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

En Enrique González Martínez jamás se advierte el error de comparar la filosofía y la poesía, cuyo nacimiento y finalidad son distintos, sino de poner de manifiesto cómo una y otra se complementan.

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

En diversas expresiones de la poesía de Ramón López Velarde prevalece el sentido de la vista. No quiero decir que sea una poesía de luz y de color la suya, ni mucho menos regocijada por las formas bellas que allí cruzan, sino que para López Velarde el acto de ver fue la ventana por donde entraba lo que habría de remover sus tinieblas. Miró con deseo y en el mirar detuvo el vuelo de sus otros sentidos.

XAVIER VILLARRUTIA

En su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas.

CARLOS PELLICER

Desordenado y caudaloso, pudo haber repetido el famoso aforismo: «Escribo mis libros sin orden, porque si ordenase mi emoción, la perdería».

JOSÉ GOROSTIZA

Effimero Lucifer, Gorostiza testimonia el resplandor de un mundo alimentado por su propia combustión, reflejado en una conciencia que se despeña hacia la ceniza. En estos versos deslumbra el panorama de una incansable muerte que recorre el ser bajo silenciosos mantos temporales y deja en el espíritu el amargo sabor de la desilusión.

JORGE CUESTA

Su poesía, más que en la belleza, prefería hundirse en una pura contradicción lógica, contra el mundo y la poesía misma, nutrida y devorada por la inteligencia que es lo único que perdura de la palabra escrita, no obstante nacer de la carne estéril del poeta.

OCTAVIO PAZ

En Octavio Paz la pasión se vuelca sin titubeos, con gran seguridad, no obstante que pasión significa la inseguridad misma, el nado a través del agua cuando el poeta se halla tan desnudo como el primer hombre, pero tan decidido como el último.

Los juicios críticos de Alí, tomados de una recopilación sobre su obra, *Los momentos críticos* (1987), se encuentran a mitad del camino entre la crítica impresionista y la crítica científica. Sin usar la jerga del crítico profesional, ni sus métodos habituales, arriba más o menos a las mismas conclusiones que éste: lo hace simplemente por otro camino, el del conocimiento de la poesía desde dentro, el de la cultura (Chumacero es uno de los poetas más cultos del siglo xx mexicano) y el de la intuición: él intuye las propuestas que el crítico profesional difícilmente, mediante el trabajo, obtiene después de numerosas horas de estudio. En Alí se dan las certezas críticas del mismo modo como obtiene las metáforas, por don gratuito de los dioses. Como todos los críticos, Alí tiene su talón de Aquiles: confundió *Pedro Páramo* con una rabona novela realista. ■

Para frasear

TEDI LÓPEZ MILLS

Será tripa de gato o palabras o ingenio
 virtuoso dando traspies por la cuerda floja,
 cimbrando la púa —tocándola como si fuera
 un botón de vida con su pura estática—
 o será versión del mundo, la quinta del día,
 a ultranza, solapado mundo
 en su vertiente menos clara,
 a media distancia del pájaro pergamino y yo
 entre las bruscas decepciones del color,
 ese rojo de gama tan versátil cuando se unta
 en la piel y te advierto: tu resquemor es mi risa,
 y me instas: amor es sonido,
 que me lo cuenten a mí,
 será bermeja, será ladera, será escollo
 donde algo en la memoria se resuelva
 sin pasar por la persona,
 será verde cuando resurja,
 dirá: «soy yo, de nuevo», interpuesta la mejilla
 en vez del flanco débil,
 pensando que inmaculada,
 que torva, que política o en paradoja,
 será la patria chica divagando en un corazón
 menos entramado con su concepto,
 entre brindis y baraja, me susurras,
 no, crujido y cloqueo, te respondo,
 más tarde en retrospectiva, enumerando horas
 acumuladas, episodios en días siguientes,
 será vacua entonces, rancia acaso,
 tripa de gato, repito, lo que suena,
 será esquivada cuando la pulse.

Tedi López Mills (Ciudad de México, 1959).
 Su libro más reciente es *La noche en blanco*
 de Mallarmé (fcs, México, 2006).

Autorretrato fresco

LUIS CORTÉS BARGALLÓ

Ante lo visto y a tientas
 entre la veladura o la evidencia
 los dientes se cercioran y amenazan.
 Los labios se abren y simulan
 órganos hocicos
 orgasmos pinceladas
 —óxido de cadmio—
 flores púrpuras carnívoras
 en un estanque de brochazos
 encarnados —y en la sombra siena.

Los dedos azules —de cobalto,
 prusia— escarban en la boca
 y en la hormiga de los lagrimales
 se resecan. Minian una parte
 del mentón sin afeitarlo. Y
 por el rabillo de otro ojo
 relincha una quijada de solvente.

La boca del espejo redondea
 un último espumajo de jactancia
 —cromo— y alguien trata de arreglarse
 lejos de la imagen ronca.
 Gesticula con la vista en otra parte
 frente al óvalo sin rostro
 que tan sólo aguarda
 —sin tener donde esconderse.

Luis Cortés Bargalló (Tijuana, 1952).
 Su último libro es *Filos de un haz y envés*
 (en prensa).

La meditación de la mañana

GABRIEL BERNAL GRANADOS

Lo que hay en mi estudio no es propiamente una veranda sino un mirador. Una ventana con barras en forma de cruces que fragmentan la realidad vista a través de ella como una cuadrícula que discierne el panorama: un bóiler en primer plano, recortado contra un muro gris y una chimenea de hoja de lata en el extremo inferior izquierdo; al fondo, las flores moradas de una jacaranda en forma de corona que se mece con el viento. La jacaranda no aparece completa (tronco, ramas, hojas) sino en parres (nada más las flores); es por lo tanto una *idea* de jacaranda lo que sobresale del borde del muro, como si las flores estuvieran plantadas no en la tierra sino justo en ese borde. Son las siete y hay una quietud suprema; no se escucha ni siquiera un eco de tráfago en las calles. Las personas son fantasmas que no acaban de despertar de su letargo y toda mi atención, por lo tanto, se concentra en la naturaleza muerta que hay detrás de la ventana.

La composición bóiler + muro + chimenea + jacaranda puede leerse como una negación del movimiento o una anticipación de la luz que dentro de poco ocupará la escena, opacando las texturas, uniformando los colores e introduciendo un efecto de claroscuro. Con él la composición adquirirá una connotación dramática: las grietas del muro desaparecerán o se verán de manera diferente, ya no como un mapa-mundi de dos dimensiones sino como la orografía de un lugar visto desde arriba por la lente de un satélite. El canto del gorrión le *imprime* un aire de misterio a todo esto («de imprime», como si el canto pudiera plasmarse de manera gráfica en la superficie del cuadro). El gorrión no aparece y sin embargo está ahí, acentuando su presencia con su canto. Por este factor, el cuadro deja de ser un paisaje «sentimental» a la manera de Boccioni (*Stati d'animo: quelli che restano*, 1911) y se convierte en una instalación, un *tableau vivant* como la concepción del misterio de lo-que-se-ve-a-través-de en la obra del último Duchamp (*Étant donné*, 1969).

