ÁGORA

PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO
Núm. 23. Boletín digital 8. Marzo-Abril 2011
REEDICIÓN CORREGIDA

DIÁLOGOS CON GUILLERMO CARNERO

CUATRO NOCHES ROMANAS

DOSSIER ESPECIAL

ÁGORA
PAPELES DE ARTE GRAMÁTICO
Núm. 23. Boletín digital 8.
MARZO-ABRIL 2011

Co-directores:

Fulgencio Martínez

Francisco Javier Illán Vivas

Colaborador informático:

Javier Israel Illán

Portada: Amparo Alegría Pellicer

Los textos publicados en *Ágora* son inéditos (salvo indicación expresa) y su *copyright*, así como el de las ilustraciones, es propiedad de sus autores. *Ágora* no se responsabiliza de las opiniones expresadas por ellos. EL TITULO, DISEÑO Y CONTENIDOS DE ESTA REVISTA ESTÁN PROTEGIDOS LEGALMENTE: LOS TEXTOS E ILUSTRACIONES NO PUEDEN SER REPRODUCIDOS EN OTRO MEDIO SIN LA AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES DE LOS MISMOS.

Caesar non est supra grammaticos

EDITA: Taller de Arte Gramático

Depósito Legal: MU-0195-998

ISSN: 1575-3239

La revista impresa puede adquirirla solicitándola en nuestro email de contacto, o a través de la librería Diego Marín (www.diegomarin.com) o en librería González Palencia (tno. 968 201443, e-mail: gonzalezpalencia@diegomarin.com).

CONTACTO: agora@emurcia.com

BLOG de la revista, realizado por Francisco Javier Illán Vivas:

http://agoralarevistadeltaller.blogspot.com

Cómo publicar en *Ágora, papeles de Arte gramático*:

http://agoralarevistadeltaller.blogspot.com/2009/10/como-colaborar-en-agora.html.

Si desea recibir periódicamente la revista en su correo electrónico, o suscribirse a la revista impresa, escriba a nuestra dirección de CONTACTO.

SUMARIO

PORTADA: Cuadro de Amparo Alegría Pellicer.

5 **PRESENTACIÓN**

6 **DOSSIER ESPECIAL**
DIÁLOGOS CON GUILLERMO CARNERO

6 *La poesía última de Guillermo Carnero*. Por Francisco Javier Díez de Revenga
12 *Guillermo Carnero y el "Discurso del método". La pregunta de la poesía.* Por Jorge Fernánez Gonzalo.
17 *Cuatro noches romanas*. Por Antonio Rubio.
19 Conversación con Guillermo Carnero.

40 **TEXTOS MAGISTRALES**

40 Poemas de Alberto Infante.
44 Poemas de Eduardo López Pascual.
46 Relatos de Alma Pagès.
48 Un relato de Héctor Zabala.

49 **MIGUEL HERNÁNDEZ. POSCENTENARIO**

49 Miguel Hernández. Por Alfonso Ramírez de Orellano.
51 Poemas de Fulgencio Martínez.

54 **DIARIO DE LA CREACIÓN**
Poemas de:
54 J. S. Montfort
55 Antonio Blázquez
56 Victoria Mera
57 Ana Patricia Moya
59 Miriam Brandan
60 Milos de Azaola
61 Francisco José Blas Sánchez
62 Juan Tomás Frutos

63 **RELATOS**

63 El coche fúnebre /Francisco Javier Illán Vivas
66 El quebrantahuesos/Damián Cordones

67 ***ARTICULOS LITERARIOS***

67 *María Wonenburguer, "la sabia"*/ Pilar Rego

71 *Estética del desamor en la poesía contemporánea*/ Pablo Lorente Muñoz

75 *Los ilusionistas de la trasgresión: Identidad gay y marginalidad en las autobiografías de Salvador Novo y Reinaldo Arenas*/ Omar. G. Villega

78 *El modo poético de habitar*/ Rubén Muñoz Martínez

80 *¿Por qué no votar por la salud pública?*/ Raúl Allain

82 **BIBLIOTHECA GRAMMATICA**

Libros de Poesía

82 *"Pasos. El sueño de la piedra"*, de Ángela Serna. Por Dionisia García.

Libros de ensayo y novelas

84 "España sufre. Diarios de guerra en el Madrid republicano", de Carlos Morla Lynch. Prólogo de Andrés Trapiello.
La España que piensa y sufre. Diarios de Morla Lynch. Por Caty García Cerdán.
87 "El manantial de los silencios", de Antonio Gómez Rufo. *Por F.J. Illán Vivas.*

89 ***UT PICTURA***

89 Poemas visuales de Agustín Calvo Galán.

PRESENTACIÓN

En este nuevo número presentamos el dossier especial dedicado al poeta Guillermo Carnero. Han colaborado en él: Francisco Javier Díez de Revenga y Jorge Fernández Gonzalo, con sendos estudios sobre la poesía del autor de *Dibujo de la muerte*; Antonio Rubio, con un artículo centrado en el libro *Cuatro noches romanas;* y el propio poeta, junto con los dos codirectores de esta revista, en una larga (y esperamos que amena e instructiva) conversación.

Y, como siempre, las secciones habituales de la revista acuden a la cita con el lector.

En *Textos magistrales*, la poesía de Alberto Infante y de Eduardo López Pascual, y la prosa labrada como un poema de Alma Pagès y de Héctor Zabala. En *Diario de la creación* se asoman nuevos autores, algunos de los cuales publican por primera vez en Ágora. En *Relatos*, dos textos de F. J. Illán Vivas y de Damián Cordones. Los ensayos breves o artículos literarios tocan desde las últimas tendencias en la poesía amorosa contemporánea hasta la identidad gay y la marginalidad de Salvador Novo y Reinaldo Arenas.

En nuestra sección de crítica literaria presentamos tres libros: el libro de poemas de Ángela Serna, *Pasos*, comentado por la poeta Dionisia García; los diarios de guerra de Carlos Morla Lynch, escritos en el Madrid republicano, y una recopilación de novelas cortas, de Antonio Gómez Rufo: *El manantial de los silencios.*

Tampoco en este número hemos querido olvidar a Miguel Hernández, y como en el anterior damos cabida a la sección que será casi habitual en la revista: *Miguel Hernández: Poscentenario*. Publicamos en ella un artículo del psicólogo y escritor andaluz Alfonso Ramírez de Arellano y poemas de Fulgencio Martínez, inspirados en la poesía humanizada del autor de *El hombre acecha.*

dossier especial

DIÁLOGOS CON GUILLERMO CARNERO

LA POESÍA ÚLTIMA DE GUILLERMO CARNERO

Por Francisco Javier Díez de Revenga
Catedrático de Literatura. Universidad de Murcia.

Memoria, tiempo, conocimiento, sueño y palabra poética son quizá los cinco ejes sobre los que circula la indagación poética del libro *Espejo de gran niebla* (Barcelona, Tusquets, 2002). El volumen se compone únicamente de cinco extensos poemas, que rondan cada uno de ellos en torno al centenar de versos, admirablemente compuestos en medidas sobre todo endecasílabas, heptasílabas y alejandrinas, en forma de silva libre continua. Y cada uno de estos cinco poemas responde a una diferente actitud ante la realidad, evocada con distintos estados de ánimo y perspectivas diversas. Pero es evidente que el libro observa una sólida unidad y una cohesión muy lograda, ya que son comunes todos los aspectos formales, entre los que destaca el lenguaje poético.

Sigue Guillermo Carnero en su constante búsqueda de un lenguaje poético personal y original, estableciendo en el suyo un espectacular manejo de la metáfora que logrará de su expresión un acercamiento simbólico a la realidad evocada con sobresaliente efectividad.

De esta forma, nos hallamos ante una reflexión de la realidad estrictamente poética, y es el lenguaje poético el que nos convence y nos hace creíbles su aproximación a los cinco asuntos que son la base de este libro: el primer poema, la incapacidad de nuestro propio pensamiento para entender la memoria y otorgarle un sentido coherente. En el segundo, la angustia del tiempo, incapaz también de revelar la realidad; mientras que, en el tercero, la conciliación del daño, que nos introduce en un intermedio amoroso, es la reflexión de la conciencia. La cuarta nos trae lo intangible de los sueños; y la quinta, parte metapoética impecable, nos devuelve al Guillermo Carnero de las escogidas lecturas, de las lecciones literales de poetas de otro tiempo, revividos y asumidos a través de su palabra, esa palabra que se nos ofrece como ficción. Pero en realidad, ante lo que nos encontramos es ante la obligada reflexión sobre la propia poesía.

Porque este es un libro en el que el poeta descubre la universal presencia del engaño, porque todo se oculta ante la realidad desesperadamente, mientras el poeta indaga su propia verdad por encima de los gestos falaces que el mundo ofrece. El titulo del libro, tomado literalmente el primer poema, representa bien ese objetivo del poeta: “Acudir a tu juego es ver cubrirse / las aguas del espejo de gran niebla”. Muchos son los elementos falaces que construyen el simbolismo del engaño: el espejo, los naipes, el sueño, el azar, velos que deforman, confunden u ocultan, la ficción, la realidad deformada… El espejo devuelve una imagen empañada, diferente de la realidad, sin ser la realidad misma.

No existe en estos tiempos convulsos un libro de poemas que se parezca a este de Guillermo Carnero, porque nuestro poeta, apartándose de su propio camino y alejándose de la poesía fácil contemporánea, ha preferido ir por el camino más difícil, el camino de la indagación personal para convencernos de su verdad entre tantos engaños que nos acechan, y mostrar, a través de estas cinco indagaciones, la incapacidad humana para retener en la memoria las experiencias vitales que, en el fondo, son sólo sueños y engaños: el sueño de la propia existencia vivida, el sueño de la pasajera experiencia amorosa, el sueño de la escritura poética imposible.

Fuente de Médicis (Madrid, Visor, 2006), es un libro de carácter aún más unitario, compuesto, esta vez, por un solo poema dialógico. En el libro, el poeta dialoga con Galatea, encarnación de la belleza y de la juventud, y una de las figuras de la fuente (Fontaine Marie de Medicis) situada en el Jardín de Luxemburgo de París y dedicada al mito de Acis, Galatea y Polifemo, que glosara Góngora, entre otros muchos poetas, en su famosa fábula inspirada en las "Metamorfosis" de Ovidio.

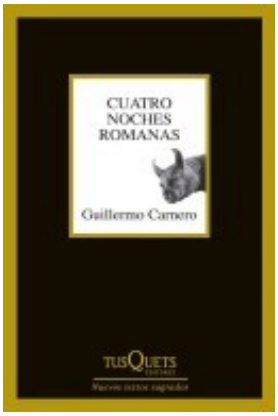
La composición recoge un diálogo entre el hablante poético, cansado, triste, deprimido y envejecido, y la estatua pétrea, enmohecida y abandonada, pero plena de turbadora belleza. El diálogo entre la cultura y la vida, la imaginación artística y la realidad existencial, conduce a la constatación del fracaso total, ya que ni se han cumplido los buenos propósitos iniciales ni se ha logrado vivir la vida que se esperaba. Se concluye así

patéticamente la historia amorosa, expresión de la propia identidad del poeta, que se había desarrollado en dos libros anteriores, con los que "Fuente de Médicis" forma una trilogía: *Verano inglés* (1999) y *Espejo de gran niebla* (2002). Los tres volúmenes poéticos forman un ciclo que profundiza sobre obsesiones y complejidades aparecidas en la fecunda obra anterior de Guillermo Carnero, por lo que ahora se nos muestra al poeta "condenado a vivir en el recuerdo / y esperar el alivio de la muerte".

No es difícil sentir, al leer este profundo y complejo poema-libro, la presencia de otros poetas cuyos versos y palabras contribuyen a desarrollar ese diálogo profundo y desolador entre la belleza y la muerte. Garcilaso y Góngora, Ovidio, Shakespeare y Hölderlin dejan paso a Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. El poeta, desde la atalaya de la primera senectud, la que llega aún en época de madurez física, contempla su pasado, su existencia y, ante la estatua que representa el amor, la belleza y la juventud, se interroga sobre su propia esencia: "Mi tiempo acaba /y tengo que saber por qué no he sido", nos recuerda el poeta, como el Aleixandre de *Poemas de la consumación*, al tiempo que siente el frío hospitalario, húmedo y acogedor, del jardín parisino, una especie de "locus amoenus", de "jardín cerrado", romántico y dolorido, que evoca al mejor Luis Cernuda.

La renuncia del poeta a todo, a los sentidos, sucesivamente enumerados (tacto, oído, vista y también olfato y gusto), a la memoria y a la imaginación e incluso al pensamiento, representan la aceptación digna y orgullosa de un destino señalado previamente, que le conduce inevitablemente hacia la muerte. La dialéctica del poema ha fracasado cuando vemos que los ofrecimientos sensuales y vitalistas de Galatea no le sirven al poeta, que no acepta nada más que la realidad de un dolorido y descorazonador fracaso, del que es también claro símbolo el estado ruinoso de la estatua y su entorno en el abandonado jardín parisino, reflejado en la piedra corroída y en las flores mustias próximas. Si un tiempo hubo vida y amor, si la belleza de la amada fue seductora y enriqueció al poeta, si hubo un verano de la pasión y del deseo (*Verano inglés*) y un otoño de la maduración, de la reflexión, de la aceptación del final (*Espejo de gran niebla*), ahora llega el invierno de la muerte (*Fuente de Médicis*), cuando el poeta pide a la ninfa: "llévame de la mano / a las aguas tranquilas" y ésta, cerrando el poema de forma lapidaria, le responde "Todas serán tranquilas para ti / ya que vas de la mano que no sientes".

Hay que aludir a la calidad formal de la obra, que advertimos tanto desde el punto de vista genérico como estilístico y rítmico. Plantea el poema Guillermo Carnero como un diálogo poético entre sólo dos personajes nítidamente identificados pero profundamente simbólicos (Vicente Aleixandre consagró la fórmula en sus *Diálogos del conocimiento*, escritos en dramática senectud deprimida y ansiosa de verdores juveniles transcurridos). Simbolismo que el lector va advirtiendo conforme el diálogo avanza en sus intercambios de versos, palabras e ideas, expresadas con una elegante naturalidad, que recuerda al mejor Garcilaso, y que pone de relieve que el poema extenso, el poema muy extenso, tan ausente hoy de nuestras letras, tiene su razón y sentido como lo tuvo en las épocas más áureas de nuestras letras (Garcilaso y Góngora vuelven a ser ejemplos excelsos). Espléndidos endecasílabos, majestuosos alejandrinos y necesarios heptasílabos consagran una andadura poética nobilísima, que dota al poema de un ritmo sereno, reflexivo y acogedor.



Es *Cuatro noches romanas* (Barcelona, Tusquets, 2009) un libro poético más comprometido con su visión del mundo en un momento concreto y muy preciso de su trayectoria vital e intelectual. Ya en los poemarios inmediatamente anteriores, Carnero había iniciado un profundo y lúcido análisis de la propia existencia a través de una poesía innovadora en la que el espacio mítico en que se escenifica contribuye al logro de sus objetivos finales: recapitulación vital, meditación de la muerte, juicio del tiempo. A tal lucidez contribuye, sin duda, la estructura poética elegida, el diálogo, entendido este como una oposición de perspectivas en torno a una misma verdad intelectual. El poeta en su madurez analiza el mundo a través de cuatro diálogos. En la tradición literaria española hay algún ejemplo egregio anterior de estructuras dialogísticas como instrumento de comprensión del mundo. Vicente Aleixandre, en su último libro, concebido en plena senectud, razonaba su existencia oponiendo perspectivas, y lograba el conocimiento que sólo los años logran: *Diálogos del conocimiento* se tituló este libro inolvidable.

Sin embargo, poco tiene que ver esta nueva experiencia poética de Guillermo Carnero con el maestro y premio Nobel de Literatura, salvo en la mera utilización de la estructura dialogística. Porque lo que aquí lleva a cabo Carnero es una amplia reflexión poética a través de cuatro composiciones o extensos poemas que constituyen el libro, en forma de dilatados nocturnos dialogados, que el poeta denomina “noches”, la primera en Campo de’Fiori, la segunda en el Jardín de Villa Aldobrandini, la tercera en el cementerio acatólico, y la cuarta sin ubicación, concluida en una coda en forma de albada, siempre en Roma. Se trata, pues, de una estructura muy sólida y cohesionada, en la que comparece como envoltura o hermosa cobertura el mundo clásico, representado por la Ciudad Eterna, mientras fluyen los versos blancos que contienen la desengañada reflexión del mundo que el poeta nos ofrece, y en la que, una vez asumida la ley de la edad, se dialoga con esa criatura innominada, que bien puede ser la muerte, sobre el tiempo, la decadencia, la belleza, el arte y el nunca decaído u olvidado amor…

Desde el punto de vista formal hay que valorar la acuñación de un lenguaje impecable, nítido, sereno, la forja de una palabra poética limpia y directa, impecable e implacable, directa al fondo de la reflexión, a lo profundo del intelecto donde surge con una

tensión sentimental de inevitable de gozo, pero también de escepticismo, patética en ocasiones, vital en otras muchas, pero siempre firme, segura e imparable. Sólo la experimentada calidad de un gran poeta puede conseguir, a través de estas cuatro estancias romanas, mantener la firmeza de un estilo y cohesionar el pensamiento con palabra segura y rica en matices. La gravedad de la reflexión conduce, inevitablemente, al lector al compromiso con la vida y su finitud. La meditación de la muerte, o con la muerte, no impide gozar, sin embargo de lo que se vivió y se tuvo, y aún hoy, con deseo ferviente, se posee o se cree poseer. La proximidad de la senectud, la inminencia de la llegada a la edad del conocimiento (volvemos al último Aleixandre) son las que otorgan al poeta la lucidez total para entender un mundo, que sigue seduciendo con su belleza y con el amor, pero que repugna con su inevitable decadencia y con su poder de autodestrucción.

Es inevitable aludir a algunos elementos del libro que forman parte del mismo y que pudiera parecer, a un lector superficial, insignificantes o someros. En primer lugar las fechas. Tras el título del poema, el libro queda fijado en unos días concretos que marcan una etapa determinada, y que inevitablemente contienen autobiografía: noviembre, 2007-agosto 2008. Tiempo concreto para una edad y un momento de la vida del poeta concretos. Y por otro lado, los textos que acompañan, en esta ocasión, al poeta y sus mensajes: Donne, Hölderlin, Leopardi, Shelley y Chateaubriand, con palabras en las que se habla de oscuridad mientras se escribe, de muerte, de belleza inanimada y muda, de corazón que ya es de los muertos, de vida que divide lo que la muerte en un abrazo une, de esa mano que hace el signo de abreviar… Mientras, las palabras del poeta del siglo XXI cierran el libro, con la voz de la eterna interlocutora, que asegura: “Hoy puedo concederte.../ el privilegio de la indiferencia ./ Vuelvo a la sombra; mira / que junto a un gran poeta de veinticinco años / yace un pintor mediocre que cumplió ochenta y cuatro, / y un niño de seis meses. Nada importa / haber o no nacido”. El poeta había pedido lluvia para borrar los recuerdos, pero ella solo ofrece aridez, arena, insensibilidad… “En medio de mi noche / envuélveme en el manto de la tuya, / y sabré que por fin no duermo solo”, escribe al final el poeta. Palabras para cerrar una intensa reflexión de la vida y de la muerte en un escenario singular, sobrecogedor, mítico, pero integrado en la propia naturaleza de la criatura que este universo poético ha creado.

GUILLERMO CARNERO Y "EL DISCURSO DEL MÉTODO" LA PREGUNTA DE LA POESÍA

Por Jorge Fernández Gonzalo
Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid

La obra de Guillermo Carnero nos ofrece en sus vetas la experiencia de lo poético como pregunta sobre sí misma. De manera más acusada en poemarios de su juventud, como en *El sueño de Escipión*, *Variaciones y figuras de un tema de La Bruyère* o *El azar objetivo*, todos ellos de la década de los setenta, la creación poética se vuelve una compleja reflexión de sus propios márgenes.