Miro por la ventana cada vez que estoy exhausto, o cada vez que quiero llenarme de algo que debería estar ahí, al acecho. Como si aún tuviera una confianza positiva en la mirada. No tengo a mano cita de ningún filósofo que pueda ayudar a esclarecer lo que sigue, pero com-

Gabriel Bernal Granados (Ciudad de México, 1973).
Autor de *Historia natural de uno mismo*
(Umbral, México, 2003).

paro lo que tengo escrito con lo que hay afuera: el cuadro es distinto. Es y no es lo que hay afuera. Es más bien lo que hay de nuevo en este adentro virtual que he construido con mi estado de ánimo boccioniano.



Algo falta, un asidero para seguir esta cadena de pensamientos. Imaginemos, de cualquier manera y sin coartada, un campo de futbol inscrito en la mente de un hombre que imagina un campo de futbol como metáfora del vacío que lo angustia. Con nitidez creciente, poco a poco empieza a sentir el pasto verde y fresco que recorre con la planta de sus pies descalzos; en seguida se percata de las líneas de cal que dividen el campo en mitades iguales; luego, una circunferencia en el centro partida en dos. Llegado a este punto el hombre que imagina tiene que elegir si va por la mitad derecha o por la izquierda. Le da enteramente lo mismo pero escoge una. Encuentra después de más de treinta pasos el área de peligro con su manchón punitivo; el área chica y la portería, con su red elevada sobre el pasto en una tercera dimensión inexplicable. De repente cree ya no estar caminando por un campo deportivo sino entre las diagonales de una selva oscura cuya comprensión lo rebasa.

Si se mira bien, se verá que el hombre ha recorrido cada mitad del campo por separado y en tiempos distintos; es imposible que viera las dos mitades al mismo tiempo y que supiera, por lo tanto, que estaba en un campo de futbol —o tendría que haberlo visto todo desde arriba, como si fuera Dios y dijera: «Un campo de futbol». ¿Esto significa que el hombre que recorre el campo de futbol, al aprehenderlo en sus partes, al disponer del campo como un todo, está negando la posibilidad de la existencia de un campo de futbol? De cualquier modo, este hombre sólo existe en la imaginación de otro que no sabe cómo recorrer él mismo un campo de futbol en cuanto metáfora de su propia angustia.



Hay algo aún en este espinoso argumento que no atañe a la existencia del yo sino a



la naturaleza imperfecta de las palabras y su (in)capacidad de reflejar con exactitud las cosas que vemos. ¿Cosas que vemos o creemos que vemos? Habría que discutir, entonces, la división entre palabra y cosa, entre la expresión «campo de futbol» y el campo de futbol en sí. Nada es lo que parece. O viceversa: lo que parece *es*. La realidad es una mentira que construimos a cada parpadeo.

Sin embargo, tanto en el campo aquel como en esta página que escribo, hay divisiones, subdivisiones y marcas legibles. Destacan círculos y cuadros en oposición dialéctica; palabras redondas y líneas en conflicto apacible, como los barrotes cruzados que diagraman la realidad allende la ventana.

El canto bizantino del gorrión que integra ya la página será la única prueba de que este argumento tiene una incidencia más allá de sí mismo. ■

Desnudo subiendo la escalera

BAUDELIO LARA

Rose Sélavy
adquirió
la segunda erre
de su nombre
gracias a un
afortunado
error tipográfico



dice Duchamp
nervioso
a mitad de la escalera
mientras intenta ocultar
el pequeño agujero
que amenaza
con arruinar toda la media

(de seda,
sutil, frágil y nueva,
para mayores señas)

*Era más fácil
cambiar de religión
que de sexo
—se dijo—
mirando de reojo
ese incómodo punto de piel
que va creciendo
en su tobillo izquierdo*

*¡Eros, así es la vida!
A Rose is a Rose is*

Baudelio Lara (Teocaltiche, 1959).
Autor del poemario *El ángel ebrio* (Fondo
de Cultura Económica, México, 1998).

Dino Campana sueña con Montevideo

ENZIA VERDUCHI

En el despunte morado de la noche,
se escucha una marejada de palabras esféricas,
suspendidas en el gas hilarante de los corredores.

Cierro los ojos:
«Andábamos, andábamos, durante días y días: las naves
imponentes, de velas empapadas de cálidos soplos,
venían a nuestro encuentro».

En el sur amanece un continente ignoto.

Crece una palmera en las márgenes del río,
huele a sal, huele a niña, el viento sabe a presagio;
una capital nace en los ojos del viajante.

Yo vi una novia sin novio, aprisionaba
un ramo de rosas sangrándose el tacto,
desposeída, intoxicada de amor.

Novia descalza, flotaba en círculos,
con la cola de tul arrastró la llanura
y ahogó la alianza en las aguas del puerto.

Montevideo, inasible en la fiebre y el delirio,
esta noche eres el sueño de un sueño.

Enzia Verduchi (Roma, 1967).
Autora de *El bosque de la hormiga*
(Ediciones Sin Nombre, México, 2002).

«Si es verdad que soy poeta...» Lorca, al vuelo, en diez voces

El poeta tapatío Ángel Ortuño señala que a Federico García Lorca (1898-1936) se lo suele llamar por el apellido materno y aprovecha para relatar, al vuelo, que en su memoria la voz del poeta se confunde con la de su propia madre. El autor andaluz es recordado como un renovador del lenguaje, pero también como inspiración para artistas de otras disciplinas. Así, mientras Víctor Ortiz Partida y Hernán Bravo Varela coinciden en un comentario sobre el *Diván del Tamarit*, Cuauhtémoc Vite trae a cuento que el *Romancero gitano* sirvió de inspiración para una de las sinfonías más conocidas de Shostakovich.

Vite recuerda también el encuentro que Salvador Novo tuvo, en Buenos Aires, con el autor andaluz: un encuentro del que el propio Novo escribió en *Continente vacío, viaje a Sudamérica* (1953) «Un diálogo sin palabras nació entre nosotros, que dejaba a los demás fuera o al margen de una amistad forjada de un solo golpe. Me parece aún oír su voz: “Pa mí, l’amiztá é ya pa ziempre. E’ cosa sagrá”. Y exageraba el ceceo».

Aunque Lorca aseguraba que «un poeta no puede decir nada de su poesía», algunos escritores contemporáneos acuden al llamado de *Luvina* para comentar la obra del escritor andaluz.

MARIÑO GONZÁLEZ



Dibujos de García Lorca

«UNA NECESARIA Y EJEMPLAR LECCIÓN DE VIDA»

Felizmente, la luminosidad lírica de García Lorca aún permanece con nosotros. Pienso, de momento, en una alegre caída de agua, en toda clase de decantadas arbitrariedades. Siempre lúcida y comprometida con la vida, su obra posee un don y una claridad verbal tan auténticos y contundentes que, a cada momento, y década tras década, se nos presenta como una necesaria y ejemplar lección de vida. Hoy, que la ocasión así lo pretexta, debiéramos, como él tantas veces lo hizo, salir a la calle y celebrar sin ningún motivo, por el simple hecho de abrir un grifo, olvidar una cita o mojarnos el rostro. Me parece que su poesía reconcilia al individuo consigo mismo y con el mundo.

SANTIAGO MATÍAS
(poeta mexicano)

«EL PERSONAJE SIGUE ALENTANDO LA POESÍA»

Yo veo a García Lorca desde dos perspectivas. Hay un García Lorca muy popular, el del *Romancero gitano*, y uno más fino, más experimental y el que más me gusta, que es el de *Poeta en Nueva York*. Esto pone a García Lorca en una categoría especial, porque está siendo leído y teniendo influencia en dos frentes: el más popular y el que suele llamarse de la poesía mayor. Por otro lado, el personaje de García Lorca, que ha crecido como un mito, ayuda a fortalecer su trabajo y lo hace muy vigente. El personaje sigue alentando la poesía. Me gusta mucho más su trabajo de teatro: el tratamiento de la figura femenina, el conflicto de la mujer. Los personajes femeninos de García Lorca son formidables.

LUIS ARMENTA MALPICA
(poeta mexicano)



«SU OBRA TIENE MUCHO DE JUSTICIA SOCIAL»

Es muy difícil decidir entre la obra poética y la teatral. Desde luego, como gente de teatro, lo importante para mí es la dramaturgia, que es una de las más importantes del español y refleja el sentir de la región andaluza. Yo creo que hay muchísimo aporte de la obra de García Lorca al teatro. Por ejemplo, *La casa de Bernarda Alba* se montó en Londres sin pensar el éxito que podría tener. Allí se reconoció a Lorca como uno de los más importantes dramaturgos, junto con Chéjov. La gente lo considera un clásico y los clásicos suelen empolvarse. Sin embargo, a nivel mundial tiene ahora una gran resonancia, porque refleja las problemáticas de la región andaluza, que en su teatro se hacen universales, sobre todo por el conocimiento que tenía de la mujer. Su obra tiene mucho de justicia social.

RAFAEL SANDOVAL
(director mexicano de teatro)



«UN MOMENTO ALTÍSIMO DE LA LITERATURA EN ESPAÑOL»

Una de las sorpresas literarias más placenteras que he experimentado fue cuando descubrí el *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca. «Hay una raíz amarga / y un mundo de mil terrazas», dice el poeta en la «Gacela de la raíz amarga». En este libro, García Lorca logra una esplendorosa conjunción de su vena más tradicional (*Romancero gitano*) y su registro innovador (*Poeta en Nueva York*). *Diván del Tamarit*, con sus gacelas y sus casidas, es un momento altísimo de la literatura en español. El poeta sigue vivo en versos como éstos: «Resiste un ocaso de verde veneno / y los arcos rotos donde sufre el tiempo». *Diván del Tamarit* ha resistido todos los venenos del tiempo, parece un libro recién publicado, escrito, venturosamente, ayer.

VÍCTOR ORTIZ PARTIDA
(poeta mexicano)

**«(SHOSTAKOVICH BUSCÓ A LORCA
POR LA MUSICALIDAD DE SUS TEXTOS)»**

Hay una sinfonía de Shostakovich, la décima cuarta, que incluye dos textos de Federico García Lorca, «De profundis» y «Malagueña», que es una danza macabra. El compositor buscó a Lorca por la musicalidad de sus textos. Los textos del *Romancero gitano* me parecen interesantes por cómo el escritor hace una evocación de la muerte muy española. No hay que olvidar, tampoco, la relación de Salvador Novo con García Lorca. El viaje de Novo, en 1933, es una travesía amorosa por Sudamérica; en Buenos Aires se encontró con García Lorca, con quien tuvo una relación inspiradora. Ese encuentro fue importante para México y para el teatro mexicano, tomando en cuenta las diferencias que Novo tuvo con Vasconcelos y Reyes. Ahí encontró un ambiente más tolerante.

CUAUHTÉMOC VITE
(poeta mexicano)



**«(SU MUERTE PREMATURA NO PERMITIÓ
QUE MADURARA SU BÚSQUEDA)»**

García Lorca no es uno de mis dramaturgos favoritos. Para mí, el García Lorca más interesante es el del teatro surrealista, particularmente *El público* y la *Comedia sin título*, y también *Así que pasen cinco años...* Las obras más famosas —*Bodas de Sangre*, *La Casa de Bernarda Alba*, etc.— son, para mi gusto, un tanto rígidas, y carecen de la frescura experimental de las otras; desgraciadamente, su muerte prematura no permitió que madurara su búsqueda (como ocurrió, en cambio, con la búsqueda cinematográfica de su amigo Buñuel). En lo personal prefiero, con mucho, las obras de un dramaturgo español que pertenece a la generación anterior, pero que escribió y murió prácticamente al mismo tiempo que García Lorca: Ramón del Valle Inclán.

FLAVIO GONZÁLEZ MELLO
(dramaturgo mexicano)

**«(LA MEJOR VACUNA CONTRA
LOS LUGARES COMUNES)»**

Harold Bloom incluye el nombre de Lorca en una lista cuyo sucinto título vuelve superfluo cualquier comentario: «Genios». Recuerdo alguna vez haber leído que Borges no tenía tanta estimación por la obra del granadino. Ambos puntos, extremos, de la escala me eximirían de pormenorizar los aportes de Lorca. No obstante, debo confesar que coincidí con Bloom: Lorca es un renovador genuino. Tanto en su *Poema del cante jondo* o el *Romancero gitano* como en *Poeta en Nueva York* (para seguir frecuentando los extremos) la tradición lírica española es revitalizada, en retrospectión o prospección. Lorca es ya un clásico: sus entusiastas profesionales no lo leen, sus detractores tampoco. Yo recomiendo su lectura, es la mejor vacuna contra los lugares comunes apilados torpemente sobre su obra. En cuanto al teatro, evado sin sonrojo la pregunta: mi autoridad al respecto es nula. La poesía de Federico García Lorca existe para mí mucho antes de que yo supiera leer. La pregunta me permite el regodeo autobiográfico: la voz de mi madre me es inseparable del *Romancero gitano* (curiosamente, a García Lorca se le suele citar por el apellido materno). Si atendemos a la tríada de Pound (meloepa, fanopea y logopea) para la poesía, siempre he concedido, como una especie de acto reflejo, preeminencia a la música, al texto que es sonido antes que letra. Sin duda, escuchar la poesía lorquiana en casa, antes de que en la escuela pudieran asestarme el verso de los «cinco pollitos», antes de que siquiera hubiera oído la palabra «poesía», ha sido crucial, una aguja imantada para lo que escribo.

ÁNGEL ORTUÑO
(poeta mexicano)

**«MATRIMONIO FELIZ ENTRE LA ACCIÓN
DRAMÁTICA Y LA REFLEXIÓN LÍRICA»**

El mérito de García Lorca fue haber dotado de una libertad formal y de habla a la poesía española, que después de la generación del 98 tenía una urgencia por desestancar ciertos modelos y ciertos rigores que se habían consumado con Machado y con Unamuno. Lo que dejó Lorca fue la recuperación del metro menor —del octosílabo como un arte mayor de la poesía española— como una manera de contar los episodios nacionales de una forma que oscila entre el surrealismo y el lirismo más canónico e intelectual. Creo que el *Diván del Tamarit* es el gran libro de madurez de García Lorca. En él está esa parte que viene del alma del *Romancero gitano* y su mezcla con las imágenes absolutamente eufóricas y surrealistas del *Poeta en Nueva York*. Al mismo tiempo hay en este libro una asimilación más profunda de metros como el endecasílabo y de formas desprestigiadas como el soneto. Allí está el García Lorca más desnudo y más hondo que yo haya leído jamás. Tal vez, después de Shakespeare, no había habido tal matrimonio feliz entre la acción dramática y la reflexión lírica.