El autor relaciona su poética con el ave marabú, animal que devora cadáveres y restos podridos y que, sin embargo, ofrece con su plumaje un material exquisito para el adorno y la ostentación. El poeta, del mismo modo, aúna la destrucción y lo bello en una "estética del lujo y de la muerte", como acertó a decir José Olivio Jiménez, con el fin de extraer de la ruindad de la vida la expresión bella y elegante de la palabra poética. Sin embargo, el propio Carnero llegará a ironizar sobre esa retórica de lo bello que él mismo exige. Así, en su interesante poema «Discurso del método», de 1974 (en *Variaciones y figuras*) se abandona todo sentimentalismo, incluso aquél apegado a la nostalgia y a la decadencia de sus anteriores poesías, para mostrar un discurso hilvanado bajo la retórica de los estudios de teoría literaria:

> En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta
> las acreditadas nociones de «irracionalidad» y «espontaneidad»
> consideradas propias de esta profesión,
> usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles
> como pertenecientes al repertorio de la Lingüística; si se los usa será:
> a) sujetándose a hacerlo de manera asistemática, lo que se justifica
> en razón de que quien pueda leerlos en su verdadero sentido
> tendrá igualmente presente su contexto;
> b) admitiendo que en su valor operativo para los efectos de este poema
> es fácil que tengan, en la Estética tradicional o en el habla común,
> equivalentes adecuados *(...)*

La búsqueda de sentido a través del verbo poético obliga a Carnero a concebir una escritura que se ajuste a una disolución (una *riqueza*) entre el plano del significado y el del significante, que confíe en una pluralidad controlada y que sostenga, por el desvío de la lectura, interpretaciones solapadas a los "términos inmediatamente reconocibles". Se renuncia, por ello, a la proclama o a la "poesía de combate" que había marcado las décadas

anteriores, y a los excesos surrealistas. La expresión poética no es una tarea fácil, ni tan siquiera exacta o con ánimo de exactitud, sino que remite a un punto medio entre el discurso diáfano y lo absurdo:

> La carga poética resulta de la imprevisibilidad,
> o dicho de otro modo: de la articulación dudosa
> entre el plano de la expresión y el plano del contenido,
> entre dos límites: la univocidad del significado,
> que funde ambos planos en uno; y la completa incertidumbre
> que produce un mensaje caótico.
> LLamaremos al primer vicio poesía de combate
> o de algún otro modo igualmente heroico;
> y al segundo no le daremos nombre: pensaremos en Artaud
> y tonterías como *L'absurde me marchait sur les pieds*, etcétera.

Sobre este poema, tal y como señala Bellveser (1974), se ha hablado mucho, hasta el punto de negar su condición de *poético*, como si alguien pudiera asegurar la fórmula mágica que define qué es poesía o qué condiciones son estéticamente necesarias para que se cumpla con los requisitos de la literatura. Porque, ¿dónde estaría la tan traída y llevada *función poética*? ¿Dónde las rimas, los metros, el gusto exquisito por los adjetivos y sustantivos? Bousoño parece prevenirnos de todo ello al afirmar, por un lado, la proyección transgresora de toda poesía *metapoética*, en la medida en que rompe con los esquemas dados, con las formas sedentarias de pensar, y nos entrega a la alquimia del verbo, por decirlo con Rimbaud, y a ese delirio de ruptura en nuestra relación con el lenguaje. Por cuanto tiene de revolucionario, de transgresor, las intenciones de estos metadiscursos serían plenamente poéticas y su alcance totalmente original. Porque la metapoesía se alza contra el poder, contra los discursos establecidos y sus versiones estáticas, impositivas, de lo verdadero, y busca ese "azar objetivo", lo *imprevisible* (*La carga poética resulta de la imprevisibilidad*) para que el desgaste de las palabras brille bajo la nueva acuñación del asombro. Quizá no haya sentimentalidad en su poesía, como se ha dicho tantas veces, o quizá haya que descubrir una nueva forma de sentimentalidad, que consiste en esa personificación de las palabras, en esa imposición del poema, que se vuelve tangible, que se hace carne, y que nos arrastra con él. Podemos tocar la poesía de Carnero porque su lenguaje no es ahora transparente, no remite a un mundo al otro lado del cristal, sino al dibujo de sus vidrieras.

Así se nos insta a que no descifremos lo real, porque "descifrar es un estable pájaro". Lo que arrastraría a nuestro conocimiento hacia una caída irreparable. Hay, sin embargo, que amontonar las máscaras, las figuras, las formas, sobre aquello que queremos comprender, cubrir lo interpretable con las gruesas capas del verbo, con las láminas de la palabra poética, sus pedrerías, sus nombres imposibles, sus adjetivos pesados:

Descifrar es recluir salas vacías entre los muros por que existen
y amontonar en ellas tesoros, diademas
y mascarillas funerarias de metales exóticos,
porcelanas en que otros comieron y llevan su divisa,
antiguos relojes parados que señalan el curso
de las constelaciones en sus órbitas muertas;
pertenencias de otros (…)
("Variación III")

Descifrar pertenece a otros, implica asistirse por el discurso del otro, que su palabra me acompañe, que su poder se me imponga de tal modo que sólo las porcelanas de su verbo o los relojes de su voz tengan sentido, otorguen significado a las cosas. Pero el poema tiene el poder de reconstruir el mundo, de montar otra vez el armazón de nuestra realidad, como si de un ejercicio de *bricolaje* se tratara. Lo que está en juego es la capacidad de convertir en palabras la experiencia. Así, el poeta es un *bricoleur*, compone su entorno de experiencias y sensaciones, acumula materiales, signos, discursos, a través de los cuales decir la realidad, y sin embargo no decirla, porque nada nuevo queda por decir, como apuntara La Bruyère en una cita que el propio Carnero utiliza al frente de *Variaciones y figuras*.

Habría por tanto una "exploración hacia el centro del poema" en este libro (López: 58), hacia lo desconocido, que no es, sin más, la realidad o alguna parcela de ésta, sino el efecto de parcelación, los mecanismos a través de los cuales se completa una visión del mundo, se dota de una estructura insólita a las cosas, aunque todos los ríos del poema vayan a acabar envarados en las albuferas de su propio lenguaje, no sin dejarnos, en el torbellino de sus aguas, por los meandros y bucles de la corriente, toda la belleza de sus artificios. El poema constituye entonces un desgarro en el tejido de la lógica, una escisión que acaba con los convencionalismos de nuestro lenguaje. Bastaría con ver el poema, a medio camino entre la crítica y el homenaje, sobre la figura y pensamiento de Carl Linneo:

ELOGIO DE LINNEO

El poder de una ciencia
no es conocer el mundo: dar orden al espíritu.
Formular con tersura
el arte magna de su léxico
en orden de combate: el repertorio mágico
de la nomenclatura y las categorías,
su tribunal preciso, inapelable prosa
bella como una máquina de guerra.
Y recorrer con método
los desvaríos de su lógica; si de pájaros hablo,
prestar más atención a las aves zancudas.

La búsqueda del poema opera en las publicaciones de esta década por una destrucción del lenguaje, del lenguaje poético más concretamente, hurtándole a la tradición las galas majestuosas de otra época (galas con que el mismo Carnero llegase a cubrir sus primeros poemas) y devolviéndonos, irónicamente, ese reflejo irrisorio de los lenguajes científicos. Sin embargo, algo más importante está en juego, y es la sacralización de los lenguajes de la ciencia: "toda terminología especializada adquiere, por su sentido arcano / y supuestamente preciso, un valor poético", nos dice en «Discurso del método». Como una moneda envejecida hasta el punto de perder su troquelado, la ciencia no sería otra cosa que el lenguaje que ha extraviado el adorno, el componente mágico, conjurador, y que esquiva la profundidad de la palabra poética para entregarnos una exactitud que es, ahora, ley, regulación, código. La ciencia hace de lo sagrado régimen, de la poesía un discurso de poder, un "pájaro estable" condenado a caer en picado. No hace muchos años Gamoneda ha puesto de relieve los mecanismos del vocablo científico en relación al poético en su *Libro de los venenos*, con comentarios sobre la obra médica de Dioscórides, resucitando esos valores mágicos del verbo, su capacidad para diseñar un mundo de símbolos, una serie de *analogías* internas entre las cosas. La ciencia borra las correspondencias secretas entre las cosas, sus hilos secretos, subterráneos. No en vano,esa escisión entre el lenguaje de la ciencia y el de la poesía tendría un momento álgido en la obra y el pensamiento de Baudelaire, cuando, a través de su teoría de las correspondencias, rescata lo que ya se manifestaba como oculto a los ojos de su época ante los inminentes avances de la mecanización y la tecnología: por debajo de los discursos racionales, de la lógica, hay un delirio de semejanzas, inmensos ribazos de identidades aún por conquistar, que constituirían ese filón irrenunciable de la palabra poética. En Carnero, la aventura verbal transita por las mismas orillas, y el juego de arrastrar consigo a los lenguajes científicos no es otra cosa que un intento por impulsar ese pájaro estático de las interpretaciones, de elevarlo y permitirle continuar su vuelo.

Sobre esta superposición de lenguajes se ha hablado mucho en la poesía de Carnero. Su obra presentaría dos niveles perfectamente hilvanados, el poético y el metapoético (cfr. Lanz, 2000: 19), vale decir, lenguaje de la lírica frente al científico o aparentemente ligado a la exactitud y a la objetividad de la ciencia. Sin embargo, no es ésa la perspectiva que desde aquí contemplamos. En Carnero, se hace evidente lo que ya afirmaron autores como Blanchot o Foucault, y es que la obra se interroga sobre sí misma, se constituye en esa interrogación que la sobrepasa y la cruza: "«¿qué es la literatura?» no es en absoluto una pregunta de crítico, ni una pregunta de historiador o de sociólogo que se interrogan ante cierto hecho de lenguaje. Es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser" (Foucault, 1996: 63). Antes que pensar en esa superposición de niveles habría que constatar en Carnero ese juego verbal por establecer su propia *duda*, lo que es ya de por sí un guiño anticartesiano. El poema es y no es, se compromete con su propia incertidumbre, tantea la imposibilidad, su negación. Escribir y, al mismo tiempo, *desescribir*.

Entonces, ¿qué decir de las cosas, cómo componer un mapa de realidad, establecer un mundo en la palabra poética? Nada de eso tendría validez en la poesía de Carnero. El poema vaga por sus propias oquedades, deambula entre sus vetas, en su secreto, en su intimidad. La

superficie porosa del lenguaje es constantemente atravesada por el verso. ¿No existe la realidad, entonces? No al menos una realidad de sentido, de certezas, sino un juego de máscaras y superposiciones que nos ocultan el trasiego de las cosas bajo los códigos desde los cuáles nos es posible pensar, sentir, creer, escribir.

La realidad, entonces, queda desasistida al convertirse en objeto literario, lo que hace de la literatura un constante *discurso del método*, una poética ininterrumpida cuyo único objetivo es la pregunta sobre sí misma. Se escribe para preguntarse qué es escribir, qué es la poesía, en qué consiste. En ningún caso para hallar respuestas. O en las certeras palabras de Carlos Bousoño: no se pretende transcribir una ilusión de la realidad, hacer fácil y reconocible lo real, sino que, en último término, el poema es una "ficción de arte" (cfr. Bousoño, 1979), cuyo acometido no es encontrar los referentes necesarios para componerse, sino crear él mismo sus propios referentes, manejar su propio campo de conceptos, redes, capilaridades, a la búsqueda de una figura, una figuración fantasmagórica, un *simulacro*, diría Klossowski, cuyo acierto sea el de cumplir el poema como una totalidad, hacer independiente su existencia. La poesía se vuelve así *metapoesía*, y el poema una hipótesis cuyo ejemplo no es lo demostrable, la realidad cuantificable y racional, sino la imposibilidad misma de lo real que prende en el verso como la pólvora. Así, el poema halla su lugar en ese intersticio, en las oquedades. Su convicción le empuja no a clamar lo real, ni a rechazarlo de pleno por la llegada del absurdo, sino a agujerear la propia dimensión del lenguaje, a recorrer a través del poema las cárcavas del sentido, los vacíos de esa extensión irresuelta del verbo. Se desvela así el carácter imaginario de la obra, el no-lugar de la palabra poética, frente a las cosas reales, materiales, del mundo.

Bibliografía citada

BELLSEVER, Ricardo (1974): «Guillermo Carnero contra el miserable tráfico de las palabras», en *Las Provincias*, 29 de septiembre, p. 33.

BOUSOÑO, Carlos (1979): «La poesía de Guillermo Carnero», en CARNERO, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión, pp. 11-68.

CARNERO, Guillermo (1979): *Ensayo de una teoría de la visión*, Madrid, Hiperión.

——— (2010): *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, Madrid, Cátedra (2ª edición revisada y ampliada).

FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.

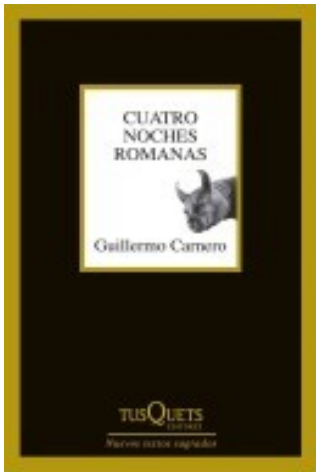
JIMÉNEZ, José Olivio (1972): «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* de Guillermo Carnero», en *Papeles de Son Armadans* 194, mayo, pp. 145-157.

LANZ, Juan José (2000): «Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas *El sueño de Escipión* y *Variación I. Domus Aurea*», en,*Poesía en el Campus* 47, pp. 19-29.

LÓPEZ, Ignacio Javier (2010): «Introducción», en CARNERO, Guillermo, *Dibujo de la muerte. Obra poética (1966-1990)*, Madrid, Cátedra, pp. 11-80 (2ª edición revisada y ampliada).

CUATRO NOCHES ROMANAS

Guillermo Carnero
Cuatro noches romanas
Tusquets Editores.
Nuevos textos sagrados.
Barcelona, 2009.



Por **Antonio Rubio**

Qué decir de *Cuatro noches romanas* sino que es una gran celada, un gran poema de evocación y reflexión escrito en forma dialogada. Una forma para llevarnos de nuevo a los escenarios donde mostrar la lucha interior del artista, donde mostrar la génesis de lucha agónica de la que nace el arte, "…de nuestros deseos de verdad y belleza y de nuestro conocimiento de que no son lo mismo" como dice W.H. Auden en su libro *La mano del teñidor*.

Cómo había de empezar sino con una gran "plaisanterie" con que invita a los personajes a iniciar el baile, la esgrima verbal con que Roma recibe al viajero ("*Después de tantos años escribiéndome/ hoy has venido a verme*…"), y a partir de ahí los escenarios que a lo largo de cuatro noches le hará recorrer, al fin y al cabo, los escenarios interiores del artista, la gloria y el olvido, la belleza y el espejo, el deseo y la muerte.

Naturalmente, la ciudad a la que vuelve el viajero no podía ser sino Roma, aunque nos venga a la memoria la Alejandría o la Istanbul de Kavafis, o la Venecia de Thomas Mann, estas son más bien escenarios para la lenitud y la pasividad. Sólo Roma puede ofrecer una esgrima interesante, sin tregua ni cuartel. Ciudad mefistofélica a la que el viajero le pide infaustamente que cese, que se pulverice en sus mármoles, que se disipe en los aires pútridos de sus patios traseros. Y a la que acaba pidiéndole en un giro magistral hacia el final del tercer poema, elevación:

"… quiero ver
más lejos y contigo, con la pasión postrera
que sólo tú comprendes, antes de que me alcancen
la indiferencia y el rencor, residuo
del fervor malogrado y la melancolía…"

Pero Roma, oh infausto viajero, vieja y *puttana* que a nadie llama, sólo puede ofrecer un paisaje de insensibilidad y aridez si es el rostro de la verdad lo que el artista quiere contemplar al final.

Finalmente, este baile, abierto con un cruel invite: "*Mi misión es dañar*/…/*el filo de la espada obstinado en brillar*/ *sobre el que se debate la conciencia*", planea suavemente en una suave albada llena de respuestas insatisfactorias pero necesarias, como necesaria es la permanencia en ruina de Roma misma, allí en el fondo del espejo donde el viajero encuentre reposo perentorio y fugaz, fuente de nuevas preguntas.

Poema extraordinario de Guillermo Carnero en su concepción y de dificilísima hechura, en lo que arriesga de perder su halo en lo discursivo y su encanto en lo racional. Sin embargo queda sostenido en un justo equilibrio entre la exposición conceptual y la tensión lírica. Por tanto, ese latido nos da una idea tanto de la altura intelectual como de la inspiración poética del autor. Y no es poco, en estos tiempos de miseria, colocar la poesía a la altura de la exigencia de elevación con que lo hace Guillermo Carnero.

Antonio Rubio López es profesor, autor y director de teatro. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona.

CONVERSACIÓN CON GUILLERMO CARNERO

La publicación de *Cuatro noches romanas* nos suscitó la idea, hace ya casi un año, de tener una larga conversación con Guillermo Carnero. Entendíamos Francisco Javier Illán y yo que para acercar el libro a los nuevos lectores debíamos revisar, con los ojos actuales del propio autor, toda su anterior trayectoria poética. La entrevista, finalmente, tuvo lugar el 2 febrero de 2011 en su casa de Alicante. Hicimos fotos y grabamos más de tres horas de conversación.

El *making of* y el texto definitivo de esta entrevista – que estás leyendo – se funden para presentar ángulos generales y detalles esclarecedores de la personalidad de Guillermo Carnero.

DISCURSO DEL MÉTODO

FULGENCIO: La conversación quisiera enfocarla no sólo sobre tu último libro, sino en torno a tu trayectoria poética; incluso tocar tu obra erudita y de investigación, y también algunos aspectos tuyos (en la medida en que quieras entrar en el tema) personales. Hablemos sobre los temas que vayan surgiendo, no importa si uno nos lleva a otro... Luego hay tiempo de revisar la conversación y de poner orden al texto de la entrevista.

GUILLERMO CARNERO: Que la conversación sea pues una especie de materia prima, aunque deberíamos – y no lo hemos hecho – haberla preparado concienzudamente, para que pareciera no haberlo sido. No hay nada que parezca menos espontáneo que la espontaneidad. La espontaneidad produce una sensación de excesiva familiaridad. No hay peor enemigo de la sinceridad que ser sincero; lo importante no es sólo ser sincero sino, siéndolo en realidad, parecerlo también. Juan Benet, que era un hombre muy inteligente, presumía de ser un intelectual desaliñado…

FULGENCIO: El novelista e ingeniero…

GUILLERMO CARNERO: Un día, bromeando con él sobre la espontaneidad, llegamos a la conclusión de que lo que más le gustaría sería ponerse su mejor traje de lana inglesa y mancharse un poco de arcilla, de unos frascos de arcilla que tuviera en el baño, para parecer que venía de la obra. ¡Un hombre tan exquisito, que iba de *Burberrys* al fangal, vestido de la mejor lana inglesa, con manchas de arcilla que hoy sería arcilla de Armani! Ese extremo cuidado y sofisticación causarían una auténtica sensación de desaliño, mientras que el desaliño auténtico sólo sería suciedad y descuido. Lo sabía perfectamente Diderot.

FULGENCIO: ¿A qué te refieres?