HERNÁN BRAVO VARELA
(poeta mexicano)



**«CERCA DE LA INDEFENSIÓN
Y LOS MIEDOS ANCESTRALES»**

Federico García Lorca fue uno de los primeros autores que yo leí en la adolescencia, con el precipitado entusiasmo de esa edad. Ahora tiendo a pensar que la libertad creadora del granadino me animó a escribir mis primeros poemas y, a la larga, sin darme cuenta, me ayudó a buscar mi propio mundo, aunque para ello haya sido necesario apartarme del suyo hasta no reconocirme en su singular y exuberante imaginaria lírica. Sin embargo, me siento muy cerca de la indefensión y los miedos ancestrales de nuestra especie, que laten, tanto en su poesía como en su teatro, con un temblor primigenio. Un temblor que ya no distingue entre instinto y conciencia, júbilo y pena, en favor de emociones primordiales —nada ajenas a la hondura del arte flamenco— que, apoyándose en amplios registros formales, nutren la memoria de nuestra lengua como sólo los grandes poetas han hecho siempre.

FRANCISCO JOSÉ CRUZ
(poeta andaluz)

«UNA DE LAS CIMAS DE NUESTRO IDIOMA»

Ni soy filóloga ni he devorado más de tres bibliotecas. Sin embargo, del teatro de Lorca me fascina su potencial lírico y su capacidad para definir personajes, sobre todo femeninos; en cuanto a su poesía, supone una de las cimas de nuestro idioma, es torrencial, exuberante, poderosa. Descubrí la poesía de García Lorca con 12 o 13 años, en una antología de la generación del 27. Sus poemas me impresionaron tanto que leí toda su obra de manera compulsiva: Lorca me ha acompañado en todo momento, su fuerza verbal e imaginística han ejercido de guía, sus metáforas me zarandean de tan bellas. Adoro *Poeta en Nueva York*. Lorca es uno de mis poetas imprescindibles: le releo mientras corrijo mis poemas o por simple gusto, y siempre me aporta algo nuevo, termino descubriendo otra voz. Sin Lorca, probablemente, no escribiría como escribo.

ELENA MEDEL
(poeta andaluza)



Sevilla canta en Jalisco

HUGO HERNÁNDEZ

Será porque Jalisco alguna vez cantó con pasión en Sevilla que en adelante estas dos entidades ideales se emparentaron con lo más rancio de cada una de ellas, con un folclore idealizado llamado a resumir la esencia toda de la mexicanidad y la hispanidad. Será porque en el cine se cantaron amores correspondidos Jorge Negrete (guanajuatense de la más pura

estirpe jalisciense) y Carmen Sevilla (ésta sí, sin toponímico prestado), gitanilla de coordenadas anunciadas por tan delator apellido. Será porque en adelante el enamoramiento declarado se instaló de manera efectiva en la memoria afectiva, y como Jalisco nunca pierde tampoco falla al deber de sus amores declarados, que con Andalucía toda nos une el amor cantado en *Jalisco canta en Sevilla* (1949) de Fernando de Fuentes. Lo cierto es que con Andalucía el nexo es más fuerte en el pasado imperfecto que en el presente continuo. Lo cierto es que de su cine poco sabemos, de sus paisajes nos enteramos por segundas manos. Lo cierto es que con lo poco que nos llega el canto sigue, y Sevilla y Andalucía cantarán en Jalisco, en la Feria Internacional del Libro, a 24 cuadros por segundo.

Del amor declarado por el séptimo arte al olvido presente en la invisibilidad de sus cineastas en estas tierras del mariachi, habrá que sacar la lupa para intentar el recuento atento. Porque de entrada hay una precariedad evidente, una falta de prestigio original: ni Andalucía ni Jalisco pueden jactarse de ser el motor de las cinematografías nacionales en las que se inscriben, y ninguna de las dos posee nobles orígenes: si tocó a Cataluña ser la cuna del cine español, si al cine de esta región lo define y distingue la lengua, Andalucía se diluye como paisaje de fondo, como cálido imaginario propicio para aportar un telón rico en folclore, en el que ocupa un sitio de honor la Carmencita terrible de amores fatales que con pasión fue inmortalizada en las páginas redactadas por Prosper Mérimée y con envidia cantó en



las partituras de Georges Bizet. De este folclorismo iluminado en la sala oscura del cine dan cuenta las diversas versiones cinematográficas de *Carmen* (del italiano Francesco Rosi, del aragonés Carlos Saura, y más recientemente del catalán Vicente Aranda) y los referentes directos desde los albores del siglo xx y posteriores: de *Amor andaluz* (1913) a *La lozana andaluza* (1976), pasando por *Un caballero andaluz* (1954) y sin dejar de lado la cinta que más prestigio le ha dado al gentilicio —si bien es cierto que no figura can alguno y se escenifica en París—: *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929).

Estos antecedentes arrojan luz sobre algo que es difícil de precisar pero fácil de afirmar: no existe una cinematografía andaluza, entendida ésta como un *corpus* del que formarían parte cineastas nacidos

y formados en Andalucía; tampoco hay un conjunto de obras que le den imagen y sonido a las particularidades de la región. Si bien es cierto que existen esfuerzos gubernamentales por consolidar la producción local —la fundación de la Escuela Andaluza de Cinematografía— y la producción televisiva local —en particular de la cadena Radio y Televisión de Andalucía, RTVA—, proyectos cuyo origen cabe ubicar en el mejor de los casos una década atrás, por el momento hacer un mapa del cine andaluz pasa y se instala en algunos nombres, en algunas obras «sueitas». Por ejemplo...

La *opera prima* del malagueño Chiqui Carabante, *Carlos contra el mundo* (2002), sigue los pasos de un veinteañero a quien le caen las responsabilidades luego de la muerte de su padre: la carga, ni buscada ni deseada, termina por ponerlo, como reza el título, contra el mundo. El sexagenario granadino Miguel Hermoso es poseedor de una filmografía atractiva pero breve. En *La luz prodigiosa* (2003) concibe un arreglo de cuentas con los fantasmas de su infancia: sigue a un hombre que en la década de los 80 regresa para escarbar en los años de la Guerra Civil. El sevillano Paco Millán canaliza el grueso de su actividad en la producción, pero su *opera prima*, *Around Flamenco New York* (2001), se da a la tarea de registrar «en documental» la pasión por el flamenco en parajes tan distantes y distintos como Nueva York y Tokio. Otro debutante documentalista, Dominique Abel, se pasea en *Polígono Sur* (2003) por uno de los barrios más pobres de Sevilla para mostrar cómo la pre-



Eres mi héroe (2003)

cariedades materiales alimentan el arte. *Underground, la ciudad del arcoiris* (2003) del también debutante y documentalista Gervasio Iglesias, desciende en formato digital a las profundidades de la cultura subterránea, en particular la historia del grupo musical Smash. El oriundo de Huelva, Antonio Cuadri, sí es conocido por estas latitudes: dirigió a Salma Hayek en *La gran vida* (2000), en cuya escritura participó Fernando León de Aranoa; en su más reciente ficción, *Eres mi héroe* (2003), sigue a un puberto cuyo futuro se fragua en los días que siguieron a la muerte de Francisco Franco.



Hoy por hoy, el cineasta andaluz que más da de qué hablar es Benito Zambrano, quien nació en Lebrija y estudió en la Escuela Internacional de Cine y tv de San Antonio de los Baños, Cuba. Zambrano debutó con una pieza grande, *Solas* (1999). En ésta acompaña la soledad de tres mujeres que coinciden en la casa de una joven que fue del campo a la ciudad para huir de la cerrazón paterna. La agu-



Benito Zambrano

deza del debutante para escarbar en el eterno femenino es sólo proporcional a la calidez. Años después dirigió para la televisión la miniserie *Padre coraje* (2002), obra que nace con todo el sabor del terruño andaluz. Cierra su filmografía un amor que duele: Cuba. En *Havana Blues* (2005) va a los rincones marginales donde se cocinan las diversas músicas que actualmente pueblan el paisaje cubano.

Dispersa y todo, por obra no queda: la enjundia andaluza canta «jondo» y se sigue construyendo: lo mejor del presente de su cinematografía es, sin duda, su futuro. ■

Libros

Cien años adelantado

RAFAEL TORRES MEYER

Cuando se dice que Francisco Ayala (Granada, 1906) es un adelantado a su tiempo, quien no conoce su obra puede pensar que se trata de una exageración. Nada de eso. Basta con leer relatos de su temprana pluma, como «Susana saliendo del baño» o «El gallo de la pasión», para darse cuenta de que el andaluz no sólo fue vanguardista sino un importante parteaguas

para la narrativa hispanoamericana. A pesar de todo, su obra no es del todo conocida fuera de su terruño y, si no fuera porque el autor cumplió en marzo pasado cien años de vida, muy probablemente su difusión no alcanzaría los niveles actuales.

Sus cuentos cortísimos, pero de una riqueza visual y filosófica impresionante, no sólo sorprenden por su gentileza literaria con el lector sino porque no se comparan con nada de lo que se haya redactado en los años 20, cuando Ayala comenzó su escritura.

Estudioso de Cervantes, admi-

rador de Quevedo, cuentista, novelista, ensayista y crítico: la obra del granadino es vasta como el siglo que lo vio nacer. De Ayala se ha escrito ya prácticamente todo, particularmente en este 2006 en que se cumple su centenario de vida y en el que Andalucía entera se ha volcado en homenajes. Es un lugar común decir que es su obra la única forma de acercarse al personaje, que tanta literatura escrita en torno al autor no se compara con sus libros, pero también es cierto. Tal vez por eso Tusquets, más que ensayos y críticas en su honor, se ha decidido a



publicar antologías con la obra de Ayala, de entre las que destaca *De toda la vida. Relatos escogidos*, una compilación de cuentos, crónicas y relatos escritos por el andaluz entre 1921, cuando comenzó a publicar, y 1999.

Piezas de una narrativa que cuenta con apenas sugerir lo mismo que se detiene en detalles minuciosos para apenas explicar el paisaje, pero todas con una riqueza de lenguaje que ciega por su brillantez. Ayala lo mismo se aventura a redibujar episodios bíblicos con una prosa que raya en lo poético, que a escribir la crónica con precisión histórica de la Guerra Civil española o a dar cátedra de la ficción y el *suspense*.

Hábil para crear historias a partir de las imágenes, los textos de Ayala están llenos de referencias visuales que sugieren el contexto y el contenido al lector, lo que aprovecha de la misma forma para cerrar las historias en sus relatos más cortos que para alcanzar la precisión de un cirujano cuando se trata de diseccionar la historia. Pero esa capacidad visual de su narrativa también nos habla de su pasión por el cine, un invento que Ayala vio nacer y desarrollarse, un fenómeno artístico por el que cultivó pasión

y a cuyo estudio incluso dedicó un par de volúmenes.

Los personajes en sus relatos pueden parecer disímbolos: un carnicero que en un día de tedio decide asesinar a su hijo aparece incidentalmente mientras se narra la aburrida vida de una mujer pueblerina que vive en la ciudad; el asesino incidental sin embargo termina por ser el coprotagonista de «Érika ante el invierno»; un soldado con ilusión de convertirse en boxeador, con el que tiene pretexto para el erotismo; el mismo apóstol Pedro, quien en el momento de negar por tercera ocasión a Cristo es asaeteado sin piedad por un gallo iracundo; todos estos personajes, tan diferentes entre sí, son la voz crítica del autor.

En *De toda la vida* los relatos no están organizados cronológicamente, sino temáticamente. En un mismo capítulo se podrá encontrar textos muy tempranos lo mismo que los más recientes, y ninguno desmerece por eso. Es justo ahí donde el lector descubre que Ayala es sin duda un adelantado a su tiempo: no es fácil distinguir la época en que los relatos fueron escritos: el estilo del autor no cambia con las tendencias que fueron surgiendo decenio a decenio; por

el contrario, parece que es la literatura en castellano la que se ha ido plegando cada vez más a sus letras. Aventurándonos a la exageración, se puede decir que, aunque nacido al principio del siglo xx, el granadino podría ser considerado uno de los grandes autores del siglo xxi.

«Han pasado muchos años, quizá demasiados... durante cuyo tiempo he sufrido experiencias diversas y, en ciertas épocas, crueles. Creo que la más importante pudo haberlo sido el cambio de actitud que la edad impone a una altura determinada, cuando ya deja uno de mirar al futuro como una perspectiva personalmente abierta para sentirlo como una especie de muralla contra la que rebota la entidad que en cuanto individuo humano ha podido ser», escribe Ayala en el prólogo a la segunda edición de *Recuerdos y olvidos*. Sí, la obra de Francisco Ayala ha visto pasar ya muchos años, pero es fresca y no hay muralla que se alce para detener la trascendencia de sus letras. ■

Francisco Ayala, *De toda la vida. Relatos escogidos*, Tusquets, Barcelona, 2006.

Libros

***Iguana*, de Miguel Ángel Zapata: entre la imagen y la palabra**

FRANÇOISE ROY

La narrativa, dice la teoría literaria, versa sobre personajes a quienes les suceden anécdotas (en el caso de la novela) o de anécdotas en busca de personajes a quienes les ocurran. La poesía, dice la teoría literaria, versa sobre el trastrueque del lenguaje para sugerir sin nombrar: sacar palabras de su contexto semántico normal para darles otro sentido, creando así

imágenes y sensaciones, a la manera de un pintor impresionista que recrea un campo floreado sin dibujar pétalo o corola alguna. A eso yo añadiría que la poesía también hace gala de personajes: un perro que tiene alma mas no memoria, una iguana que extraña las vastas

arenas del desierto y vive con *saudades* o *mal du pays* su amoroso cautiverio, un canario que de ave canora de pronto se vuelve mutista, un gorrión enjaulado que es *maestro del presagio*, un loro igualmente enjaulado que guarda silencio: tales son los personajes

pertenecientes al reino animal que pueblan las páginas de este vibrante poemario titulado *Iguana*, del poema homónimo con que inician sus páginas.