GUILLERMO CARNERO: A uno de sus libros titulado *La paradoja del comediante*. Una de las conversaciones más inteligentes que he tenido, no por mi parte sino por la de mi interlocutor, fue con Jaime Gil de Biedma a propósito de esa obra (*Paradoxe sur le comédien: este texto de Diderot lo parafrasea Carnero en el poema que comienza con el verso: "¿Por qué habría de hacerlo con palabras?", de Espejo de gran niebla)*. Diderot es genial. Nos dice: si se quiere expresar en el teatro el dolor de un padre que ha perdido a su hijo, por ejemplo, y entre el público hay un hombre que la víspera ha perdido efectivamente a su hijo, y se lo sube a escena, hace el ridículo y todo el mundo se ríe. En cambio, un actor que no ha perdido a nadie, que viene de una juerga y va a otra, pero que conoce la retórica del dolor, será convincente y hará llorar al auditorio. De modo que la autenticidad y la espontaneidad son conceptos retóricos primitivos y equivocados. Y eso trasládalo a la literatura, hay quien cree que con una gran emoción y un bolígrafo basta para escribir.

FRANCISCO J. ILLÁN: Pregunta de procedimiento. ¿Puedo ir tomando fotografías mientras habláis? Porque veo que tú cuidas mucho tu imagen...

GUILLERMO CARNERO: Será que no me he puesto la arcilla. *(Ríe)*. El otro día oí algo peligroso. El periodista dijo que un político había estado muy fraternal y comunicativo porque iba *sin corbata*. ¡Qué mundo es éste! A mí, que voy siempre con corbata y alfiler, me considerarán un resto arqueológico.

FULGENCIO: Hay por ahí mucho aficionado a la sociología de los signos, a la semiología.

GUILLERMO CARNERO: A mí me enseñaron en el colegio que es un signo de buena educación y de respeto a los demás ir con corbata y aseado; ahora parece ser lo contrario, una especie de filadelfia de la mugre y la pringue. O me pongo la corbata o me quedo como estoy, no sé lo que preferís, qué público tenéis.

EL PROCESO DE LA CREACIÓN POÉTICA

FULGENCIO: Vayamos a tu *obra*, siguiendo un hilo diacrónico. La crítica ha señalado en ella cortes o épocas. ¿Podrías comentar hasta qué punto responde el cambio a una evolución interna tuya, o cómo percibes la evolución de tu obra?

GUILLERMO CARNERO: Responde, primero, al miedo al vacío que tengo siempre que acabo un libro. Lo he tenido siempre, desde el primer libro, porque soy incapaz de autocopiarme: lo que ya he hecho no me interesa por segunda vez. Cuando acabo una cosa me falta la motivación, el instinto, la fuerza, o la ilusión de descubrir algo, y entonces, hasta que no tengo otra cosa que decir no se me ocurre volver a escribir. Es un proceso mental subconsciente, imprevisible. A lo mejor tardo un año en dar un paso en pensamiento, en emoción, en elaboración intelectual de lo uno y de lo otro. Un año, o diez.

FULGENCIO: Un período de silencio.

GUILLERMO CARNERO: Te puedo asegurar que hasta que no tengo la convicción íntima de que estoy diciendo *algo*, que será algo más o menos importante, probablemente no lo sea, pero para mí lo es, y además es nuevo, en el sentido de que yo me descubro a mí mismo, mucho o poco, no lo sé al empezar; si no tengo esa sensación, no me pongo a escribir.

FULGENCIO: No tienes la motivación profesional...

GUILLERMO CARNERO: La actitud profesional de decir: “tengo un repertorio, una serie de ingredientes en la alacena, y sé que con ellos puedo darle a la manivela y repetir lo que ya hice”, nunca me ha valido. Por eso, cada libro mío creo que es distinto. Claro, no puedo olvidar lo hecho, pero no lo repito. Siempre digo que escribo en espiral, dando vueltas a lo mismo pero a mayor altura cada vez. “Mayor altura” significa sólo que cuento con lo anterior, como en una sucesión de estratos geológicos.

FULGENCIO: Sea una u otra la evolución, lo importante es tener algo que decir.

GUILLERMO CARNERO: Supongamos que tenemos algo que decir. Hay quien lo dice de una vez y se calla, y hay quien se repite hasta la extenuación propia y ajena porque se autoexplota, porque la manivela gira; abre la alacena y tiene allí los ingredientes para el guiso que sabe hacer.

FULGENCIO: Una retórica de la inercia.

GUILLERMO CARNERO: A mí eso no me interesa. Tengo la necesidad de dar cada paso contando con el anterior pero superándolo; por eso tengo silencios de vez en cuando.

DIBUJO DE LA MUERTE (1967): IMPULSO Y SÍNTESIS DE PRIMERA ETAPA. La sombra de la censura se alargó también sobre la poesía de los novísimos.

FULGENCIO: Al menos por la fecha de publicación de tus libros se pueden establecer etapas, y por tanto cada etapa vendría precedida por uno de esos silencios. Podríamos llamar primera etapa a la que gira en torno a tu primer libro, *Dibujo de la muerte*. Esa etapa germinal incluye también una serie de poemas del ciclo de *Dibujo*, que dejaste fuera de las primeras ediciones del libro y algunos de los cuales has añadido en la recopilación de la primera parte de tu obra en la colección *Letras Hispánica*s, de Cátedra, en 1998. La recopilación *(le muestro mi ejemplar)* se titula *Dibujo de la muerte*, como tu primer libro, y recoge tu poesía publicada con anterioridad a *Verano inglés*.

GUILLERMO CARNERO: Hay una edición posterior a ésa, de 2010, también en Cátedra, donde se recogen los mismos poemas pero se han aumentado las notas, el estudio preliminar de Ignacio Javier López, y la bibliografía.

FULGENCIO: *Dibujo de la muerte (primera edición, de 1967, en Málaga, Librería Anticuaria El Guadalhorce)*, el poemario germinal, lo conocí en la segunda edición, de Ocnos *(Barcelona, 1971)*. Siempre me ha llamado la atención un poema, "El movimiento continuo", que es un poema satírico, con un componente crítico.

GUILLERMO CARNERO: Podría ser incluso un poema social. Ahí estaba yo mirando con ironía a la poesía social. Lo hice a propósito. La cita inicial de Herrick tuvo problemas con censura.

FULGENCIO: ¿La recuerdas?

GUILLERMO CARNERO: "Pronto envejeceremos, moriremos / antes de conocer la libertad". Debieron de pensar que me estaba refiriendo a la libertad política, y que el movimiento continuo era el llamado "Glorioso Movimiento Nacional", cuando en realidad era una noria; y qué iba a saber un censor de Robert Herrick. Estaba hablando de una cuestión existencial, del fracaso existencial por falta de amor. Claro que la falta de libertad

amorosa es una consecuencia de la represión moral de las dictaduras; así que la censura se equivocó y acertó a la vez, a pesar de su propia estupidez.

FULGENCIO: Ese movimiento absurdo de la vida.

GUILLERMO CARNERO: Afortunadamente, Ángel Caffarena *(el editor malagueño que imprimió la primera edición de Dibujo de la muerte*) era una persona bien vista por el Régimen, y además la edición, de doscientos ejemplares, la distribuía a sus suscriptores. Oficialmente no era un editor de obras venales, por lo cual a la censura le preocupaba menos. Yo me pagué un sobretiro de ciento cincuenta ejemplares y los repartí por el mundillo literario; si no el libro no lo hubiera leído nadie, sólo los suscriptores, notarios, registradores de la propiedad, dentistas y gente de lo más peregrina, cultos y conocedores de la literatura pero no críticos profesionales con firma en medios de comunicación.

La aridez de la mística castellana: una nota atenuada o intensificada a disposición del poeta

FULGENCIO: A propósito de *Dibujo de la muerte* la crítica dijo, entre otras cosas, que expresaba decadentismo y ruptura con la poesía social, y que enlazaba con el Simbolismo. Pero hay un aspecto que me gustaría que comentaras, aparte de esas denominaciones; algo que me llama la atención (ahora quizá más que en su momento); ya desde el primer poema del libro, que sitúas en Ávila, está la presencia de lo castellano y el subtexto ascético que se sugiere en *Dibujo*... ¿Con el tiempo has visto en tu obra alguna concomitancia con la poesía ascética?

GUILLERMO CARNERO: Para mí, el paisaje de Castilla es el mejor símbolo y el mejor escenario de la soledad, y soledad es autoconocimiento. Cuanto más te rechaza o te aísla el medio, más tiendes a la introspección. Un páramo velazqueño, con un grajo, te lleva más a la reflexión que una playa en la Riviera. Ese paisaje de Castilla siempre me ha impresionado profundamente. Ávila es una síntesis: por una parte la belleza renacentista (no está tan lejos de los poemas "italianos" del libro) pero al mismo tiempo el páramo; el grajo junto a la tumba en mármol de Fancelli. Esa dualidad es la que me interesó fundamentalmente en el libro, y como el libro es, en realidad, una reflexión acerca del fracaso de llenar la soledad con arte, me venía de perlas Ávila. Es la razón de que haya esa oscilación entre dos mundos. Me decía Vicente Aleixandre si lo que me gustaba era Italia o Castilla, ante esa convivencia de poemas italianos y castellanos en aquel primer libro. "Para mí, es lo mismo", le decía. Yo lo veo exactamente igual: la soledad que siento en un museo es la misma que cuando abro la ventana del parador de Ávila. Un paisaje de Velázquez, pero sin figuras, sin personas, sin nada... Esos cielos fríos, azules, muertos, que tiene Castilla, no los he visto en ningún otro lugar. Siempre me han producido una gran emoción.

Y si lo piensas un poco, *Espejo de gran niebla (perteneciente a una etapa posterior, Barcelona, Tusquets, 2002)*, es un libro abulense; su tema es precisamente el estado de aridez, que decían los místicos. Y nadie mejor que Santa Teresa para eso. Una vez dije, en una conferencia en Ávila: yo soy tan abulense como veneciano.

Salto a la poesía en los tiempos del e-book

FULGENCIO: Ya que ha surgido el tema del venecianismo, y sin que nos vayamos de este comienzo, me ha llegado por internet noticia de un libro de Juan José Lanz, *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68.* Me llama la atención el hecho de que la crítica actual os estudie a los novísimos desde esa referencia histórica y social.

GUILLERMO CARNERO: No conozco ese libro.

FULGENCIO: Yo tampoco. Es una novedad, un extracto, que me ha llegado en un pdf. Antes, las editoriales me mandaban libros.

GUILLERMO CARNERO: Lo del pdf está bien. Esta casa, que es grande, la tengo llena de libros, colocados en las estanterías en dos filas, y ya en montones en los rincones. Acabo de comprarme un disco externo de ordenata, ¡de quinientas gigas! A partir de ahora, que los pdf vengan a mí; como decía Jesús: "Dejad que los niños se acerquen a mí". Porque ya no me caben más libros. Quinientas gigas es una biblioteca entera, que cabe en el bolsillo.

FULGENCIO: En eso hay que llevar cuidado; tú no, porque tu cerebro está ya formado. Dicen que va a cambiar el cerebro de las generaciones que se están iniciando en las nuevas tecnologías, las que no conocerán más que los *e-books*; la memoria, la capacidad de concentración, todo eso va a cambiar, la lectura será más rápida, habrá menos que detenerse a comprender, a comparar...

GUILLERMO CARNERO: La memoria es ya un artículo de lujo. Le das a una tecla y te sale mucho, pero afortunadamente no todo. A mí, que tengo escritos muchos libros eruditos, sobre el siglo XVIII, me queda hasta cierto punto la frustración (aunque en verdad es que no me arrepiento de nada), la frustración del tiempo empleado en buscar una cita para una nota a pie de página. Ahora te vas a una biblioteca digital y pones Cicerón, tal frase..., y te cuesta un minuto encontrar lo que a mí me costó quince días en la Biblioteca Nacional, quince días de hotel y restaurante. Como contrapartida, ya se está generalizando la regla de que lo que no está en internet no existe. Un paso más hacia el analfabetismo institucionalizado.

FRANCISCO J. ILLÁN: Fulgencio planteaba, el otro día, otra cara de eso: si será verdad que dijo Freud la frase que aparece en un anuncio de la ONCE en televisión.

FULGENCIO: No sé si será ciertamente de Freud, pero si lo es, eso nos lleva a otra cuestión. La llamada Ley Sinde se ha centrado en proteger los derechos económicos del autor, pero nada en el derecho de éste a que no se manipule su obra ni plagie.

GUILLERMO CARNERO: Yo no temo que me roben los derechos de autor (eso es como si me roban una aceituna, porque no soy autor de *bestsellers*); lo que no tolero es que me estropeen un poema con un error o una errata, o me lo pongan en prosa todo seguido, o con faltas de ortografía, y de eso internet está lleno.

FULGENCIO: O que una empresa publicitaria o un partido político utilicen un verso tuyo dándole el sentido que a ellos les plazca, banalizándolo...

FRANCISCO ILLÁN: Pero eso pasa también cuando alguien hace una crítica de un libro tuyo. Aquí el autor quería decir...

GUILLERMO CARNERO: Como decía André Breton, un poeta dice siempre lo que quería decir. Un poema no se puede traducir a otro lenguaje.

FRANCISCO J. ILLÁN: Pero hay gente que se atreve a interpretar lo que tú querías decir... ¡Y tú qué sabes!, te entran ganas de decirle…

GUILLERMO CARNERO: Lo malo es cuando escribes algo que todo el mundo entiende o cree entender. Entonces estás perdido. Si lo que escribes no lo entiende nadie o no se populariza, estás protegido por el ninguneo o por la nebulosa del absurdo, que suscita una especie de distante actitud reverencial; pero cuando hay algo que todos entienden o creen entender, o creen deber decir que entienden, estás perdido. Por ejemplo y en mi caso, el verso "Raso amarillo a cambio de vida", (del poema "Capricho en Aranjuez"), que casi siempre entienden mal.

FULGENCIO: Ése es uno de los poemas por los que te pusieron el marbete de decadente.

GUILLERMO CARNERO: Claro. Había un crítico que en 1967 publicó una reseña de *Dibujo de la muerte*, donde decía, dirigiéndose a los lectores de su periódico: ¡cómo pueden ustedes tolerar que alguien les diga: *raso amarillo a cambio de mi vida!* ¿A dónde vamos a ir a parar?

EL SUEÑO DE ESCIPIÓN (Madrid, Visor, 1971)

La explosión de la Metapoesía

FULGENCIO: No sé si ves un salto a tu segundo libro, *El sueño de Escipión*, donde empiezas a practicar eso de la *metapoesía*.

GUILLERMO CARNERO: Ese libro no supone un cambio radical. Es, simplemente, que yo explicito en otro lenguaje algo que ya estaba en el primer libro. "Capricho en Aranjuez" (de ese primer libro, *Dibujo de la muerte*) es metapoesía; yo estoy en él hablando del lenguaje basado en la recreación de la belleza, de cómo me parece un sustituto insuficiente de la vida. Y además, de que tengo la sensación de no expresarla adecuadamente. Lo único que hice en *El sueño de Escipión* es decir eso mismo, pero en otro lenguaje. No decirlo implícitamente con imágenes; sino, en algunos casos, decirlo en un lenguaje discursivo o abstracto.

Pero eso está ya en el primer libro; está en "Ávila": cuando yo estoy hablando del sepulcro del príncipe don Juan, en realidad, estoy hablando de la escritura. Y en el libro *Divisibilidad indefinida* (Sevilla, Renacimiento, 1990), hay un poema que se llama "Catedral de Ávila". Es semejante al poema "Ávila", de *Dibujo*, aunque en "Catedral de Ávila" se dice más claramente lo que en el otro poema estaba implícito. Pero en los dos textos estamos ante la misma constatación. La obra es un sepulcro, un sepulcro que te oculta, te desfigura, te corrompe, y en el que al final quedas olvidado... si tienes suerte. Porque la tumba del príncipe don Juan ha sido profanada y está vacía. De modo que si tu tumba, tu obra, tiene presencia y visibilidad, o está bajo los focos, entonces pueden apoderarse de ella, desnaturalizarla, destruirla. Si quieres que no ocurra eso, tienes que estar en un sitio oscuro y cerrado, donde nadie te vea. Ésa es la ambivalencia... Yo no soy optimista; ¡cómo voy a serlo!. Pones la televisión y ves un anuncio de aceite de oliva: "verde que te quiero verde..."

FULGENCIO: ¿Quién fue el poeta que escribió el llanto por el príncipe don Juan, Gil Vicente o Juan del Encina?

GUILLERMO CARNERO: Hubo varias obras porque don Juan tenía una especie de pequeña corte de músicos y de poetas. Las lamentaciones, porque, si no recuerdo mal fueron dos, son de Juan del Encina. Si don Juan no hubiera muerto, Isabel la Católica no hubiera sido reina.

FULGENCIO: Hubiera cambiado la Historia.

GUILLERMO CARNERO: Esa es una de las razones más curiosas para dudar de la fecha y del autor de *La Celestina*. En qué momento y dónde ocurre la acción*:* se supone que en Salamanca, pero si es así y la primera edición (o la más antigua que se ha conservado, que no es lo mismo) es de 1490, por qué se dice en el texto: *el rey...*, si Castilla no tiene rey en esos momentos, sino reina. Tiene rey consorte, pero la reina es Isabel. Hay quien opina que *La Celestina* ocurre en Zaragoza, donde sí había rey, el rey Fernando. De ello habla muy doctamente mi tocayo Guillermo García Valdecasas, director del Colegio de San Clemente de los Españoles de Bolonia, en un libro que no ha tenido la atención que merece.

FULGENCIO: *El sueño de Escipión* lo comenzaste a escribir a Cambrigde. Se ha dicho que te movía el afán de *comunicar lo oculto*. Me interesa la lectura que se ha hecho de este libro en referencia a la obra homónima de Mozart, la ópera *Il sogno di Scipione*. Hay en la obra de Mozart elementos de esoterismo, incluso una lectura masónica.

GUILLERMO CARNERO: La referencia viene de Cicerón y de Macrobio. Mozart siempre me ha acompañado, pero lo esotérico está en *La flauta mágica.*

FULGENCIO: En cualquier caso, como me gusta relacionar cosas que parecen dispares, tomando como pretexto una observación crítica de Josep Piera, quería preguntarte si hay en la metapoética de Guillermo Carnero algún mensaje oculto.

GUILLERMO CARNERO: Lo que hay es una reflexión acerca de la medida en que se escribe desde la emoción y la irracionalidad, por un lado, y desde el pensamiento y la razón, por otro. Esos dos aparentes contrarios forman en realidad una especie de centauro, del que brota la poesía, que luego se puede atribuir a lo que se llama inteligencia emocional, o emoción inteligente. En la época de ese segundo libro yo estaba buscando una alternativa al neorromanticismo. Esa alternativa era el pensamiento, que sin embargo corre el peligro de prescindir demasiado del elemento emocional, y convertirse en mero discurso intelectual. A mí siempre me han interesado lo que llamo las emociones frías: frías pero gélidas no, digamos tibias. Lo que no me ha gustado nunca es la casquería sensiblera.

FULGENCIO: La exhibición de los sentimientos.

GUILLERMO CARNERO: Esa exhibición visceral de los sentimientos en bruto, y lo de *en bruto* lo digo en ambos sentidos...; pero, claro, el peligro es pasarse de rosca. Yo me referí al peligro de la excesiva censura de la emoción en *El azar objetivo (Madrid, Trece de Nieve, 1975; recogido en Ensayo de una teoría de la visión, Madrid, Hiperión, 1979),* que es el punto final de esa línea.

FULGENCIO: Había también, por tu parte, una renuncia a situar la búsqueda del poema en el Surrealismo.

GUILLERMO CARNERO: Ese es otro peligro grave, a mi modo de ver. Un gran peligro es la emoción en bruto y a lo bruto; otro, el discurso reflexivo extremado y la teoría literaria en verso. Hay un tercer peligro, en que cayó el Superrealismo con armas y bagajes. El Superrealismo me interesa históricamente, más en su poética que en su obra creativa; de hecho prefiero el Simbolismo, porque es irracionalismo de referentes compartidos, símbolos del subconsciente colectivo. En cambio, el Superrealismo de estricta observancia es una especie de desbarro egocéntrico, algo que no entiende más que quien lo está sufriendo, y hasta cierto punto, porque mucho de ello es hojarasca y fraude. Yo he dicho muchas veces que el Superrealismo (lo llamó así por razones de precisión y porque todo el mundo lo llamaba así en los años 20 o 30) llegó demasiado pronto: si hubiera llegado a tiempo de no ser freudiano, sino jungiano, habría alcanzado sus verdaderos fines. Pero la Historia lo hizo caer en el error del autismo donde todo vale, y donde al final no vale nada, porque no significa a menos que te lo explique el propio autor. Como pasa, por ejemplo, con tantos cuadros de Dalí. Si no te los descodifican, cosa que muchas veces sólo está al alcance del propio Dalí, no tienen ningún alcance simbólico, ni por lo tanto significado.

FULGENCIO. Es un delirio privado.

GUILLERMO CARNERO: Un delirio privado, exactamente. En cambio, un cuadro de Van Gogh o de Rusiñol me emociona desde el primer momento, porque sus elementos icónicos son símbolos del subsconsciente compartido. Si el Superrrealismo hubiera sido jungiano yo creo que habría dado gran fruto en esa conquista de lo irracional que, a mi modo de ver, debemos más a los poetas del Simbolismo.

La necesidad de la teoría literaria

FULGENCIO: De modo que los surrealistas (está lexicalizado ya lo de Surrealismo) intentaron basarse en el psicoanálisis contemporáneo de Freud; mientras que los simbolistas se adelantaron a su tiempo.

GUILLERMO CARNERO: Claro, sin el soporte teórico del psicoanálisis jungiano, estaban condenados a una cierta timidez, porque no tenían, como mi generación tampoco la tuvo, una apoyatura teórica suficiente. Ahora se empieza a entender lo que pretendimos, pero, claro, nosotros los de entonces ya no somos los mismos. La sensación de soledad que se deriva de la ausencia del respaldo que proporciona un pensamiento teórico contemporáneo y compañero de viaje te priva de audiencia, luego incluso de autoestima y de estímulo. Los superrealistas tuvieron un excesivo halago teórico y una metódica resonancia mediática, casi siempre autoprogramados ambos, y por eso cayeron en la autocomplacencia, entre el coro de alabanzas de los grillos que cantan a la luna.

La pasión por el romántico Siglo de las Luces

FULGENCIO: Es muy interesante esa implicación que señalas entre la crítica teórica y la literatura. Quisiera hacer un inciso para hablar de tu labor investigadora. (*Carnero es un autor del clásico estudio La cara oscura del Siglo de las Luces).* Te has dedicado al estudio de los orígenes del Romanticismo español, y no sé la valoración que haces, primero, de los grandes teóricos alemanes, empezando por Federico, no Augusto, Schlegel. He leído, por cuestiones de Filosofía, más a Friedrich Schlegel, y es increíble que a finales del siglo XVIII, o muy a principios del XIX...

GUILLERMO CARNERO: En tiempos de la Revolución Francesa y de Napoleón.

FULGENCIO: Es increíble cómo anticipa Schlegel todos los manifiestos modernos habidos y por haber; habla ya de la poesía progresiva, de la escritura como fragmento...

GUILLERMO CARNERO: Y Schiller y Kant, y muchas cosas de Mozart; poemas de Meléndez Valdés, las novelas de terror, góticas, el propio Diderot con la comedia *larmoyante...*

FULGENCIO: ...lacrimógena...

GUILLERMO CARNERO: Ese final del siglo XVIII anuncia muchas cosas.

Los referentes de la generación del 68

FULGENCIO: Retomo una pregunta de tipo sociológico, para continuar con las cuestiones teóricas. Lanz os sitúa a los poetas de tu generación en "la estela del 68", año señalado por la revuelta del Mayo francés. Y hace este crítico un estudio de la situación histórica de finales de los 60, que de alguna forma puede entroncar el espíritu de época con el surgimiento de la poesía novísima en España. De modo que es posible situar la aparición de tu generación y vuestra necesidad de ruptura con la oposición a la generación que estaba entonces en funciones, la de los 50. En ese sentido, enlazando con lo que has comentado sobre la necesidad de acompañamiento de los teóricos, ¿piensas que las condiciones históricas de tu generación, en el contexto de España, eran propensas a esa ruptura, en cierto modo también ruptura cultural? ¿O vuestros referentes se encontraban en la novela europea, en la Lingüística, en figuras como Jakobson, y fuera del ámbito de la poesía española?

GUILLERMO CARNERO: Nosotros teníamos referentes no españoles, ésta es la cuestión: al menos, los míos. Yo era suscriptor de *Tel Quel;* lo que no teníamos en el solar hispánico, íbamos a buscarlo fuera. Para unos salir al exterior era irse a Perpignan a ver películas eróticas – yo también lo hice, por supuesto –, pero para otros también era ir a París a comprar libros que no fueran de Estilística, lo único que entre nosotros había. Si querías otra cosa, leer a Phillipe Sollers, a Barthes y demás, tenías que tener tus referentes fuera. El más inteligente de los teóricos de la Literatura que había entonces en España era Carlos Bousoño. Carlos sí que estaba, hasta cierto punto, en esa sintonía; y también quien introdujo en España el Formalismo ruso y el Estructuralismo, Antonio García Berrio, que tuvo una importancia decisiva.

Como comentario marginal, no quiero volver a hablar en plural; no tengo derecho a hablar de los otros de mi "generación", porque no creo que estemos ante una historia compartida.

FULGENCIO: Fuiste un niño afrancesado.

GUILLERMO CARNERO: Yo leí a Flaubert antes que a Pérez Galdós, y no sé si es un mérito. Lo que te quiero decir es que yo tenía mis referentes teóricos fuera y, entonces, el *feed-back* , la retroalimentación que nutre a un literato, el hecho de que tú recibes algo del entorno y se lo devuelves, no se producía en la sociedad española, porque la inspiración estaba fuera, y si tú disparabas la bola de billar no había carambola. Yo creo que esa falta de compañía de teóricos, de pensadores sobre el lenguaje y sobre la literariedad, fue un *handicap* bastante grande. Porque aunque los teóricos normalmente no hagan reseñas de prensa, lo que ellos aportan al mundo cultural de algún modo destiñe sobre el pensamiento colectivo y sobre la crítica.

FULGENCIO: De hecho, la historia literaria es un poco la historia de la crítica. Todos los grandes movimientos literarios, como comentabas, han ido normalmente acompañados de una crítica, y la Historia de la Literatura es la Historia de su crítica, porque ésta establece en definitiva la valoración, no en sentido de lo bueno o lo malo, sino de la comprensión, de lo que abre el horizonte hermenéutico.

GUILLERMO CARNERO: Y el asentimiento. El que Kant dedique, en su *Crítica de la Razón Pura*, un capítulo al concepto de Sublimidad, eso le da una legitimidad absoluta a la pintura de paisaje, a la pintura de tormentas, a Turner y a Füssli, a la novela gótica. No es lo mismo ponerte a hacer algo que el público no vislumbra, que tener detrás a Kant, o a Diderot, que iluminan por completo su época.

Algunas claves para uso de un buen lector de poesía

FULGENCIO: Una cosa que ya se apunta en *El sueño de Escipión*, y sobre todo en el poema "Erótica del marabú", es la relación entre erotismo y escritura. A mí me gustan aquellos poemas que parece que hablan de una cosa, y en realidad hablan de otra. Cuando la metapoesía se utiliza para hablar de algo que no sea ella misma, o al revés, cuando se está hablando aparentemente de otra cosa y en realidad se está hablando de la metapoesía. ¿Qué clave ves en esa afinidad, que apunta en tu poesía, entre el erotismo, o el amor en el sentido más amplio, y la escritura poética?

GUILLERMO CARNERO: Creo que hay algunas situaciones y algunos ámbitos de la realidad cotidiana que te ponen ante el espejo de tu propio yo, en los que te revelas, te conoces y te pruebas; que son piedras de toque de la personalidad, en las que te puedes quebrar o en las que te puedes fortalecer, pero, sobre todo, en las que sabes quién eres; y a mi modo de ver, el amor es la más importante de ellas. Para mí, el amor es la experiencia emocional e intelectual más profunda, el mejor espejo donde poder verse, y el mejor estímulo para el pensamiento creativo es el interés emocional. Te pongo un ejemplo. He estado docenas de veces en el Jardín del Luxemburgo, pero hasta que no pasé por allí en una determinada coyuntura mental y emocional que me hizo ver aquello, no lo vi. Y lo mismo que no vemos la realidad, no nos vemos a nosotros mismos. Por tanto, creo que la verdadera piedra de toque de la personalidad y de la percepción del propio yo es el amor.

El amor es el mejor estímulo para pensar como piensa un poeta, que piensa con las emociones y se emociona con los pensamientos, y con eso hace una especie de extraña mixtura que se llama poesía. Lo que suele ocurrir es que como la poesía, al fin y al cabo, es *emoción recordada en tranquilidad*, cuando estás metido en la harina de las emociones te dedicas a vivirlas, no a escribirlas; para otra cosa necesitas un cierto tiempo, no demasiado como para que dejen de significar, pero sí un tanto para lograr un cierto distanciamiento.

Es algo identificable con la putrefacción. Cuando la experiencia está muerta y está comenzando a pudrirse, es cuando de ella brota el impulso creativo, emocional e intelectual: y surge cuando tú también estás muerto hasta cierto punto, y en ese *momento* renaces. A veces comparo ese mecanismo mental y emocional del poeta con el vampirismo. El alcance simbólico que tiene la figura de Drácula viene de ahí: tú estás muerto (porque si no amas, estás muerto); el amor te hace revivir, pero, en realidad, para que vuelvas a morir, y a morir matando y a la vez dando la vida. Esa forma de putrefacción a la que sigue un renacimiento que después producirá una muerte, en la que tú eres víctima y el verdugo al mismo tiempo, me fascina.

El marabú es un ave carroñera que tiene las plumas más hermosas, después del pavo real. Lo que me fascina del marabú es cómo la digestión de la carroña, de la carne podrida,

produce esa belleza, lo cual es lo mismo que hace un poeta con su experiencia, con su putrefacción emocional y con la putrefacción ajena: la convierte en una obra de arte, en un poema, una partitura, o una escultura.

La metapoesía y el vivir de consuno

FULGENCIO: Esto me suscita unas reflexiones. Siempre que he intentado acercarme a entender tu poesía, me acordaba de aquella separación que establece Aristóteles entre tres tipos de actividades humanas: la teoría, el vivir, el simple y difícil vivir (la praxis) y el hacer humano *(poiesis*) como técnica, sea hacer un poema, una casa, un barco o cualquier otra cosa. Hay una cierta confusión por parte de quienes ven la metapoesía como una actividad meramente teórica, en el sentido de reflexionar sobre el poema.

GUILLERMO CARNERO: Eso enlaza muy bien con el marabú. Uno se autoconoce precisamente en ese tipo de situaciones y de fracasos o cataclismos emocionales y personales que te llevan a preguntarte qué eres y hasta qué punto tiene sentido lo que estás haciendo, qué has perdido, qué has ganado, qué sentido tienen vivir, o amar. Esas preguntas, instintivamente, se las hace mucha gente, pero para un poeta sólo pueden hacerse mediante un tipo de pensamiento que tiene que ser necesariamente escrito. Siempre he dicho que para un poeta, escribir es primero una aventura de conocimiento y luego un intento de salvación, porque en la medida en que tú escribes y nombras tu propio fracaso, lo alejas y lo controlas.

Eso significa que si uno escribe por ese motivo, porque tiene una necesidad de conocimiento y, hasta cierto punto, de control y neutralización de las experiencias personales, escribir es una cuestión tan visceral o tan emocional como amar o como cualquier otra, y se convierte en un tema existencial.

Hay, con todo, falsarios de varias clases. El que saca del armario a voluntad la mandolina y el cisne es un falsario de una clase; y el que hace discursos de teoría literaria en renglones cortos para que parezcan poemas, ése lo es de otra clase, pero falsario también.

Para mí, escribir es una cuestión de conocimiento y de salvación, y la metapoesía es algo que no hago en frío y con la inteligencia sólo, sino con todo mi ser, y por tanto es para mí un tema poético. La justificación de las catástrofes y los terremotos emocionales es entenderlos, definirlos y neutralizarlos en forma de discurso escrito, y si no se da ese resultado el propio sufrimiento no ha tenido sentido. Lo cual es tanto un problema personal, como literario. El destino de un escritor es ése. Si tú le preguntas qué prefiere, ser feliz y no escribir o escribir sobre la infelicidad, te dirá que lo segundo. Sobre todo porque la infelicidad es inevitable.

VARIACIONES Y FIGURAS SOBRE UN TEMA DE LA BRUYÈRE (Madrid, Visor, 1974), *EL AZAR OBJETIVO* (1975)

FULGENCIO: Hay algo que está presente en tus siguientes libros,*Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère*, y *El azar objetivo;* la ironía. En *Variaciones*, en forma de discurso supuestamente racional en el que embarcas al lector, a veces incluso con falsas pistas, para llevarlo a una sensación de vacío o de sinsentido, de absurdo, y hacerle también

cuestionarse a sí mismo. Y otras veces la ironía está como en El *Azar objetivo*, como anticipación de lo extraordinario.

GUILLERMO CARNERO: El concepto de "azar objetivo" en el Superrealismo alude a la doble lectura de la realidad. La lectura habitual, racional y moralmente admisible que nos han enseñado, interpreta el mundo, tanto el de fuera como el de dentro, desde la perspectiva de un orden epistemológicamente censor, que soslaya o ignora las fuerzas que no podemos controlar y de hecho nos controlan solapadamente. Pero al mismo tiempo, la realidad de lo que ocurre fuera y dentro de nosotros está regido por otra lógica, tan oculta y subterránea como auténtica, y que podemos intuir, e intentar analizar, aunque para ello tengamos que utilizar el arma del enemigo, que es la razón.

Tener un pie en cada mundo es lo importante, y eso es lo que yo pretendo. No caer en la aberración de pensar que cualquier disparate que se me ocurra es un poema superrealista. Lo que me interesa, como dice el poema "Erótica del marabú", son los *desvaríos de la lógica*, o la lógica del desvarío, es decir, el maridaje de emoción y razón.

DIVISIBILIDAD INDEFINIDA (Sevilla, Renacimiento, 1990)

FULGENCIO: *Divisibilidad indefinida* es el germen de toda la etapa posterior. ¿Se trata de un nuevo giro respecto al lenguaje, al poema, a la expresión?

GUILLERMO CARNERO: Entre *El Azar Objetivo* y *Divisibilidad* hay 15 años. En ellos hice mi carrera universitaria, pero también me tuve que plantear hacia dónde iba mi poesía. El cambio fundamental consiste en que la expresión de lo íntimo y existencial a través de una máscara cultural o reflexiva, deja de ser una necesidad excluyente a partir de *Divisibilidad indefinida*, y deviene sólo una opción.

FULGENCIO: Ya no tienes esa necesidad.

GUILLERMO CARNERO: Exacto. Ya conozco mi yo, ya lo tengo dominado. A partir de ahora, con todo ese bagaje – que no voy a abandonar nunca –, puedo permitirme de vez en cuando quitarme la máscara, que ya no es imprescindible, aunque no olvidaré nunca lo que aprendí con ella puesta.

En el ensayo *Cuatro formas de culturalismo* hablo de culturalismo de baja intensidad, el que aparece a partir de *Divisibilidad indefinida*, y consiste en que los referentes simbólicos culturales ya no recubren por completo el discurso del yo, que antes, aun estando siempre ahí, podía no ser visible. La máscara sigue estando, pero es ya un ingrediente, no un sustituyente.

Esa es la razón del cambio. Y, sin eso, no habría habido *Verano inglés*.

***VERANO INGLÉS* (Barcelona, Tusquets, 1999)**

"*Nunca/ hizo tanto por mí ningún ser vivo*" (Verso que cierra *Verano Inglés*)

FULGENCIO: Hay una referencia en tu obra a la importancia, al cuidado de la expresión poética. Es una constante que ha ido a mejor, lo cual no es ni frecuente ni constante en los mayoría de los casos. Me pareció una genialidad *Dibujo de la muerte*, y he descubierto esa genialidad en los últimos poemas de *Verano inglés*, que de vez en cuando releo, y cuanto más lo hago, más me producen la sensación de misterio, de poesía. Eso utilizando un recurso aparentemente de baja intensidad, diáfano, y no te voy a preguntar cuál es el truco.

GUILLERMO CARNERO: No lo hay: se trata de sensibilidad e implicación personal de primer grado, y de alta intensidad. El poema final, "Campos de Francia", es de los que a mí más me gusta releer, y de los que más emoción me producen. Este poema viene de un día en que me encontré en la capilla del Palacio de Versalles. Todo estaba en silencio; el órgano no funcionaba. Todo era perfecto, brillante, riquísimo, magnífico, oro por todas partes, toda esa maravilla de arte y riqueza, oculta y fuera de la realidad y de la naturaleza; y, al otro lado de

los muros, la vida, el campo verde, el cielo azul. Esa es la sensación que tuve. Yo venía de perder y dejar mucho en Inglaterra, y había cruzado, en realidad y simbólicamente, el canal de la Mancha. La sentencia final del poema, "Nunca/ hizo tanto por mí ningún ser vivo", da cuenta de la sensación de belleza y serenidad que produce el arte, y que nunca podrá igualar la de un ser vivo, en el que siempre late una bomba de relojería, si bien la vida no puede dártela el arte. Y cuando te retiras a tu inevitable soledad, lo que te acompaña es el arte.

Aquella sensación emocional primaria de soledad y pérdida, si no hubiese estado acompañada de su carga cultural no me habría dado esa percepción especial, sin la cual, por otra parte, habría quizá pasado por allí como un turista más.

FULGENCIO: Una cosa es la emoción que uno puede sentir, de tristeza, de alegría o de simple constatación de melancolía, pero has apuntado otros ingredientes que han creado un cóctel emocional más complejo, un oro que rezuma de un desdoblamiento espiritual, una cierta materialización del espíritu.

GUILLERMO CARNERO: Esa conjunción te la va dando el poso de muchas cosas, las emociones, las experiencias, el pensamiento, la sabiduría: todo se deposita y en un momento dado, milagrosamente, salta la chispa y se produce la síntesis química. No sabes nunca cuando ni por qué, pero sí sabes que ha ocurrido.

Soy mal compañero para ir a los museos, porque de pronto me quedo delante de un cuadro tres cuartos de hora, hasta el punto de dolerme tanto la espalda que me tengo que sentar en el suelo, pero no me puedo ir de allí. ¿Por qué? A lo mejor no lo sé, pero mira, luego se produce esto. *(Señala un libro y uno de los poemas del libro. Quedamos tan fascinados por el vértigo emocional de las palabras de Guillermo Carnero, que no reparamos en el título del poema indicado, en negro sobre blanco. Puede que, en ese momento, invocara todos sus demás poemas, aun los que tiene por escribir*).

Me pasé tres cuartos de hora sentado en el suelo en un rincón del Louvre, desde el cual, por el rabillo del ojo, se veía la Victoria de Samotracia; nadie pasaba por allí, y menos mal que no me echaron. Me quedé sin saber por qué, ante un lienzo de principios del XVIII. No sabía nada del pintor, luego me enteré de su nombre, pero aquello me estaba diciendo algo y no me podía ir; la Victoria de Samotracia, con todos mis respetos, no me decía nada. Y luego pasé por delante de los Esclavos de Miguel Ángel y la Gioconda, y tampoco.