El ángel de la guarda del poeta, *que un día inesperado se perdió en la llanura buscando la plenitud y*

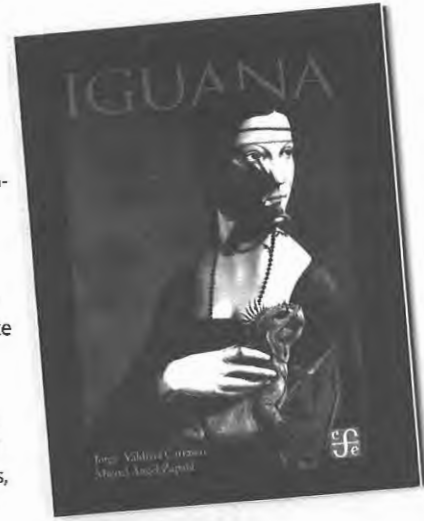
el reposo, tal vez constituye una especie de charnela entre ese mundo emplumado, escamado, peludo, y el humano que comparte su vida con ese zodiaco moderno (los hijos con sus mascotas, las mujeres amadas, los viajeros y paseantes). Pero al margen de las amables bestias y de los seres dotados de más elevado raciocinio (no diría *de palabra*, porque los animales de Zapata a veces saben hablar, ni *de alma* porque también la tienen), los poemas del libro igualmente narran los quehaceres de otros personajes que, siendo tales, no reciben curul en mundo alguno, ni el vegetal ni el mineral: el sol que al igual que la cabellera de fuego del ángel de la guarda es ígneo, el aire, el agua.

No obstante, si lo que queremos es ceder a afanes taxonómicos, debemos decir que el libro no empieza con animales, aunque el primer personaje en aparecer es una iguana. Antes de esos dos mundos, el estrictamente animal y el humano (parece que aquí, la única diferencia entre ambos es que el hombre puede escribir poemas), se tienden felizmente presos en 13 delicados poemas en prosa, otros seres del mundo inanimado, el que se eleva sobre el mineral porque está vivo, es decir, el vegetal: alhucemas, hierba, geranios, bosques y selvas. El lector no sólo tiene en sus manos un bestiario y un jardín botánico de hojas y tallos y pétalos y olores desmenuzados en versos cuidadosamente reflexivos, sino un conciliábulo de elementos y otros inventos inanimados de los hombres (un tren nocturno a Luxemburgo, un cuadro de Paul Klee, una ciudad donde se camina), reunidos bajo la pluma de un poeta inmensamente sugerente.

El poemario, exquisitamente ilustrado por el pintor Jorge Valdivia Carrasco, peruano al igual que el poeta, no deja de ser un objeto, antes que verbal, estético. Si los

poemas de Zapata tienen una unidad formal (poemas en prosa sensiblemente líricos), todas las pinturas del libro, cada una acompañada de un texto (¿quién sabría decir si la plástica acompaña a la letra o si el verso es el que acompaña a la imagen?) protagonizan un ave, un hilo que pende, y —salvo por un personaje vestido de rojo, vagamente andrógino—, una mujer: féminas inquietantes, finamente dibujadas, vestidas a la antigua, que fungen a menudo como percheros (de corte alquímico, y si no, al menos medieval o renacentista) para pájaros de toda índole: garzas, lechuzas, colibríes, aves de buen y mal agüero.

Si los seres alados son a primera vista símbolos de libertad porque su modo de locomoción vence los avatares más inmediatos de la ley de gravedad, son asimismo signo de intermediación entre el mundo de los dioses, por su cercanía al cielo, y el de los hombres, donde duermen, se alimentan y se reproducen. Esa vertiente metafísica, clara en la plástica figurativa de Carrasco, se duplica o retoma en los poemas de Zapata, donde los animales se vuelven intensamente filosóficos: felices o infelices, llenos de remembranza o amnésicos, pero al fin, pensantes. Y qué decir del hilo que parte sutilmente los cuadros de Carrasco, el que mencionan los Upanishad de la India, símbolo por excelencia de lazo, unión o vinculación tejida entre los seres de este mundo (animal, aire, flor, tren o mujer) con el otro, el invisible, el que aparece como un daguerrotipo transparente detrás de los versos de Zapata y del pincel de Carrasco. Ese hilo, presente en cada una de las pinturas, es indudablemente el que zurce en un solo canto lírico los poemas de Zapata. ¿Cómo logra el poeta hilar una iguana nostálgica a un loro que es prestidigitador de silencio, y sabe estar callado como la



poesía? Ejerciendo una convicción que él mismo tiene acerca de la poesía: la materia prima de los poemas, sostiene Miguel Ángel Zapata —una idea un tanto herética, si hay una— no son las palabras sino los sentimientos. Si bien los animales que pueblan los poemas de Zapata sienten, el lector intuye que las plantas que también habitan sus líneas están a punto de sentirse, atravesadas sus almas incipientes por el soplo silente del *anima mundi*, el que también atraviesa los modelos femeninos y ornitológicos de Carrasco, haciéndolos a punto de movimiento.

Un feliz matrimonio, una *coniunctio* solilunar del gremio artístico, es el que reúne en un solo objeto la poesía y el lienzo: este libro de poemas ilustrados o de pinturas habladas, plásticamente impecable, publicado en papel *couché* y coloridos vibrantes por el fce es un vivo —tanto sonoro como visual— testimonio de ello. ■

Miguel Ángel Zapata, *Iguana*,
fce, México, 2006.

Guérin, el desposeído

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

En su ensayo sobre Gérard de Nerval, escrito en 1962 e incorporado a la segunda serie de *Poesía y literatura*, Luis Cernuda reconocía en el autor de *Aurelia* y *Las quimeras* una combinación de «cualidades y virtudes muy francesas» con otras «acaso de raíz germánica», y en dicho mestizaje hallaba una razón para sostener que Nerval formaba con Aloysius Bertrand

y Maurice de Guérin la terna capital del romanticismo francés. No es poca la redundancia que hay en señalar los atributos franceses de un autor francés; en cambio, sigue siendo importante subrayar —como lo hizo Cernuda— hasta qué punto es el carácter híbrido y abierto de una obra lo que ha de conferirle validez e intensidad más allá de las tradiciones y las épocas. De regreso entre los románticos franceses, convendrá siempre recordar que un lector tan exigente y libre como Cernuda prefirió a un «prosador» que abandonó poco a poco el verso, pero no la experiencia poética (Nerval), al mayor ancestro de Baudelaire en la práctica del poema en prosa (Bertrand) y a un joven lleno de dudas, frágil y temeroso, autor a pesar suyo de un atractivo diario íntimo y de apenas un puñado de monólogos líricos y cartas en la frontera del hallazgo involuntario y el *poème trouvé* (Guérin).