Hay muchas cosas en las que nos atrapa algo que no sabemos y seguramente nunca sabremos; pero en otras sí. El Elefante de la Plaza Minerva de Roma, por ejemplo; cada vez que pasaba por allí le preguntaba qué me estaba diciendo. Sólo sabía que era de Bernini, y eso algo significa, pero no basta. ¿Qué más? Alejandro VII, un erudito de primera fila, mandó a Bernini esculpir la inscripción que ideó él: el mismo Papa que encargó a Bernini su tumba en San Pedro, la más terrorífica y cadavérica de todas, esa tumba con un esqueleto de bronce. Me decía que eso no encajaba con la serenidad del elefante y el obelisco. Bernini hizo ambas cosas, por orden de la misma persona. ¿De qué se trata? De la vida y la muerte. El obelisco es el Sol, el elefante el agua: Sol sobre agua es vida. Los dos mensajes contradictorios los quiso dejar el Papa Alejandro VII.

***CUATRO NOCHES ROMANAS* (Barcelona, Tuquets, 2009)**

FULGENCIO**:** La pregunta más incisiva que a mí me ha hecho un lector, es qué me dolía cuando escribí tal cosa... ¿Qué es lo que te dolía para escribir *Cuatro noches romanas*?

GUILLERMO CARNERO: En primer lugar, el hecho de que me estoy haciendo viejo y lo sé. Hacerse viejo es una desgracia desde todos los puntos de vista, pero sobre todo porque tengo recuerdos que me gustaría echar a un lado, pero no puedo. He estado en Roma muchas veces, pero este libro lo escribí tras la última de ellas, con la conciencia de estar en el último acto. Roma es una ciudad única, en la que la muerte está siempre presente.

FULGENCIO: ¿Por qué no Venecia?

GUILLERMO CARNERO: Venecia la he tratado en algunos poemas, pero no en un libro entero, y no sabría decirte por qué. *Verano inglés* es Londres, *Fuente de Médicis (Madrid, Visor, 2006)* es París, y *Cuatro noches romanas* es Roma. Si hay una ciudad para sentir la evidencia de la muerte, del paso del tiempo, de la destrucción, es Roma; no hay otra como ella. Hay ciudades más totalmente destruidas, pero Roma es un cadáver en parte vivo; encima de un residuo arqueológico romano o medieval hay un edificio del siglo XVI, y encima uno del XVIII y otro del XIX, y junto a él un McDonald´s, y al lado una turista con las tetas al aire, como decía Miguel Hernández; todo entre una plétora de belleza y montones de basura.

Esa acumulación de contrastes sólo la produce Roma, y yo no he sentido nunca en otra, tan agudamente, lo que es estar vivo y muerto a la vez. Hay ciudades que te dan la sensación de estar absolutamente muerto, como Lisboa; a lo mejor escribo mi próximo libro en Lisboa.

FRANCISCO J. ILLÁN: ¿Qué lugar es especial para ti en Roma?

GUILLERMO CARNERO: El Cementerio llamado "Inglés". Es el lugar que más emoción me ha producido nunca. Es de los siglos XVIII y XIX, pero en él está la pirámide de Cayo Cestio, que es de época romana; desde él se ve la Puerta Ostiense, de tiempos de Diocleciano; y está la tumba de Keats, está la tumba de Shelley, está la tumba de un niño al que sostuvo Wordsworth sobre la pila bautismal, y tantas cosas más... Luego la tumba de un árabe, de un copto, de un ortodoxo griego. Lo llaman Cementerio Inglés, pero no es un cementerio luterano ni tampoco civil, sino Acatólico, es decir, reservado a los no católicos. *("Cementerio acatólico" es la Noche tercera de las Cuatro noches romanas*). Y claro, la parte de la primera mitad del XIX es la verdaderamente sorprendente y emocionante, por esa razón que os contaba de la pirámide, la Muralla Aureliana y la tumba de Keats, todo junto.

FULGENCIO: Me gustaría que dijeras – ya que haces referencia al cementerio acatólico, y mirando un poco al *tema* metafísico – si en tu poesía dejas aflorar tu agnosticismo.

GUILLERMO CARNERO: Sí, pero eso es lo de menos. Porque es mi propia vida lo que ahí cuenta. Por ejemplo, Campo de' Fiori es hoy un lugar lleno de turistas, pero allí estaban las hogueras de la Inquisición. *("Campo de' Fiori" se titula la Noche primera del libro*). Yo he sido tan feliz y tan desgraciado en Campo de' Fiori, que no he podido evitar el darme cuenta de que ese lugar está lleno de dolor; allí han muerto muchas personas, y nosotros paseamos con un helado en la mano, profanando un suelo consagrado por la muerte. "Campo de flores" es nombre paradójico para un lugar de tortura y dolor. Y el haberlo sido para mí puso en marcha mi imaginación. Otras veces ha faltado la historia y características del lugar, o el nombre, o mi experiencia personal. Esas son las cosas que te regala la vida, casi siempre para hacerte sufrir, pero también cuando te induce u obliga a escribir.

FULGENCIO: ¿Se podría decir que la poesía como lenguaje, como vivencia, tiene un sentido?

GUILLERMO CARNERO: Yo leo mi poesía y me reconozco, y aprendo sobre mí mismo; eso me parece importante. Y cuando pienso en lo que mi vida ha sido, me pregunto qué la justifica. Pues bien: creo que es eso. Y de todos los desastres y felicidades que yo he podido recibir, y del daño que he podido sufrir y causar a los demás, como en el caso del marabú, queda algo, con mayor o menor mérito. Si lo escrito por mí, cuando lo leo, me ilumina sobre mí mismo, igual me pasa con la obra de otros poetas; y alguien también puede conocerse a sí mismo leyéndome a mí, y con eso me basta. No creo que se pueda decir lo mismo de muchas actividades o vocaciones.

FRANCISCO J. ILLÁN: ¿Vuelves muy a menudo a tu poesía?

GUILLERMO CARNERO: Sí, de vez en cuando tengo la necesidad de leer algún trozo, algo que me llama.

FULGENCIO: Esa prueba es muy importante, hay gente que dice que no lee nada de lo que escribe, quizá porque ha perdido la conexión sentimental o existencial con su obra.

GUILLERMO CARNERO: Mi último libro lo he leído, y releído, muchas veces.

FRANCISCO J. ILLÁN: En esas relecturas, ¿cambiarías el texto de los poemas, como hacía Juan Ramón Jiménez, o los dejarías como están?

GUILLERMO CARNERO: No veo la necesidad de cambiar. Quizás alguna vez me digo: aquí podía haber sido más explícito, pero no lo fui por no molestar o herir a nadie, y lo dejo como está. No sé si para ediciones póstumas dejaré una nota para que se añadan versos que taché por ese motivo. Eso no quiere decir que crea que mis poemas son perfectos, ni mucho menos; Pero los leo y me reconozco.

FULGENCIO: Con la sabiduría de haberlo escrito y el paso del tiempo.

GUILLERMO CARNERO: E incluso me puedo poner, lo cual es también importante, en la piel del lector que no ha pasado por las experiencias por las que yo he pasado, y en cierto modo se enfrenta al libro desde cero. A ver qué transmite ese libro cuatro o cinco años después de que ocurrieran las cosas que me ocurrieron, a ver si sigue transmitiendo cosas. No lo leo ya por lo que el libro connota, sino por lo que denota. Eso lo permite el paso del tiempo, y cuando un libro mío me sigue satisfaciendo, tengo la sensación de no haberlo escrito en vano.

Ahora estoy volviendo a leer *Espejo de gran niebla*, y me es cada vez más evidente su carga simbólica, pues todo su campo semántico está basado en el agua: el río, la marea, el mar, las olas. Eso te certifica que has escrito con verdad, porque la coherencia simbólica no se puede fabricar, sobre todo sin haberlo pretendido. No lo parece, pero ese libro es el trasunto de un viaje en tren de Greenwich a Londres, un tren de cercanías que pasa sobre un puente que no tiene tablazón, de modo que parece volar sobre el agua, la ves. Fue un trayecto que hice varias veces y en circunstancias muy distintas, y esa imagen se me quedó grabada y se convirtió en obsesión, partiendo de que el viaje es un símbolo, como el tren y el mar.

FULGENCIO: Ahora entiendo lo que quieres decir con azar objetivo. A mí me pasó con un ancla, que la vi al amanecer, en un puerto, la reproducción de una gran ancla negra. Son símbolos que por alguna razón que desconocemos se graban en la mente.

GUILLERMO CARNERO: Por mucho que tú sepas que algo es un símbolo, si para ti no tiene resonancia emocional no lo será.

FULGENCIO: Si lo lees en un libro de simbología no te dice nada. Es esa asociación lo que te lo descubre.

GUILLERMO CARNERO: Tengo libros de Simbología y Antropología, pero he olvidado la mayoría de ellos. Yo estaba en cierto lugar y en ciertas circunstancias, y cierto día tomé cierto tren, y no otro. Eso no te lo da ningún libro.

FULGENCIO: Los símbolos vividos parece que atraviesan todas las fases de la vida. ¿Hay algún símbolo así para ti?

GUILLERMO CARNERO: Como acabo de decirte, el agua. Y me he dado cuenta que, en varios poemas míos, a lo largo de los años y sin que yo fuera consciente, aparece de vez en cuando la imagen de alguien que se ahoga y después vuelve a la superficie. El agua es el tiempo, símbolo fundamental del misterio y el peligro. Eso ha sido siempre un viaje por mar, cuando emprenderlo era tan azaroso que muchas personas desaparecían para siempre.

FULGENCIO: Los antiguos contaban sus años por los naufragios a que habían sobrevivido. Tal había sobrevivido a cinco, luego era mayor que otro que hubiera sobrevivido sólo a tres. San Pablo contaba, creo, siete naufragios antes de llegar a Roma.

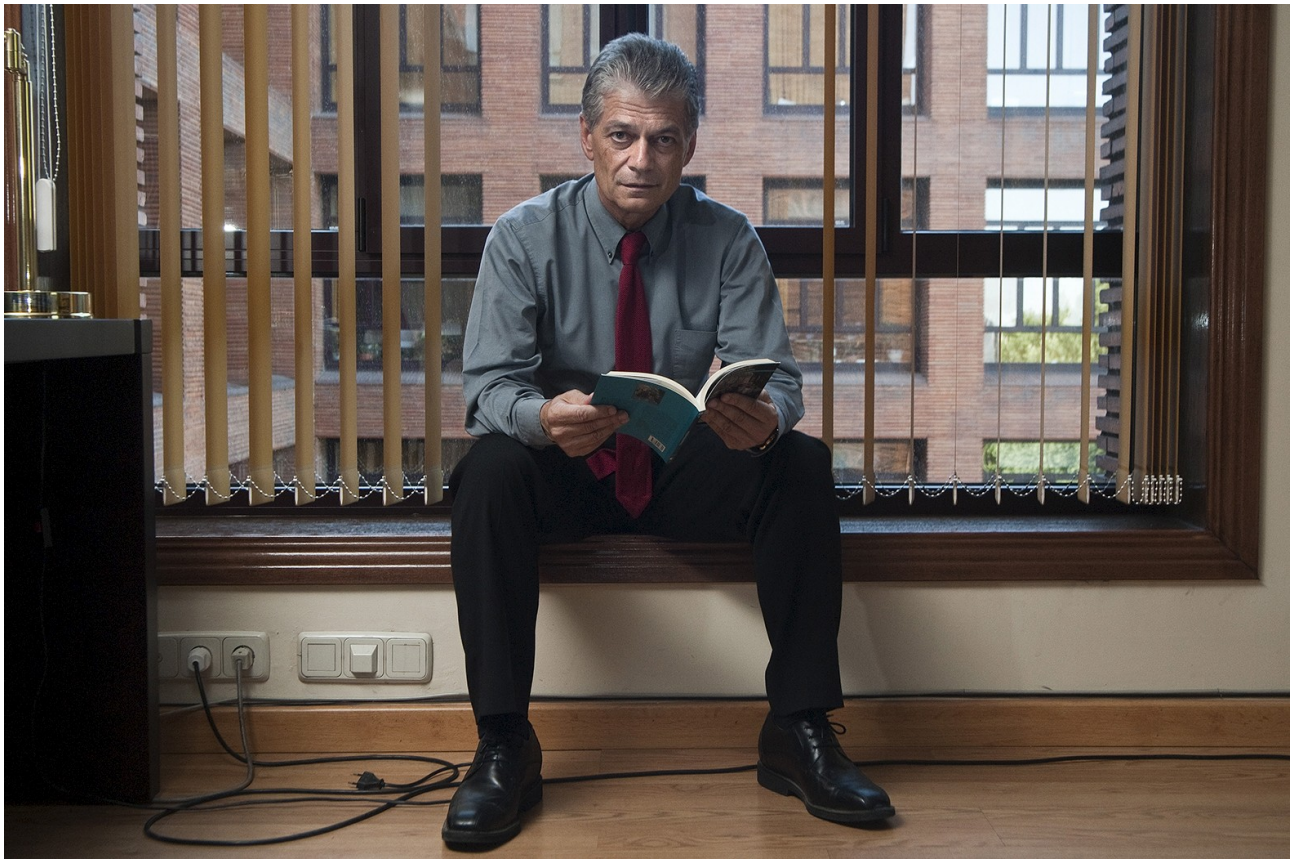
GUILLERMO CARNERO: El motivo de las cantigas de amigo en que una mujer va a la orilla del mar, a preguntar a las olas dónde está su amado: “Miraba la mar/ la malcasada, miraba la mar/ como es ancha y larga”; “Olas del mar de Vigo, / si visteis a mi amigo”, etc. Muchas cosas tienen en sí mismas y en la tradición literaria y artística alcance simbólico, pero sólo he escrito sobre aquellas que lo tenían para mí, por razones de historia personal. El jardín, por ejemplo. El poema “Jardín inglés”, en *El sueño de Escipión*; “Me has quitado la paz de los jardines” en *Verano Inglés*, y hasta un libro entero, *Fuente de Médicis.* Hay momentos en tu vida en los que un jardín representa algo, como me pasó con el Jardín de Villa Aldobrandini (*Noche segunda del libro Cuatro noches romanas*). Un lugar abandonado y sucio, al que van drogatas y putas baratas; sin embargo, yo recibí la iluminación allí. Cuando se trazó la Via Nazionale, que sube desde Plaza Venecia hasta el Quirinal, desapareció casi todo el jardín; de él queda un rinconcito miserable, con escalones de ladrillo desgastados. Hay una iglesia preciosa al lado, Santa Ágata dei Goti, y muchos restaurantes hindúes (“indianos”, dicen en Roma), y esa fue mi suerte: me gusta mucho la comida hindú, y me aconsejaron que fuera a Vía dei Serpenti, y al entrar en ella desde el Foro me encontré con ese jardín, a la hora del atardecer. Yo sabía que era el Jardín Aldobrandini de Roma, no el de Frascati.

FULGENCIO: En tus poemas dotas de sentido y de cierta luminosidad esa realidad degradada y efímera. La poesía también tiene esa función.

GUILLERMO CARNERO: Roma es como ver simultáneamente a una mujer hermosísima a los dieciocho años, y decrépita a los noventa. Si conoces un poco la historia de sus monumentos te entran ganas de llorar. El Coliseo, despanzurrado para construir el Palacio Barberini y el Palacio Farnesio, como una cebolla a medio pelar, hasta que alguien tuvo la idea de decir que estaba santificado por la sangre de los mártires. Del Circo Máximo no queda nada más que un hueco cubierto de césped en el suelo. La tumba de Cecilia Metela, el teatro de Marcelo, son cosas que duelen. En el Arco de Tito había una barbería; el Pórtico de Octavia era una pescadería hasta tiempos de Lord Byron... Roma es eso, una ciudad única donde está la muerte siempre presente.

TEXTOS MAGISTRALES

POEMAS DE ALBERTO INFANTE



Alberto Infante Campos (Madrid, 1949) reparte su vida entre la literatura y una intensa actividad profesional dedicada a la salud pública y la administración sanitaria. En la actualidad es profesor de la Escuela Nacional de Sanidad en Madrid. Hizo crítica de poesía en la revista *La Luna de Madrid* en la década de los años ochenta. Hasta el momento ha publicado: ***Dicen que recordar*** (**relatos**, Ex Libris, Madrid 2003), ***La sal de la vida*** (**poesía,** Vitruvio, Madrid 2004), ***Diario de ruta*** (poesía, Vitruvio, Madrid 2006), ***Circunstancias Personales*** (relatos**,** Ex Libris, Madrid 2008) y ***Los Poemas de Massachussets*** (poesía, Vitruvio, Madrid 2010).
Ha impartido numerosas conferencias y talleres de iniciación a la escritura creativa. Sus poemas y relatos han aparecido en revistas como *Nayagua*, *Al Otro Lado del Espejo*, *Vislumbres* y *Los Cuadernos del Matemático.* Buena parte de sus trabajos, algunos inéditos, pueden verse en la página electrónica: www.albertoinfante.es

RETRATO EN SEPIA

Quisiera evitar las antinomias,
decir no hay fábula en el bosque,
este es mi bosque.

Pues todo es cruel por incompleto,
hasta el pronóstico certero
del mar que es un morir,

o esa tarde de invierno cuando
otra vida, otras ingles,
otras uñas sucias…

Pues todo es real, nada ilusorio,
me pregunto si este frío,
si este paisaje, si esta ortiga seca
y el silbato de caza…

Pues todo es real y ya se mece,
mendigo entre mendigos,
alucinado en sí,

como quien afirma,
y duda, y cree,
capaz de recorrer y no nombrar,
como quien no siente
y no cree,
y no delira.

Ese tipo de cosas.

NO HAY GODOT EN BECKETT

Que seas irlandés, flacucho y desgarbado,
y salgas de un cine junto al Sena,
y sea el invierno del 38,
y te apuñale un vagabundo

que sobrevivas,
y vayas luego hasta la cárcel
y preguntes "¿por qué lo hiciste?"
y él, tranquilo, responda "y yo qué sé",

algo tendrá que ver me digo
con que en el 52 Estragón y Vladimir,
en medio de la nada
hablen, peroren, disparaten,
se crean necesarios
esperen a quien no vendrá,
Godot nunca vendrá.

¿Cómo va a venir si ya sabe lo que le espera?

PLUM BEACH

Costa muy norte, muy otra la luz ahí.

Leche y nubes.
Me alegro que te sientas bien.
Yo aún me despierto con infinita angustia
sin motivo aparente.

¿Sin motivo aparente?
Dime ¿qué ha pasado aquí?

Cenamos en un hindú, hablamos de nuestras cosas.

No se trata de amontonar palabras sino de mantenerlo abierto,
por si hay mensaje, por si nadie tiene que morir
entre las llamas y reaparecer después
drogado y con el sexo al aire,
deseándolo todo como sólo una vez,
como si un clamor.

Qué distinto esto, qué nítido.
Sentimiento y fracaso.

Miranda al borde de la autopista
Nos queremos
¿Estamos listos para una cosa así?

Los textos publicados pertenecen al libro **Los Poemas de Massachussets** (Vitruvio, Madrid 2010).

POEMAS DE EDUARDO LÓPEZ PASCUAL

Eduardo Lopez Pascual (Baza 1939) reside en Cieza desde su infancia. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Hojas para una calma* y *La memoria que nos queda*, en la editorial Vitrubio de Madrid; y últimamente, *A un Dios desconocido*, en P-R Ediciones. Es autor, también, de varias obras en prosa.

UNA MÚSICA PARA SEPTIEMBRE

Toda la música cabe en la taza de café
que había allí, como un alma paciente,
esperando que los sonidos rebosaran
por los bordes, y recordasen sin dudas
las notas de un arpa, que quizás fuera
el sueño fugaz y leve, de estar contigo
charlando en este velador de la plaza,
iluminada por un discreto foco de luz
que nos llega como un juego limpio y
de leves sonrisas, y manos acariciadas.
También oíamos en el fru- fru del aire,
los acordes brillantes y bellísimos de
la música de Wagner, rebotando sobre
el muro frío de la catedral de enfrente;
también oí la música de orquesta que
otros ignoraban, demasiados críticos
de una época que no olvidamos jamás;
sin embargo todavía esa obertura, nos
izaba entre tanto escombro que suena
a ras de tierra, mezcla de los afanados
por esconder la emoción, cuando aun
sonaba vibrante, la llamada urgente y
audaz de la cabalgata de las Valkirias.