Para comprender la terna propuesta por Cernuda es indispensable repasar el canon oficial, por así decirlo, del romanticismo francés, o sea la nómina compuesta por Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, Gautier y el propio Nerval. En otra ocasión he dicho en broma que se trata de un *dream team* que las antologías y los manuales de historia de la literatura no se atreven a poner en duda, de la misma forma que los comentaristas deportivos y algunos entrenadores no quieren a veces admitir la decadencia de ciertas estrellas de las canchas. Desde luego, Nerval es (junto con Hugo, pero no tanto el Hugo poeta como el novelista) el verdadero sobreviviente de aquel canon. En este sentido, ver hoy que se publican, en



español y en México, *El cuaderno verde*, la *Meditación en la muerte de María*, *El centauro* y *La bacante* de Maurice de Guérin equivale a constatar que la historia de la literatura puede servir para muchas cosas, pero no para entender la literatura. Guérin, a diferencia de sus predecesores hermanos mayores, es un poeta de indudable modernidad. Mejor y más escuetamente aún: Guérin —su ineludible sentimiento de precariedad, su devoción por el paisaje, su auténtica desnudez humana— hoy es legible.

El volumen al que me refiero se compone principalmente del *Cuaderno verde*, como ya he dicho, al que redondean los complementos de la *Meditación*, *El centauro* y *La bacante*, que de ninguna manera deben considerarse marginales. La selección de Jorge Esquinca y su muy admirable traducción hallaron punto de partida en la edición francesa de la *Poesie* de Guérin, según la editó Marc Fumaroli para Gallimard en 1984 con espléndida

solvencia. Con respecto al volumen francés, Esquinca omite las cartas finales a Barbey d'Aureville y el fragmentario *Glaucus*. Si se toma en cuenta que *Glaucus* debió ser un poema en verso y que las cartas (por grande que sea su valor documental) no alcanzan la profundidad ni el vigor de la *Meditación en la muerte de María*, también de género epistolar, la decisión de no traducirlos resulta inobjetable. Lo que se obtiene con esta edición en castellano, por supuesto, no es una lectura de interés filológico ni unas obras completas: es la inmejorable presentación de un prosista ferviente, de inusual amplitud moral, sereno y desgarrado al mismo tiempo, a cargo de un traductor y poeta de creciente valía.

El cuaderno verde cubre, a lo largo de cien páginas, las fechas del 10 de julio de 1832 al 13 de octubre de 1835. Se trata de un diario de lecturas, viajes e indagaciones continuas de un yo que se vuelve sobre sí mismo «de golpe» y «a mitad de la frase», como si alguien lo hubiera desposeído, ya que no de toda creencia, sí de toda certeza. Podría decirse que los protagonistas del *Cuaderno verde* son la identidad misma de Guérin, su principal valedor (el paisaje natural) y su principal adversario (el mundo humano). «Mi alma», dirá el autor, «se complace mejor en la serenidad que en la tormenta»; pero tendrá que ser en la tormenta donde se midan sus alcances. El 8 de diciembre de 1833, frente al mar de Bretaña, contemplará «una inmensa batalla en las llanuras húmedas», esto es: una sucesión particularmente dramática de ventarrones y de olas, y hará una

decisiva consideración de orden estético:

Arrojen un navío a la deriva en esta escena de mar, y todo cambia: uno ya no ve más que el barco. ¡Dichoso aquel que puede contemplar la naturaleza desierta y solitaria! ¡Dichoso aquel que pueda verla entregarse a sus juegos terribles sin peligro para ningún ser viviente! ¡Dichoso aquel que desde lo alto de la montaña mira saltar y rugir al león en la llanura sin que pase un viajero o una gacela!

Semejante aproximación a la naturaleza en estado puro, al mar sin barco alguno, es un *ideal* en sentido estricto: Guérin, si bien es candoroso, nunca es ingenuo, y entiende siempre que no hay paisaje sin contemplación y que la contemplación es irrealizable sin el contemplador. A lo que aspira el poeta es a imaginar ciertas formas de soledad y olvido; a luchar pacíficamente, al margen de la vanidad, contra ese «gran destructor de toda alegría interior, de toda noble energía, de toda ingenua esperanza: el mundo». Sobra decir que apenas alberga motivos de optimismo; por el contrario, lejos de diluirse, su identidad se multiplicará en el dolor, y con dicha multiplicación

se multiplicará el mundo, su enemigo: «Un átomo se dilató sobre el universo entero. Yo sólo sufría en mí. Ahora sufro en todas las cosas».

De los tres poemas que acompañan en esta edición al *Cuaderno verde*, sin duda la *Meditación en la muerte de María* (es una carta, pero ya no parece posible leerla más que como si se tratara de un poema en prosa) encarna la inspiración trágica de Guérin mejor que *La bacante* y *El centauro*, aunque los tres compitan en belleza. Con rara profundidad, en la *Meditación* queda expresada «la triste simpatía de lo finito por lo finito», es decir: la solidaria mirada de un mortal sobre los restos de un ser próximo, en este caso los de una joven amiga. El ritmo sosegado y austero de las diez o doce páginas que forman la *Meditación* va conduciendo a Guérin a una insalvable disyuntiva, mezcla de poética y de «política del espíritu» (para decirlo con Valéry). La brevísima vida de Guérin, muerto a los veintiocho años, en sí misma es un indicio del camino que prefirió seguir el poeta:

Como la nieve que permanece entera y compacta bajo la custodia del frío en las altas regiones montañosas, o que

desaparece con el mínimo soplo de calor y vuelve al vasto seno de las aguas, tal vez no tenga yo más que estas dos posibilidades de existencia: vivir aletargado en la estrechez de una vida o disolverme en el universo con una confianza sin límites.

«¿Qué puede decirle Maurice de Guérin al lector de nuestro siglo, sujeto a una velocidad que parece conducir cada instante hacia la nada, tan ajeno a las categorías espirituales y a los modelos de la Grecia clásica que a él lo desvelaban?», se pregunta el traductor en su nota introductoria. Él mismo propone una respuesta, desoladora y honesta: «No lo sé. Pero estoy seguro que algo, en él, se agita, nos conmueve, nos invita a ejercer la voluntad de pensar, nuevamente, el mundo». Desde mi perspectiva, en ese *no saber* y al mismo tiempo *estar seguro* es donde va gestándose la «confianza sin límites» que hace falta para entender a Maurice de Guérin, entendimiento que ahora juzgo indispensable. ■

Maurice de Guérin, El cuaderno verde seguido de Meditación en la muerte de María y Dos poemas, versión de Jorge Esquinca, Ediciones Sin Nombre / Universidad Veracruzana, col. Los Libros de la Oruga, México, 2006.

Libros

Menú degustación

CARLOS MIJARES BRACHO

Para lograr una interesante reunión —sea de amigos, de comensales, de políticos, de discos, de pinturas o de escritos...— es imperioso poseer una serie de especiales virtudes, entre otras la hoy cada vez más escasa de ser buen anfitrión. Un buen anfitrión sabrá hacer una cuidadosa selección de los participantes y conseguirá un fino equilibrio entre los ingredientes que

mezclará en los guisos. El anfitrión sabe que es necesario un tema que interese y convoque para que el convivio sea capaz de generar una atmósfera grata y estimulante. Tampoco se le escapa que, siempre que sea posible, conviene por añadidura

que en la sazón aparezca un aroma de humor.