EVOCANDO A DVOŘÁK

Ahora llega inquieta a la memoria
la necesaria urgencia de su música,
ahora que camino solo y desvelado
entre todos los árboles que aroman
ese bello jardín que imagino único,
quizás elegido para unos conciertos
que procuraban largos e indelebles,
resonando hoy en el cielo templado
de las suaves noches de septiembre.
Ya regresa a nosotros la armónica
emoción del amanecer americano,
la danza sinfónica de las infinitas
praderas, que Dvorák llevó desde
el paisaje melancólico y oscuro de
Chequia, como la raíz de una tierra
única para un patria recién nacida,
y así se nos regala, generosamente,
su apasionada vocación, la belleza
siempre increíble y evocadora, de
la gran Sinfonía del Nuevo Mundo.

ASOMÁNDOME AL GRAN CAÑÓN

Podríamos regresar a los tañidos
del violín, a las arias de los oboes
dulzones, y escuchar los sonidos
íntimos de Gershwin por ejemplo,
dejándonos obre el Gran Cañón
las maravillas de una suite hecha
solo para cerrar los ojos, y sentir
al final la paz que nos trasciende,
el gozo que reposa en el espíritu,
casi siempre esquivo y tan silente,
tras de una larga mesa de oficina.

RELATOS DE ALMA PAGÈS

Alma Pagès nació en Madrid y estudió Filología Hispánica-Lingüística en la Universidad Complutense. Ha publicado poemas y relatos en varias revistas literarias de España y México. Ha sido antologada en "Relato español actual" (Fondo de Cultura Económica, 2003) y ha publicado los poemarios *Cuaderno de Aro / Trobar clus* (Caliban Ed., 2007) y *Laietana / Poemas que olvidé escribir de joven* (Ed. Crusoe, 2011).

LIBERTAS

Tal vez fue la católica ira que le desorbitaba los ojos. El bigotito facha tensando la lasciva crueldad de la boca. O fue el enajenado gesto de escándalo, contenido por la laca del peinado, rodeando el rostro difuminado de la consorte, cuyo brazo, atrapado en el traje de tienda de señoras, colgaba resignado de la gabardina del hombre. Quizá fue la parejita de pijos falsificados, ella sepultando el miedo a lo que no se reconoce entre las capas de maquillaje, donde se pierde la brevedad de su vacía juventud, al tiempo que tira del brazo de su pareja, joven pálido, estrecho de hombros, con pose indiferente de hombre de mundo televisivo, traicionado por la testosterona que arrastra su mirada hacia el mismo punto de mira de los demás varones, incluidos aquí cuatro o cinco viejos con constancia de cucarachas, lentitud y babas de caracoles, siempre al acecho donde haya prostitutas, o adolescentes de minifalda incontrolada, u otra cosa con olor a sexo.

Pero, sobre todo, fue el joven de abundante melena castaña recogida en una coleta, aire tranquilo, actitud pasota, seguramente emporrado, observador distante y divertido de la actuación, anónima y amorfa, del grupo que se arremolina a prudente distancia del foco de su atención.

Porque todas las miradas convergen en ella. La mendiga, de pie junto a la fuente, ha abierto las sucias ropas, quedando al descubierto sus pechos, turgentes, impensadamente jóvenes. Toma agua de la fuente y los lava, los acaricia, los enardece. Crece la tensión en la calle. El del bigotito facha grita: ¡Esto es la democracia! Nadie le hace coro y su indignación crece. ¡Qué venga la guardia civil!, grita a pleno pulmón. El pasota grita con sorna: ¡Tranqui tío, que el ísimo ya ni huele!

Antes de que alguien reaccione estalla la carcajada. Le nace a la mendiga en el vientre tapado, le sacude el estómago, se le queda bailando en los pechos, lúbrica y libre, le sube por la garganta, recogiendo la locura en las encías, fundiéndose con ella, en una mirada que recorre desafiante el estupor de los mirones.

La gente se dispersa.

AMATUS-A-UM

Amatus, amata, amatum. Las palabras entraron distraídas por el oído y se le asentaron con fuerza en el estómago. Vuelve la profesora de latín, agitando enérgica su melena negra y rizada al compás de las declinaciones, tan regulares como el padrenuestro. Pero los verbos son otra cosa, Sobre todo el verbo "ser", el más irregular en todas las lenguas, por lo menos en las indoeuropeas. Pero es que ser es azaroso. ¿Qué regularidad puede esperarse cuando se *es*? Bueno, hay regularidad cuando se dice lo que uno es. Entonces, regularmente, te etiquetan y todos tranquilos. Aunque en español también dependa de si eres callado o estás callado. En el primer caso se supone la permanencia, la insistencia necesaria para poder existir. En el segundo, en cambio, se entiende la transitoriedad, la precariedad inherente a la vida, eso que siempre nos negamos a aceptar. En fin, que conjugar el verbo "ser" propicia los errores.

Amo-as-amare-amavi-amatum. La voz le ha llegado de nuevo con claridad. Amar es un verbo regular, un paradigma, un modelo para conjugar los verbos acabados en -ar. Te amo, me amas, le amaría, si me amase. Perfecto. Fantástico. Por eso el hombre no lo ha olvidado. ¿Quién puede olvidar una conjugación regular, paradigma, modelo?

Con el latín no ha conseguido respuesta, así que el hombre intenta ahora con el español. ¿Cómo se llama, señora? ¿Cómo te llamas, niño? Lo dice con un fuerte acento que no reconozco. Sólo sé que es negro, alto –aunque esté sentado de mala manera en el banco- y de edad indefinida, es decir, que puede ser viejo y no aparentarlo. Me pregunto si será senegalés. Cuando dice cosas en latín, su voz suena culta. Cuando habla en español, la voz se le trastoca, como esos verbos defectivos que nunca se conjugan en primera persona.

Insiste en conjugar el verbo "amo" en alta voz. Un grupo de chicas, sentadas en el banco siguiente, detiene la cháchara y le mira. Las chicas quieren reírse, un loco más de tantos como hay en el Metro. Pero no lo consiguen. Seguramente no saben latín.

Una limpiadora pasa junto al banco donde se sienta el conjugador, recoge unos papeles. El hombre no cesa de preguntarle cosas con voz defectiva. La mujer, molesta, se marcha. El hombre sigue preguntando a los que entran. La voz cada vez más irregular, con menos personas conjugadas. ¿En qué momento perderá un verbo defectivo las personas que le faltan? Y nosotros ¿en qué momento las vamos perdiendo? Hasta ese instante incontrolable en que ya no somos, luego no eres y terminas sin yo ni soy.

Y, sin embargo, "amar" es regular, paradigma de conjugación para los verbos en –ar. Tan fácil. Debería ser tan fácil, tan regular, tan natural. Los niños eso lo entienden enseguida.

Pero este hombre no tiene suerte con los verbos. Sigue preguntando. La gente no contesta, se aparta y se va, en silencio.

Por el altavoz llaman a seguridad. Se abre una de las misteriosas puertas del andén. Sale un segurata. Pasa delante de mí, gritándole al hombre negro que está en el andén de en frente: ¡Qué te calles, coño! Otra vez igual, ¡qué subas arriba de una vez, te digo!

Otro que no sabe latín.

UN RELATO DE HÉCTOR ZABALA

Héctor Zabala (Villa Ballester, Buenos Aires, 1946) reside en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Narrador y ensayista. Jefe de Redacción de REVISTA SESAM, publicación literaria virtual con miles de lectores en más de 60 naciones (http://www.sesamweb.com.ar/). Dirige también la revista REALIDADES Y FICCIONES (http://revista-realidades-y-ficciones.blogspot.com/).
Obtuvo el Premio Internacional en el III Encuentro Teórico del Género Fantástico ANSIBLE (La Habana, Cuba, 2006); además de tres primeros Premios Nacionales (Poetas del Encuentro 2005 y 2008, SESAM 2005). Cuatro Menciones Nacionales (SADE, Escobar 2006, OPYC 2005, Poetas del Encuentro 2006 y 2007).

ZEUS, EL GORRIÓN Y EL PAVO REAL

> Porque Zeus puso a los mortales en el camino de la sabiduría cuando estableció como ley adquirirla con el sufrimiento… e incluso a quienes no lo quieren, les llega el turno de ser prudentes [...]
>
> *Esquilo (Agamenón)*

Contaban los antiguos que una vez creados los animales volátiles, pretendió Zeus darles vestidos. Pero como era muy complaciente, no quiso imponerles moda alguna sino más bien indagar sobre sus gustos para luego proceder en consecuencia.

Y así, a medida que las distintas aves iban desfilando por delante del Olimpo, a cada cual le preguntaba qué ropa le resultaría de su agrado. Casi todas pedían atuendos prácticos y –en lo posible– bonitos, pero el pavo real exigió tan vistoso y variopinto plumaje como para ser visto desde lejos y de esta forma erigirse en la envidia y admiración de todo el mundo viviente.

Pero cuando el amontonador de nubes convocó al gorrión, éste le suplicó vestir el más humilde y discreto de los trajes.

Y al ver la perplejidad de Zeus, se apresuró a explicar:

–Oh, padre, ya que has creado tantas águilas y fieras con tales mandíbulas y admirables garras, imagino que lo más sensato será dejarle toda esa admiración al regio pavo también.

Zeus, después de escuchar al gorrión, le guiñó un ojo y le otorgó, a manera de resarcimiento y premio, más graciosos y sutiles meneos todavía. Pues no dudaba que el pequeñín habría de sacarles provecho como ninguno de sus vástagos.

MIGUEL HERNÁNDEZ, POSCENTENARIO

MIGUEL HERNÁNDEZ

Por Alfonso Ramírez de Arellano Espadero.
Psicólogo clínico.

Cuando Miguel Hernández escribió: "porque donde unas cuencas vacías amanezcan ella (la libertad) pondrá dos piedras de futura mirada..." no lo hizo de forma retórica ni pensando en un futuro remoto, lo hizo en una cárcel franquista, enfermo de tuberculosis y esperando la muerte. Una muerte que sabía inminente y que no podría ser buena habiendo pertenecido al bando de los perdedores. En su caso no se cumplía la distinción orteguiana: "*Vida es una cosa, poesía es otra... No las mezclemos*". Podemos imaginar al poeta pensando en su mujer y su hijo pequeño, a los que adoraba; en la libertad que no recuperaría; en el aire y la luz de su Orihuela natal sin las cuales había enfermado sin remisión. Treinta y un años es una edad demasiado temprana para resignarse a morir y mucho más cuando se está enamorado y se es un vitalista empedernido como lo era él. Aún así Miguel fue capaz de escribir esos versos, de confiar en el futuro, no en su futuro personal, respecto al que no albergaba muchas esperanzas, en el futuro de otras generaciones, quizá la de su hijo, en el de la humanidad.

Hay algo conmovedor en las ideas de libertad y de revolución de Miguel Hernández, una dramática fe en la posibilidad de superación del género humano que trasciende la política convencional. Hay también valentía, entereza e integridad en la defensa de unos valores hasta el final. Esa cuestión es clave para entender al personaje. Los valores son un elemento de conexión entre el autor, su obra y sus ideas políticas. Lástima que la izquierda tradicional española, a la que perteneció Miguel, nunca haya sabido reivindicar los valores. La izquierda siempre se ha sentido más cómoda en el terreno de las ideas y en el de la acción, manifestando el mismo pudor para hablar de ética y moralidad que las beatas para hablar de sexo. Sin embargo el auténtico frente de batalla en el que militó el poeta fue el de las ideas encarnadas en valores personales asumidos hasta sus últimas consecuencias. Sin esa conexión la política degenera fácilmente en propaganda, adoctrinamiento y manipulación.

Josefina Manresa, su mujer, decía en una entrevista que nunca escribía en casa, que siempre lo hacía en el campo o en la sierra. Era pastor –el oficio de los dioses paganos y los héroes bíblicos, le diría en un carta Miguel a Juan Ramón-, acostumbrado a las soledades y al contacto íntimo con la naturaleza. Su poesía está plagada de imágenes animales y vegetales, pero sobre todo telúricas: de tierra, polvo y piedras; fenómenos atmosféricos; y también huesos, que son la parte más recóndita y mineral de los seres humanos.

De haber nacido junto al Misisipi no se habría encarnado en un tahúr ni en un terrateniente, habría trabajado de sol a sol y cantaría blues y espirituales negros. La estructura de su cráneo tenía algo que recuerda a esa raza. Aunque hubiera sido analfabeto resulta fácil imaginarlo inventado letrillas para acompañar las monótonas tareas del campo o para cantar por las noches en el barracón acompañado por la armónica. Habría muerto a tiros encabezando una rebelión antiesclavista, dejando tras de sí a un montón de amigos y familiares doloridos y agradecidos.

Miguel no fue un revolucionario desarraigado o desclasado como tantos otros. Miguel era pobre y era de pueblo. Con su comportamiento nos descubre el sentido auténtico de la nobleza, el que nace de la dignidad mantenida más allá del dolor y del castigo, no la que se adquiere por nacimiento junto a un cortijo y un escudo de armas. Esa nobleza es una herencia para todos los seres humanos.

Su poesía es honda a fuerza de sencillez y de honestidad. Miguel es capaz de llegar al alma de las cosas elementales: una piedra, una rama, un latido y ofrecérnoslas a sus lectores. Hay algo Zen en su comunión con la naturaleza. No trata de sublimarla, sino de profundizar en ella que es como hacerlo sobre sí mismo "*Un beso viene rodando desde el principio de los tiempos hasta mi boca…*". "*He prolongado el eco de la sangre a que respondo….*". Como Whitman hizo en su "canto a mi mismo" celebra al hombre como buen producto de la naturaleza, solo que Miguel era más modesto. Cuando en una ocasión le ofrecieron la posibilidad de elegir un cargo u oficio con el que poder mantenerse en Madrid por mediación de un vizconde amigo de Pablo Neruda, Miguel, después de pensarlo durante toda la tarde, respondió si sería posible disponer de un rebaño de cabras a las que pastorear en los alrededores de Madrid. Miguel no fue un costumbrista, ni un folclorista, ni un poeta de salón, fue un hombre del pueblo que escribía maravillosamente poesía, primero en el campo, después en las trincheras y finalmente en la cárcel.

También la amistad, esa forma que adquiere el amor entre los hombres, está muy presente en la vida y en la obra del poeta, y el tremendo dolor por su pérdida. El llanto por Ignacio Sanchez Megías de García Loca es una obra de precisión, una sinfonía perfecta, pero la elegía a Ramón Sijé es un canto desgarrado y desgarrador que a todos nos conmueve. Ahí están de nuevo la tierra, en este caso la de la sepultura: "*Quiero escarbar la tierra con los dientes, quiero apartar la tierra parte a parte, a dentelladas secas y calientes...*", y su rabia, desatada como los elementos de la naturaleza: "*En mis manos levanto una tormenta de piedras, rayos y hachas estridentes, sedienta de catástrofe y hambrienta…*"

Si la amistad fue un elemento exaltado por muchos de sus compañeros de generación, hay otro rasgo que es más característico de Miguel: su virilidad. Es un hombre quien nos habla de su mujer, de su amor "*He poblado tu vientre de amor y sementera…*". "*Menos tu vientre todo es confuso…*", de su hijo, de la amistad, del dolor, del orgullo, de no doblegarse ante las injusticias. También en este aspecto Miguel Hernández da una lección al afirmar su masculinidad en oposición al machismo imperante. Se puede ser un hombre íntegro, honesto, fuerte, orgulloso y sencillo, sin necesidad de ser violento. No ser machista tampoco implica ser pusilánime, Miguel fue un hombre valiente, pero su valentía no era locura, ni excusa de otra cosa, era la consecuencia natural de un sentido sencillo y profundo de la dignidad. Miguel no huía de nada, fue abiertamente al encuentro de la vida y encontró la muerte.

POEMAS DE FULGENCIO MARTÍNEZ

(*El hombre acecha*, Miguel Hernández)

A UN GRANADO EN INVIERNO

(Entre Murcia y Elche)

1

¡Qué diligencia tan viva!
Jorge Manrique

Ojalá pudiera retratar la calma
de los granados en invierno,
el abanico negro, cerrado, de sus muñones
descansando en el aire:
la vida intensa de su muerte aparente,
la tristeza de madera de sus ojos
comidos por la tardanza del sol.

Cuando retumba un trueno,
arrugando las orillas de los huertos,
las higueras se tensan
en rudos relámpagos de verdores;
los frutales cambian de postura,
y rompen hacia el cielo
una segunda lanza de azahar;
mientras tú, granado, vas hacia tus espinas,
hacia dentro de tus ramas: por ti te adentras.

Qué cárcel pesa menos que la tuya,
qué muerte se resuelve en más renacimiento.

En tu serena aceptación lee
el poeta su propia melancolía.
Hace de ti una imagen
de su dolor, y pasa,
como todos pasamos.

Pero, por el camino,
el que se aleja lleva
una luz en el hombro.

2

Eras tú el dador;
nosotros los paseantes, los pobres,
los necesitados de esperanza.

Eras tú el dador
de la promesa de renacer.
De tus granadas secas
brotarán unas alas.

Qué diligencia tan viva.
Misterio, tan granado.

CRIATURA POÉTICA

Envidio a mi vecino
que se levanta y no tiene
otra cosa que hacer
que echarle migas
de pan a los pájaros,
que le esperan, brincando, al sol.
– Si pudiéramos ali
mentarnos como ellos,
me dice desde su terraza...
En verdad existen criaturas poéticas.

POÉTICA DE EMERGENCIA

Mi aburrido dolor le interesaba.
Luis Alberto de Cuenca

1

Los desafíos que cada uno intenta
no nacen de prever las capacidades,
sino de una decisión, que se toma
en lo incierto y, finalmente, se sigue
sin dudar, como una dirección única.

Los sentimientos que nos brotan solos
sobre el papel, son claros.
¿Pero tienen sentido
si no interesan a alguien,
a un segundo lector, que no somos nosotros?

Si miramos el mundo, nos tiran de la lengua
nubarrones de angustia,
marejadas de afanes contemporáneos
para los que aún no
hay un verso que copie de lo vivo.

¿Puede lo que uno escribe
servir de alguna ayuda
en un tiempo de emergencia social?

2

La negación afirma la pregunta,
nos la pone delante, incomoda
constantemente al dulce estilo.

Ya cansa mirar los juguetes
que acumuló en desvanes
el viejo siglo veinte estético.
Sus monstruos nos parecen
más reales hoy.

Ya cansa
la trivialidad asumida
como normal en esta década
del veintiuno, en que vivimos.

Los frutos tardíos tienen
más profundidad de nariz.
Tardarán en madurar las palabras
del presente, sin tiempo
para retirarse a su bodega.

Acechan el aire vivo,
al aire le preguntan.

¿Las escuchan acaso
los duendes desterrados
a las habitaciones secretas?

Las dicen los mapas errantes
de un continente que surge
y no encuentra aún
su lugar en lo humano.

DIARIO DE LA CREACIÓN

PANORAMA DE LA POESÍA ÚLTIMA

J. S. DE MONTFORT

METAFÍSICA DEL OJO

Mirad. Fijaos: hay un hombre,
un hombre en la cama,
desnudo y terrible.

Mirad bien, está solo: duerme.

El vello le cubre
como sarmiento,
bajo éste algo zozobra,
es él, el hombre,
el que está bajo el calcio, bajo
ese mar de glucosa, bajo
ese simpático esqueleto,
bajo todas las imágenes que del hombre
con nosotros traemos al mirar.
La llama que palpita
única
en su pecho dormido: ése es el hombre.
¿Lo veis? ¿Qué veis ahí? Nada, sólo hay palabras,
palabras que hablan de un hombre,
de un hombre solo, dormido y terrible.
Y siempre, unos ojos atentos que lo escrutan:
vosotros.

Vosotros sois los que miráis
a ese hombre solo que no es nadie;
hasta que se demuestre lo contrario.

J. S. de Montfort es Diplomado en Literatura Creativa (Escuela TAI-Madrid) y Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Barcelona, ciudad en la que vive y escribe.

ANTONIO BLÁZQUEZ

SONRÍE EL VIENTO Y A DESHORAS

"Definitivamente, cantaré para el hombre".
Canto primero. (Blas de Otero)

Es la forma de abril la que recuerdo,
la política de las flores en su primer calostro.
Porque este frío del norte siega el pulso…
y los días van pasando rotos por el hielo azul
y todas esas orquídeas que tienen el útero aún desvanecido,
con el viento serrano gélido que bate la lengua
y a deshoras muda en despecho su pulmón de velas.
Porque en abril el grito agarra más eco
y el pecho es más puro y más sangrado
y tiene la incógnita mayor deseo de vuelo…
Es más lumínica y atroz la estatua de los días,
más llorosos los verdes
y los espasmos arrulladores del grillo
atraen más luz de besos y brincados sueños.

Antonio Blázquez García nació en 1959, en Salamanca. Escritor y guionista, poeta. Ha publicado tres libros de poesía y una novela corta. Vocal de Poesía y Literatura del Ateneo de Salamanca, miembro de Salamanca Letra Contemporánea.

VICTORIA MERA

DIVINA BLASFEMIA

Comienza tu boca en un desierto
de noche de estrellas fugaces
que escapan de tus labios cuando al fumar
expulsas el humo en círculos santos,
envolviéndome y concediéndome aureolas,
que me beatifican como devota de tus pecados.

Culmina tu boca en un milagro
de multiplicación de besos y palabras
que me conducen a mi propio Génesis,
versículo 4, Evangelio de tu lengua:
-Y yo he visto cómo se abren mis venas
al paso de tu piel sobre la mía-.

El Apocalipsis, amor, es confesarte
que no hay agua bendita que me sacie más
que la que brota de tu cuerpo.

CONTRA(TI)EMPO

He descubierto que la aleatoriedad

siempre me lleva a tus pestañas,
que por más que viaje hacia tus labios

en un poema de *Montero*,
la realidad de este febrero no es tangible sin ti
y que además, los taxistas de esta ciudad,

ya no responden a mis silbidos.
-Supongo que para evitar ese trayecto fantasma
que trazo en mis pensamientos

directo a tus sábanas-.

Victoria Mera García (Cáceres, 1985). Ha publicado *Trece (editorial Rumor visual)*, antología colectiva de poetas extremeños; y en la revista Generación espontánea.

POEMAS DE ANA PATRICIA MOYA

SIN TÍTULO

Pánico en la madrugada.
Entrar en el cuarto de baño
es el rito inevitable,
allí me espera el que jamás miente:
el reflejo revela, honesto, las imperfecciones.

Testigos son el váter
- antiguo amigo que recibía
mis rodillas y lo amargo
de la confusión en mi estómago -,
la estantería con mis colonias de fruta,
la bañera, el vaso con cepillos de dientes.
Ellos saben, cómplices, la puta verdad,
que a pesar de que cago y me depilo con maquinilla,
a pesar de que haya pasado inadvertida
por un atajo de seres miserables llamados amores,
yo

soy hermosa…

Y cuando acaricié
con estas manos orgullosas
al verso,

yo me convertí
en la criatura más bella
del universo.

(De *Yo soy lo que dicen mis manos*, poemario inédito)

MI IGLESIA (EN EL NOMBRE DEL PADRE, DE LA MADRE Y DEL PLATO QUE TENGO EN LA MESA)

Padre mío, que trabajas horas y horas
para que no nos falte de nada,
santificado seas, hombre enfermo de amor,
señor del reino de los humildes,
haz tuya la voluntad con esas manos

víctimas de sabañones, quemaduras y cortes,
perdona a Dios por ser tan blasfemo
y a los desgraciados que no merecen
ni unas miserables migajas de compasión,
no me dejes sola en este agrietado camino,
cercado con alambres de espinos,
y libérame de la "poesía" de profetas impostores,

amén.

LAS LINEAS GENEROSAS DE MI CUERPO SON EL CONTORNO DE LA MUJER VERÍDICA

Vetan a las herederas
de las Venus de Willendorf:
aspiramos a la ausencia de carne
- la línea curva es decadente -,
se conspira contra la imperfección natural.
Pánico y golpes a la autoestima
al mirar prendas - bonitas,
talla inadecuada - y la pantalla
del televisor, escaparate de escobas
lustrosas - huesos decorados con telas -;
un reflejo del pasado que me angustia:
escasa confianza en la piel, diez kilos menos,
mi torpe deambular de zombie
y mi memoria anestesiada por la química.
Todo me hace reflexionar sobre el sentido
de ser mujer en este planeta,

corsé apretado para las formas redondas,
vivas llenas colmadas rebosantes
de belleza,

el que tú me arrancaste,
más pendiente del peso de mi corazón por cicatrizar
que de lo que marca la puta báscula.

(De *Hambre*, poemario inédito)

Ana Patricia Moya Rodríguez (1982). Licenciada en Humanidades. Ha publicado el poemario *Bocaditos de Realidad* y el libro de relatos *Cuentos de la Carne*. Sus poemas han sido traducidos a seis idiomas.

MIRIAM BRANDAN

MI LIENZO

Déjame que te acaricie
y te cuente lo que siento,
con la punta del pincel
que es la extensión de mis dedos.
Déjame que grave en ti,
en lo blanco de tu cuerpo,
los colores y las formas
que tienen mis sentimientos.
Sé el espejo de mi alma,
muestra lo que tengo adentro,
cuéntale a todos quien soy,
que vean en ti, mi reflejo.
Y en una nube cargada
de óleo, trementina y sueños,
déjame reposar por siempre
entre tus brazos, mi lienzo.

Miriam Brandan (Buenos Aires, 1966). Poeta y narradora. Desde 1997 reside en el sur de California, Estados Unidos. Sus poemas han sido publicados en varias antologías de poetas y narradores publicadas por Mago Editores de Chile, entre otros títulos: *"Plaza Italia"*, *"Con la ayuda de mis amigos"*, y *"Bordecerro"*.

MILOS DE AZAOLA

SOCIALISMO DISTÓPICO

Fourier llévame a la gran isla
conde de Saint Simon llévame en tu simón
taxista Cabet llévame en tu cab
llevadme a Utopía por favor
lo siento está lleno me dice el conde
no cabe grita Cabet
haga autostop me sugiere Fourier
¿qué tiene de malo este sitio?
¿qué tiene de malo un cortocircuito?
se le han cruzado los cables
opina el Tío Sam con voz nasal
¿no ves que el taxicab está ocupado
en lanzar misiles tierra-aire?
la miopía del tío SAM es peligrosa para Utopía
el taxi está lleno de capitalistas fumadores de habanos
¿pero hay que pagar por ir a la Isla?
por supuesto que americano

Milos de Azaola nació en 1982 en Tenerife, a los pies del Teide. Es autor de un poemario inédito, *Geografía del corazón.* Ha trabajado en una editorial y también ha probado suerte como agente de seguros. Actualmente vive en Palencia.

FRANCISCO JOSÉ BLAS SÁNCHEZ

EQUIVOCADO

Le dijo el loco al científico:
estás equivocado.
Le dijo la víctima a su verdugo:
estás equivocado.
Le dijo el niño al político:
estás equivocado.
Le dijo el pecador al virtuoso:
estás equivocado.
Le dijo el hombre a Dios:
estás equivocado.
Y Dios le dijo al hombre:
ambos estábamos equivocados,
ambos debemos perdonarnos.

Francisco José Blas Sánchez vive en Orihuela (Alicante).Colaborador de la revista de creación Empireuma, articulista en diversos periódicos y revistas. Socio de la Asociación Cultural de Orihuela 2m10. Finalista en el I Premio de novela Escribiendo.

JUAN TOMÁS FRUTOS

EL AMOR ES LA SOLUCIÓN

El amor es la solución,
hoy me lo parece al menos,
a todos los males,
incluso a los que están por venir.

Con amor, por él,
no hay guerras, ni hambres,
ni ingentes injusticias…
¿Dónde estará?

Juan Tomás Frutos es escritor y profesor de periodismo. Preside el colegio de Periodistas de Murcia.

RELATOS

EL COCHE FÚNEBRE

Por **Francisco Javier Illán Vivas**

Una vez más rechinó la herrumbrosa verja del cementerio y me giré hacia las bostezantes sombras, sabiendo que él estaba ahí. El hedor volvía a ser insufrible, nuevamente aquella blasfema oscuridad ascendía desde los infiernos, buscándome, saliendo de entre cientos de pestilentes cadáveres, de pútrida carne, de un mundo de ratas y reptiles, donde estos se escabullían entre los huecos de los ojos de descarnadas calaveras.

Había vivido aquel espanto muchas otras veces. Sí. Desde el día en que los lujuriosos celos me vencieron y asesiné a Antoine de Saint Rolfing. Aunque hay abominables sucesos que no se pueden describir, que deben vivirse, lo recuerdo entrando a mi pequeño establecimiento en busca de unas tablas para no sé qué arreglo. No me reconoció, pero mis abyectos ojos sí. Con hipócrita voz de inocencia le solicité su número de teléfono para cuando recibiese la mercancía y él, ¡se abrieron los cielos jugando con la suerte!, me entregó una tarjeta de visita donde constaba, además, su dirección.

Cuando se marchó no pude resistir entrar en la trastienda y coger una botella de güisqui y recrearme en mi dipsomanía. Me vi reflejado en el espejo que solía utilizar mi exmujer y vi en mis ojos una profana ceguera, rebosantes de endemoniada crueldad y como aquella insoslayable idea se abría paso en mi entendimiento, como el loco sentimiento que había movido a los hombres desde los primeros tiempos, desde que descendieron de los árboles, anidaba en mi voluntad.

¡Debía matarle! Los movimientos siguientes fueron fáciles. Si él estaba en la ciudad significaba que *ella* también. La busqué, enloquecido por las heladas garras de los celos, y la encontré. Aún tenía amigos que la conocían y que no habían perdido el contacto con ella. Con mi voluntad convertida en la más astuta de las serpientes, escuché que desde hacía dos meses vivían en la ciudad, trasladados por sus respectivas empresas y con el objetivo de mantenerse cerca de su hijo.

Moviéndome con la cautela de un lobo al acecho, averigüé donde trabajaban, el horario de trabajo, los días, etc. Supe que ella seguía trabajando para la administración regional y su jornada era de lunes a viernes, siempre por la mañana. Él trabajaba para la administración local, y a turnos, un día de cada cuatro, guardias de veinticuatro horas.

Necesitaba hacerme con una planilla de trabajo y la oportunidad se me presentó en bandeja dos días después, cuando un habitual cliente se dejó caer por mi establecimiento. Gustave era un jefecillo en la Prefectura y mi maligna inteligencia supo conducir la conversación hacia donde yo pretendía, mientras él se ensimismaba entre tablas, lacas, sierras y otras naderías. Mis ojos brillaron como los de un lobo cuando supe el día que Antonie trabajaba.

La suerte estaba echada. Los dos siguientes días el sueño se negaba a acercarse a mi lecho, las horas goteaban pesadamente y las botellas vacías de güisqui crecían a los pies de mi cama. En el momento más inopinado, totalmente borracho, los movimientos a seguir se presentaron ante mí como si los estuviese viviendo.

Ya no sabía distinguir los momentos de lucidez de los de confusión, los serenos de los ebrios: no, no sabía ni podía distinguirlos.

Como en un sueño me vi llegando a su casa. Él me abrió confiado y sorprendido de verme allí con el material que me había solicitado, aunque mi envilecida voluntad procuró que las medidas no fueran las exactas para, si aquel primer intento fracasaba, regresar a la casa que se había convertido en objeto de inconfesables deseos.

Le había levantado de la cama, donde descansaba de su recién finalizada guardia. Mejor. Me pidió que pasara y, en ese momento, me dio la espalda. Fui más rápido que una ponzoñosa serpiente, le clavé el finísimo punzón en la espalda, a la altura del corazón, y cayó fulminado, sin dolor, sin percatarse de su propia muerte.

Entonces le arrastré hasta el lecho, aún se dibujaba su silueta en el mismo, desprendiendo el calor de un cuerpo tapado hasta hacía unos instantes. Le acosté y le cubrí con la ropa. Miré con desquiciados ojos y en mi sueño todo estaba perfecto. Recogí el material y salí. Nada delataba mi presencia en aquella casa, nada debía delatar mi relación con aquel hombre. No había recibido ningún material no solicitado, por lo tanto nunca pude acercarme allí para entregarlo.

Bebí. Bebí buscando sumergirme en el sueño de los sueños, pero no lo conseguía. Aquella pesadilla se repetía una y otra vez en mi atormentado cerebro, mientras el eco traía el lejano nombre de lujuria.

Bebía con avaricia cuando otro sueño me asaltó. En esta ocasión me encontraba en una iglesia y en un funeral. El velatorio era por el eterno descanso de Antoine de Saint Rolfing. ¡Sí! Estaba muerto, ya no era precisa mi asesina mano.

Finalmente el ataúd fue introducido en el coche fúnebre y el séquito se dispuso a seguirlo. Yo también cogí mi coche y les seguí. El cementerio estaba a varios kilómetros de la ciudad, y la fatalidad debía acompañar al finado, pues el vehículo tuvo un accidente, volcó y el ataúd se salió, rebotando sobre el asfalto. Fui testigo de todo ello. Se abrió la caja

y el cuerpo salió de la misma, rodó unos breves instantes y se desvió a la acera, entrando por una pequeña calle lateral.

La viuda no estaba al alcance de mi vista, pero podía sentir su enorme dolor ante el espectáculo.

Y el que siguió.

Jamás encontraron el cuerpo. Allí no habían alcantarillas abiertas, ni sótanos, ni nada donde alguien pudiese esconder el cadáver. Una pequeña calle sin salida, de no más de veinte metros, que daba acceso a un portal, cuya puerta estaba cerrada. Los funerarios, los amigos, todos buscaron el cuerpo en el lugar donde lo habían visto desaparecer, pero no se encontró.

Entonces desperté de mi borrachera. Supe, no sé cómo, que todo lo había vivido. Me vi encaramado sobre el techo de mi coche para seguir mejor la macabra escena que acababa de presenciar, de como los que buscaban el cadáver regresaban negando con el rostro, un extraño gesto de incomprensión y— espanto de los espantos— con las manos vacías.

Desde entonces él ha estado hostigándome. Lo he notado en los momentos en que la temblorosa oscuridad me rodeaba, siempre precedido del rechinar de la verja del cementerio, y cuando en asfixiantes instantes un putrefacto hedor me rodeaba, sabía que él estaba allí, la carne pútrida, cayéndole como jirones de los huesos, mirándome desde vacías y agusanadas cuencas, aguardando su momento.

Hasta hoy. Hoy ya no huiré. No puedo seguir escapando a su presencia. Él tiene todo el tiempo del mundo, pero yo ya no tengo fuerzas, ni ganas. No conseguí a la mujer que he amado toda mi vida, él me impidió acercarme a ella.

He decidido esperarle. Le aguardaré aquí, con las luces apagadas, la puerta de mi casa abierta. Hoy he decidido aguardarle.

Francisco J. Illán Vivas es autor de la saga fantástica *La cólera de Nébulos* (Eldalíe Publicaciones, Badajoz, 2010).

EL QUEBRANTAHUESOS

Por **Damián Cordones**

Supone una profunda frustración observar al quebrantahuesos descender tan estilizadamente, agarrar el hueso con sus poderosas garras, batir con vigor las alas para alzarse hasta el cielo, soltar desde allí el hueso para descender de nuevo y comprobar que el hueso intacto ha vuelto a blandear sobre este páramo de esponja amarilla.

Una y otra vez, y si se desplaza en su insistencia un poco hacia la izquierda del cielo, vuelve a caer el hueso sobre el paraje de los juncos crecidos sobre el caucho. Este páramo purpúreo. Y si por cualquier razón ejecutó el ascenso sobre una coordenada septentrional, otra vez el hueso blandear sobre la plana estepa de corcho rosada. Descender de nuevo, en picado o planeando para intacto de nuevo el hueso. Este blando opresor y sordo.

Quizá el quebrantahuesos haya desistido y ya no busque la mella, el filo, la arista, o quizá el quebrantahuesos ya no discierne lo duro, aquí sobre este nausea radiante; si será lo púrpura lo duro, si será lo amarillo lo duro. Parece imposible el despeñamiento, sin roca divergente, sin peña puntiaguda y sobre tanta carencia de canto y exceso de ángulo arrebatado.

Esta angustia de entraña incrustada, es contemplar al quebrantahuesos en su afán, sin saber si se pregunta: ¿qué será lo blando? En este espasmo de incongruencia de páramo purpúreo, de esponja amarilla, de landa, de blando, de blando, de caucho violeta al fondo, si será el quebrantahuesos lo duro y él no se lo pregunta. En esta cruel y nauseabunda alianza, de lo romo y lo blando, de no sombra y del no eco. Y, ¿qué pasará con sus huesos cuando el ave tenga que morir?

Mientras tanto ha vuelto ha descender y con sus garras agarró el hueso, desde el cielo, otra vez lo ha vuelto a soltar.

Damián Cordones nació en Arjonilla (Jaén), en 1980. Es licenciado en Filosofía. Ha escrito obras de poesía, relato y novela. Inédito hasta el momento.

ARTÍCULOS LITERARIOS

MARÍA WONENBURGER, "LA SABIA"

Por Pilar Rego

Le apasionan hasta tal punto "los números" que incluso, según confiesa una de sus amigas, tiene predilección por una determinada marca de bombones que incluye ecuaciones en su envoltorio.

María Josefa Wonenburger Planells (Montrove, Oleiros, A Coruña, 1927) asegura que desconoce si su vida ha sido atípica pero que en cualquier caso es la que ella ha querido vivir. Esta mujer, para la que su mayor orgullo son sus alumnos, tenía claro a los cuatro años que quería ser matemática.

Cuando María Wonenburger inició su carrera (obtuvo en 1950 el título de Licenciada en Matemáticas por la Universidad Central de Madrid) las mujeres científicas eran "una rareza". Esta circunstancia no fue obstáculo para que se le concediese la primera beca Fullbright de Matemáticas otorgada por la Comisión de Intercambio Cultural, Educativo y Científico entre España y los Estados Unidos. Luego vendría su fructífero periplo por universidades americanas y canadienses hasta que en el año 1983 regresó para cuidar a su madre enferma.

Coincidiendo con el año del centenario de la Real Orden que permitió a las mujeres españolas matricularse en la universidad, María Wonenburger, fue investida el pasado día veinte de septiembre, Doctora Honoris Causa por la Universidade de A Coruña durante la apertura del curso universitario. Un acto académico que contó por primera vez con una mujer para impartir la lección inaugural, Ana Dorotea Tarrío Tobar, vicerrectora de Organización Académica de la UDC.