Reunir es rehacer, reagrupar: en buena medida, reconstruir; presupone congregarse de nuevo cosas que ya habían estado unidas o convocar algunas que si bien en

su origen no lo estaban, habrían tenido la apetencia de estarlo para conformar un todo unitario. Los temas invitados a esta reunión de escritos de Fernando González Gortázar son variados, si bien todos comparten un ingrediente básico:

tienen relación con la vida. Por ello es posible reunirlos con éxito. Sus temas van desde arquitectos y arquitectura hasta reflexiones personales sobre la libertad, la creación y el país, pasando por el arte urbano, la naturaleza, el patrimonio o el urbanismo. Sus lectores somos comensales que nos descubrimos invitados a participar en un extenso y sugerente menú degustación, con estimulantes entradas, platos fuertes —todos atractivos y bien sazonados—, sin faltar los postres, algunos dejos amargos y las mezclas agrídulces.

Resulta difícil intentar una clasificación de la oferta y del amplio repertorio de la carta que se encuentra en este libro. La sazón de sus platillos es rica y variada, desde los picantes, como «Las Torres de Satélite: sobre la injuria como método» o «Guadalajara: ¿casi el paraíso?», a los especiosos «De lo perdido, lo que aparezca» o «Con plomo en las alas». Muchos son platos fuertes, centrales en cualquier menú, como «Después de la tragedia» o «Los reclamos del temblor», o las series que se refieren a los insensibles y casi siempre violentos ataques a nuestros valores naturales, urbanos y arquitectónicos, entre éstos «El paisaje: otra devastación» I y II, y «Destruyendo el pasado» I, II, III y IV. Se encuentran también los de aroma sutil, que dejan en el paladar

lo que algún *gourmet* a la moda llamaría *sabores de salida*, como «Algunas reflexiones de quien recibe un premio» y, en general, los agrupados bajo ese título.

Si se busca con cuidado, entre el importante número de platos fuertes podrán descubrirse algunos bravos e incitantes aperitivos, tequileros como no podría ser menos («Texcoco, vida o muerte», «Protección patrimonial: caso polémico») e incluso, para nuestro deleite, algún nostálgico postre provinciano como «Las joyas de nuestra arquitectura».

Al margen de tentadoras analogías gastronómicas —o de otra índole, ya que muchas se antojan—, es fundamental destacar la presencia invariable de sólidos principios en los escritos de González Gortázar: principios en el sentido de *bases* y de *orígenes*, pero también en el de generadores de duda, inquietud y reflexión. No se trata de fórmulas automáticas para obtener resultados previsibles, sino del sustento necesario para encontrar la autenticidad. Esas sólidas bases le permiten al autor, por ejemplo, afirmar con entusiasmo el acierto espléndido y enriquecedor que fue la reconstrucción del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, pero también poner en duda la continuación de la Sagrada Familia de Gaudí, o considerar magistral la obra de Luis Barragán no sólo a pesar de sus contradicciones, sino

precisamente por ellas.

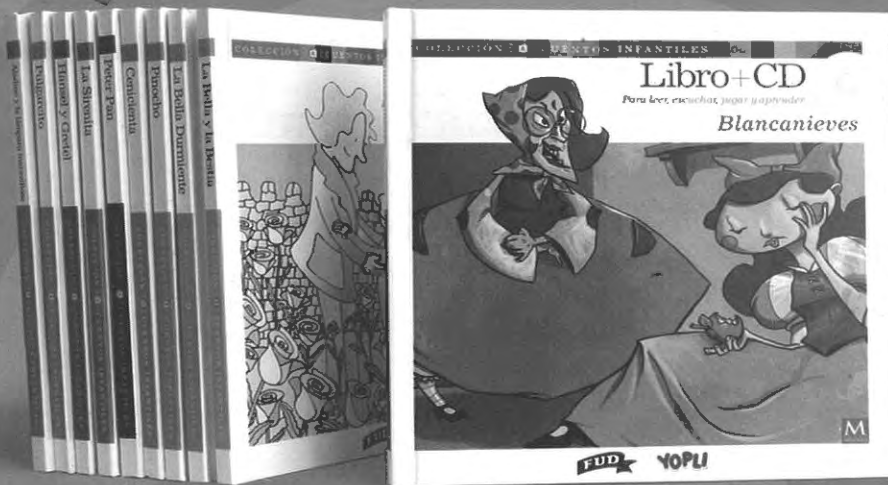
Algo no menos importante de estos *Escritos Reunidos* es que González Gortázar muestra en sus textos que sus principios son cimiento de una gran solidez, y lo son porque —en aparente paradoja— parten de una propuesta rotunda y por lo mismo compleja: en el campo de la creación los principios existen, no preexisten. Los principios artísticos no se aplican, se descubren, porque cada obra establece los suyos propios. En reconocerlos reside la labor del crítico y, por supuesto, el aprecio del auténtico *gourmet*.

Por todo eso, González Gortázar es capaz de escribir con pasión, con pasión por descubrir el origen y con pasión por detectar las consecuencias de los temas que trata. Confiesa que sólo le interesa «aquello que lo inquieta, no las cosas que únicamente le agradan o le agreden». Es claro, éstas no van más allá de solicitar nuestra aceptación o nuestro rechazo; aquéllas, en cambio, incitan a la duda, a la reflexión y a la euforia del descubrimiento. Pero conviene establecer que tras este entusiasmo por sus textos, por su afortunada reunión y por su diversa convocatoria, resuena en muchos de sus lectores una exigencia y un reclamo: el que Fernando González Gortázar siga produciendo cotidianamente escritos, para que, periódicamente, los pueda reunir... en beneficio de todos. ■

Fernando González Gortázar,
Escritos reunidos,
CONACULTA/INBA, México, 2004.



Si tus hijos dicen que un libro les habla, no es cuento

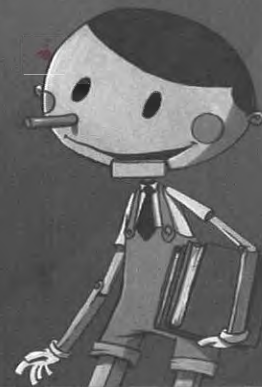


**Suscríbete a Público Milenio y recibe
la Colección de Cuentos Infantiles.***

**Diez libros que incluyen CDs interactivos, para que
tus hijos descubran los clásicos de todos los tiempos.**

**Cada CD incluye el cuento narrado, juegos,
actividades y pasatiempos.**

Cenicienta • Peter Pan • La Sirenita • Aladino • La Bella y la Bestia • Pinocho
La Bella Durmiente • Pulgarcito • Hansel y Gretel • Blanca Nieves



Suscripciones 3668 3170 al 74

**Aprovecha 3 y 6 meses sin intereses
con tarjetas de crédito participantes.**

*** Aplican restricciones.**

FUD

YOPLI

www.milenio.com

FESTIVAL INTERNACIONAL CULTURAL DE OTOÑO (FICO)



Circo Strange Fruit-Australia Compañía Puja España – Argentina Circus Baobab - Guinea
El niño Costrini - Argentina Leandre & David - Cataluña
The incredible Jashagawronsky Brothers - Italia 1 Watt Bélgica Elastic Band - Cataluña

DEL 17 DE NOVIEMBRE AL 17 DE DICIEMBRE

Zapopan, Jalisco, México

Consulta la cartelera
www.zapopum.com