Ana Dorotea Tarrío Tobar es la autora, junto a **María José Souto Salorio**, de "María Josefa Wonenburger Planells. Mujer y matemática", artículo publicado en La Gaceta

de la RSME (Real Sociedad Matemática Española, organismo del que la insigne matemática es socia de honor) y gracias al cual la figura de la algebrista coruñesa se hizo más cercana. En el artículo además de una extensa documentación técnica es posible realizar un recorrido, ameno y completo, por la biografía de la profesora Wonenburger: "*Los primeros años de la vida de María Wonenburger Planells* transcurren con algunas importantes diferencias con respecto a las muchachas de su edad. Entre otras cabe mencionar que, a pesar de ser mujer en una época donde su condición femenina podría ser un obstáculo para realizar estudios universitarios, María Wonenburger siempre recibió el apoyo de su familia para llevar a cabo sus deseos… Desde pequeña María percibió la inclinación de sus padres a que estudiase una ingeniería para poder así perpetuar el negocio paterno. Sin embargo, desde sus primeros recuerdos, María sabía que quería dedicarse a las Matemáticas y este deseo fue respetado y apoyado en el seno familiar pensando que al finalizar estos estudios completaría su formación con unos estudios de Ingeniería Industrial, como era el sueño de su padre. Hay que destacar que cuando María Wonenburger ya estaba en la Universidad realizando sus estudios de Matemáticas, no tenía claro que siendo mujer y en la época en la que se encontraba pudiese llegar a ser una docente o investigadora *universitaria."*

Lo cierto es que María Wonenburger, que ya en su entorno familiar era denominada **"la sabia"**, llegó a ser docente e investigadora universitaria. Está considerada como "la madre" de la teoría de Kac-Moody (en colaboración con su principal alumno R. Moody es la autora de las álgebras de Kac-Moody, utilizadas desde la década de los setenta hasta la actualidad en aplicaciones físicas y matemáticas) y cuenta con más de una veintena de artículos publicados en diversas revistas científicas de reconocido prestigio internacional además de haber dirigido ocho tesis doctorales.

La algebrista y matemática se vio obligada a continuar su carrera fuera de España porque en su propio país no se reconocía el doctorado que había cursado en la Universidad de Yale. Una negativa que podría estar relacionada, según el economista **Xabier Pita Wonenburger**, con las escasas simpatías de la familia Wonenburger por el régimen de la época (Julio, el padre de María y Juan, su tío, habían mantenido "relaciones políticas y de amistad" con Casares Quiroga).

Una mujer luchadora y entrañable

María Wonenburger pertenece a una estirpe de mujeres fuertes y luchadoras. El perfil que de ella dibuja su sobrino, el economista Xabier Pita Wonenburger, en la conversación que mantuvimos sobre esta insigne científica, es el de una mujer muy inteligente y con una gran capacidad matemática, una auténtica "enciclopedia viviente", una pionera que supo abrirse camino en una época difícil y en un mundo, el científico, vedado a las mujeres de su generación; pero también describe a una mujer cercana y dulce, cariñosa, entrañable, humilde y discreta, visión que comparten quienes la conocen, una profesora capaz de hacer fácil lo difícil y que siempre consideró a sus alumnos como parte de su familia.

Habla Xabier de una mujer que, a sus 87 años, pasea con sus amigas por el Paseo Marítimo de A Coruña para posteriormente reponer fuerzas en una de las chocolaterías con más solera de una ciudad en la que la fundición de los Wonenburger, (Julio, su padre era ingeniero) dejó su huella en edificios tan emblemáticos como el Kiosco Alfonso, el Edificio

de la Terraza y la verja modernista del Puerto entre otros.

Desde la política y la docencia

El punto de vista de dos mujeres que se mueven en ámbitos tan dispares como son la política y la docencia constata la relevancia de la figura de María Wonenburger:

Mar Barcón (*Licenciada en Medicina y Cirugía, concejala en el Ayuntamiento de A Coruña, viceportavoz del Grupo Parlamentario Socialista)* y **Carmen Delia García-Fuentes** (*autora de* La formación en las organizaciones a través del *autoconocimiento y la orientación, vicepresidenta de la Asociación Española de Orientación y Psicopedagogía, doctora en Psicopedagogogía y profesora titular de la Universidade da Coruña, Área de Métodos de Investigación y Diagnóstico en Educación),* coinciden en su alta valoración del nombramiento de María Wonenburger como Doctora Honoris Causa de la UDC.

Para Mar Barcón: *"La valoración no puede ser más que positiva, por lo que supone de reconocimiento de una mujer científica que, además, se dedicó a una disciplina como la matemática cuando esto era excepcional en una mujer. Además coincidió con la primera lección inaugural leída por una Profesora, en los veinte años de vida de la UDC, lo cual no dejaba de ser, también, un hecho para celebrar".* Valoración positiva que comparte Carmen Delia García-Fuentes: *"Considero que es un reconocimiento muy merecido a una ilustre coruñesa cuya trayectoria científica lo justifica sobradamente. En síntesis una mujer límite superior en ámbito académico. En el ámbito personal, de su biografía se deduce que sabe aplicar su inteligencia con método, tenacidad, laboriosidad, altruismo, dedicación a la familia, en fin una forjadora de valores".*

Habla también la viceportavoz del PSdeG de los significativos avances que se han producido en los últimos años: *"Es obvio que las últimas décadas han sido las de la igualdad en España. Tanto en lo que se refiere a modificaciones legales, como la Ley de Igualdad, las reformas del Código Civil, la Ley integral contra la violencia de género... Asimismo las decisiones políticas han permitido avanzar en cuanto a la visibilización del trabajo femenino, de la mujer en puestos de responsabilidad y de las políticas de género como una prioridad en la agenda política".*

Destaca Carmen Delia García-Fuentes la importancia de las actuaciones conjuntas en materia de igualdad: *"Las Conferencias Mundiales sobre la mujer con muchos aciertos y algún desacierto han contribuido a este avance. Todo el marco institucional mundial y europeo es necesario aunque se ve eficazmente incrementado por el trabajo de Fundaciones, ONGs e iniciativas personales de carácter laico o cristiano, que pretenden hacer crecer al ser humano como persona con sus actuaciones"*

Reconoce Barcón que persisten las diferencias significativas en la actitud entre políticas (mujeres) y políticos (varones) y que aunque la tendencia es no seguir los estereotipos clásicos de "lo femenino" y "lo masculino" no es oro todo lo que reluce:

"Es normal y creo que hasta saludable que haya diferencias entre las formas de hacer política entre mujeres y hombres. Yo nunca he creído que participar en política o asumir responsabilidades públicas tuviera que significar adoptar un perfil masculino ni comportamientos o formas manidas de ejercer la política. Pero falta mucho por cambiar.

Las mujeres todavía no son juzgadas con los mismos parámetros que los hombres; sus errores son juzgados con más dureza y ellas son "recambiadas" más a menudo. Es mucho más común una carrera longeva en el caso de un hombre que en el de una mujer. Y qué decir de los horarios de reuniones políticas, tan alejadas de la posibilidad de conciliar con las responsabilidades familiares o incluso de la percepción distinta cuando una mujer accede a un cargo (alguien recuerda que a Pepe Blanco le hayan preguntado alguna vez cómo concilia sus responsabilidades políticas con el cuidado de sus dos hijos pequeños?.. a las Ministras con hijos es lo primero que se les plantea)" Los cambios han sido muchos y notables, pero queda todavía mucho para avanzar en el ámbito de la igualdad real. Tenemos, por cierto, una ocasión magnífica de hacerlo en las medidas que se tomen para ayudar a salir de la crisis económica que precisan líneas innovadoras y, desde luego, aprovechar el talento del conjunto de la sociedad.

Puntualiza Carmen Delia García-Fuentes que en el ámbito de la educación *"Es preciso que existan estas diferencias individuales, se supone que cada profesor pone lo mejor de sí mismo en el acto docente y educativo"* y que como consecuencia de los cambios producidos en el criterio pedagógico en estos últimos años *"El principio de igualdad de oportunidades se ve guiado por la aspiración a una* ***educación integral****. En la última década está generalizada la llamada coeducación en la etapa evolutiva 6-18. La importancia de las investigaciones de Blanchard (2003), Brizedine, (2007) y (2010) y Sax Leonard (2010) entre muchos otros, fundamentan esa* ***educación integral*** *y amplían hasta la* ***educación diferenciada*** *como signo de la pluralidad de los tiempos"*

Los reconocimientos tardíos

María Wonenburger es una matemática y algebrista cuyos logros son reconocidos desde hace décadas por la comunidad científica internacional pero que no gozaba del mismo reconocimiento en su país (era habitual que los algebristas gallegos citasen su nombre sin saber su lugar de origen). En un Congreso Mundial de Matemáticas celebrado en Santiago en la década de los 90 al que acudieron afamados algebristas de diferentes países ella no estuvo presente. Los asistentes, que no daban crédito a su ausencia, se preguntaban por qué una científica de su categoría y con la misma nacionalidad que los anfitriones no había acudido a aquel congreso, la respuesta era sencilla: **nadie la había invitado**.

A partir de ese momento las miradas se volvieron hacia ella y empezaron, aunque tímidamente, los honores públicos.

Pilar Rego es periodista y escritora. Reside en A Coruña.

ESTÉTICA DEL DESAMOR EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

Por **Pablo Lorente Muñoz**

La poesía contemporánea viene sufriendo mutaciones constantes que dificultan enormemente la sistematización de la misma en cuanto a temas, estéticas y modas. Sin embargo, sí podemos detectar varios rasgos comunes en la producción general de diversos autores, hasta el punto de considerarlos tópicos de la poesía contemporánea, como lo fueron en su momento los tópicos del "Ubi sunt", "Carpe diem" y otros similares que sirven, por ejemplo, para entender mejor la historia de la literatura.

Numerosos autores han abordado este tema y este deseo de explicación del sistema poético actual. Desde el punto de vista estético, el profesor **Luis Beltrán Almería** nos ofrece una interesante lectura de la "poesía moderna" en un reciente artículo titulado "Encrucijadas de la poesía"; lo hace desde el punto de vista de la disgregación del mundo antiguo, posibilidad que plantea numerosas posibilidades de lectura (http://www.poesiadigital.es/index.php?cmd=documento&id=66). Desde otro punto de vista, uno de los autores que más claridad han aportado en este sentido es **Domingo Sánchez-Mesa**, que en su antología *Cambio de siglo* (2007), propone once puntos esenciales para comprender los caminos por donde circula la poesía contemporánea, o al menos, gran parte de ella. Podemos pensar que la claridad que nos ofrece puede deberse al medio donde encontramos este catálogo, es decir, en una antología, donde ha habido, por tanto, una necesaria selección de textos. Más en concreto, en el texto "Sin foto de familia. Ensayo de radiografía de la poesía del cambio de siglo", el autor pretende señalar "cualidades o características más interesantes de las voces poéticas aquí señaladas", así pues, encontramos una serie de rasgos que nos pueden dar pistas valiosas sobre el tema que nos ocupa y, en general, una mayor comprensión de la poesía de nuestros días. En cualquier caso, a pesar de contar con la limitación de que estas características parecen ser atribuibles, en principio, sólo a los autores que figuran en la antología, creemos que son extrapolables a gran parte de la producción poética de nuestro país. Intentaremos trazar a continuación algunos puntos capitales para la comprensión de la poesía contemporánea en torno al tema del amor, o más bien, del desamor.

Si en otras épocas de nuestra historia literaria, la poesía tenía su razón de ser en el amor, la denuncia, la búsqueda de belleza, la huida o la libertad, es decir, los ideales que alimentaban su esencia e identidad, hoy, los ideales han cambiado sustancialmente, tanto como nuestros modos de vida y nuestras sociedades. Esta es una de las múltiples razones del desencuentro entre el gran público –la mayoría lectora o no, pero educada en una clara concepción canónica de la poesía con una serie de temas determinados y desarrollados de un modo concreto- y la gran parte de la poesía que hoy se produce y que, por esta misma razón, no puede llegar con eficiencia al lector por la simple razón de que no la entiende o no la considera poesía, aunque esto es otro tema también de notable interés.

Uno de los mayores tópicos en relación con la comprensión de la poesía en general, es que esta habla de amor, de hecho, durante siglos, la poesía ha sido el lenguaje del amor y uno de los grandes temas líricos, no en vano, todavía hoy, diversas campañas publicitarias anuncian en televisión que tras un pago, el interesado recibirá en su teléfono móvil un poema de amor, que podrá utilizar para cortejar a quien desee. Es decir, que en el imaginario colectivo, la poesía se asocia indisolublemente a la temática amorosa, bien sea en la definición de amor cortés o en el simple encadenado de palabras bellas para regalar los oídos del receptor.

Sin embargo, el escenario poético que podemos encontrar hoy día es bien diferente, hasta el punto de poder afirmar que es muy complicado encontrar poemas de amor en la producción poética actual, y aun el caso de encontrarlos, esta producción será minoritaria con respecto a otros temas, caso notable del desamor. Mucho más difícil es encontrar un poemario dedicado a este tema, aunque sí podemos señalar algunos ejemplos, como por ejemplo el libro de **Fernando Beltrán**, *El amor nunca muere* (2006), donde se persigue la clásica idea, una vez más, de que el amor, por mucho que pase el tiempo, permanecerá de alguna manera (la relación con el magnífico soneto de Quevedo "Amor constante más allá de la muerte" es clara), aunque bien pudiera ser el perseguir esta idea un deseo de permanecer en este mundo del modo que fuere.

También podemos destacar el *Completamente viernes* de **García Montero** (1998), o el delicioso libro de **Antonio Rigo**, *Poemas del bosque y de la lluvia* (2009: 67):

EL OLIVAR

No hay electricidad
ni cuarto de baño
bebo agua de lluvia y
escribo lunas de cosecha
en todos los cristales,
soy un bruto,
salgo corriendo montaña abajo
abrazando árboles
me alimento de raíces y
pienso constantemente
en el amor.

(Antonio Rigo)

La sociedad ha cambiado de forma vertiginosa en un breve espacio de tiempo, y se ha instalado en un profundo relativismo, derivado muy probablemente de los cambios sociales explicados, aunque sea parcialmente, por el posmodernismo. Estos cambios también han a-

fectado a nuestra concepción del amor –habría que cuantificar el peso de la comedia romántica realizada en Hollywood en este hecho-, que se ha convertido en un valor absoluto imbricado dentro de la sociedad del bienestar –no hace falta sino observar la publicidad, que asocia este valor al éxito sexual-, un valor que sitúa al que lo posee dentro de una sociedad marcada por los valores de éxito y posesión.

Sánchez-Mesa no se refiere específicamente al desamor como característica de la poesía de fin de siglo, pero uno de los rasgos que aporta sí nos puede servir como acercamiento a esta temática y es que, en referencia a la poesía del siglo XXI, comenta el antólogo que "sobrevuela esta nueva etapa una suerte de nihilismo o de sereno escepticismo, producido gracias a una mayor conciencia del hundimiento de los grandes relatos explicativos de la historia, que matizan el alcance
de la verdad del poema, ahora más claramente limitado a lo individual de esa apuesta y a la dificultad de conclusiones de alcance más elevado", fragmento que podríamos resumir aludiendo al alcance del posmodernismo también en la esfera de la poesía, tema sobre el que habría que ahondar. Como ejemplo de este pensamiento, de Amalia Bautista (Sánchez-Mesa, 2007: 131):

EL ÁNGEL PERPLEJO

Nunca hubo dios, ni vírgenes, ni santos,
ni icono que proteja, ni oración que consuele;
nunca ha habido milagros o prodigios,
ni salvación del alma o vida eterna;
ni mágicas palabra, ni bálsamo efectivo
Contra el dolor que no remite nunca;
ni luz al otro lado de las sombras,
ni salida del túnel, ni esperanza.
Sólo nos acompaña en esta travesía
un ángel de la guarda perplejo que soporta
la misma vida perra que nosotros.
(Amalia Bautista)

La poesía, como reflejo del mundo en el que vive, no es ajena a esta situación de desamparo, y encontramos numerosos poemas que hablan de enfrentamientos con el amor o la persona amada, de rupturas sentimentales que esperan conectar con el público en un ejemplo más de la estética del patetismo sentimental –sería interesante realizar un análisis cuantitativo de la producción de música pop española sobre este asunto-, de personajes moviéndose en circunstancias de vacío y soledad y por tanto esperando que el amor sea la solución a sus problemas y un largo etcétera que nos llevaría a relacionar estos hechos con la obra de Lipovetsky, *La era del vacío* por ejemplo, como explicación sociológica de estos fenómenos. Autores como el filósofo francés o como Lyotard, describen nuestro tiempo como una época de profundo individualismo y narcisismo, y todavía van más allá, describiendo incluso un elemento que aparece con frecuencia en la poesía que nos ocupa, y es que incluso llega a haber un cierto regodeo en las situaciones descritas. Esto es, el sujeto

poético, listo para emprender la aventura de la relación amorosa, de salir de sí mismo para encontrar al otro, ha fracasado, pero ha fracasado sin épica, sin pena ni gloria, tampoco con tristeza, y en consecuencia vuelve a sí mismo, normalmente al refugio de los bares. Como ejemplo de este tópico, expresado de la manera que acabamos de comentar, podemos citar el poema de **Pablo García Casado**, autor a quien, por cierto, Vicente Luis Mora señala como poeta posmoderno en su blog *vicenteluismora.bitacoras.com*.

No podemos entrar a analizar la obra de este autor en relación con el posmodernismo pero podemos, por lo menos, suponer que la razón de su inclusión en esta lista se pueda deber a la aparición de la publicidad; el producto de limpieza acaso no pueda limpiar la pena de la voz poética, pero juega el mismo papel de identificación con la voz poética que la naturaleza en la lírica renacentista o romántica:

DIXÁN (*Veinticinco poetas españoles jóvenes*, 2003: 22**)**

Por qué se secará tan lenta la ropa por qué persisten
las manchas de grasa de fruta y de tus labios
si dixán borra las manchas de una vez por todas
por qué la aspereza de las prendas la sequedad de su tacto
si pienso en tus manos en tu modo de mirarme de decirme
que por culpa del amor habrá que lavar las sabanas de nuevo
preguntas tristes tristes como todos los anuncios de detergente
y es que no encuentro mejor suavizante que tus manos
en esos bares supermercados desnudos de noche.
(Pablo García Casado)

En definitiva, se ha producido un cambio social y de perspectiva con respecto al amor como gran relato para el ser humano, que se ha transformado por un nuevo relato más productivo desde el punto de vista patético e incluso catártico, el desamor y sus visiones, marcadas estas por términos como soledad, desesperanza e individualidad.

Pablo Lorente Muñoz (Zaragoza, 1979). Profesor de Lengua Castellana y Literatura en Secundaria. Profesor asociado de la Universidad de Zaragoza, Facultad de Educación. DEA en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Doctorando en Didáctica de la Lengua y la Literatura. Escritor y crítico literario de Heraldo de Aragón, Revista Turia, Revista Narrativas…

LOS ILUSIONISTAS DE LA TRANSGRESIÓN: IDENTIDAD GAY Y MARGINALIDAD EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS DE SALVADOR NOVO Y REINALDO ARENAS

Por **Omar G. Villega**

Las autobiografías del mexicano **Salvador Novo** (ciudad de México, 1904-1974) y el cubano **Reinaldo Arena**s (Holguín, 1943-Nueva York, 1990) son obras seminales de la autobiografía gay latinoamericana. "La estatua de sal" (1998), de Novo, y "Antes que anochezca" (1990), de Arenas, son esenciales para entender la constante (re)construcción y (re)visión de la identidad gay en Latinoamérica, y cómo la marginalidad ha sido, independientemente del contexto particular del autor, una situación compartida por aquellos escritores que incluso hasta finales del siglo XX han evidenciado su homosexualidad a través de las letras, en particular mediante el género memorialístico. Es precisamente desde la marginalidad y mediante una trasgresión llevada hasta las últimas consecuencias que Novo y Arenas perfilan, y acaso exaltan y reivindican de forma inédita en Latinoamérica, un modo de vida gay en un entorno adverso, machista, autoritario.

Ambos escritores representan dos generaciones y momentos históricos diferentes (casi empalmados), dos marginalidades opuestas, dos estilos literarios particularísimos. Convergen en la posesión de un talento ingente e innegable, un espíritu aventurero, osado, y, también, un tormentoso sentimiento de culpa ("pecado") ligado a un erotismo "distinto". Ambos fueron víctimas y artífices de esa condición de *outsider*; hablaron sin ambages sobre su "diferencia" y tuvieron que asumir consecuencias terribles: Arenas una persecución cruel e interminable del régimen castrista en Cuba que lo convirtió en un marginal constante y desilusionado que se suicidó aquejado por el sida; Novo fue un personaje solitario que poco a poco transformó su famosa y aguda ironía en una acidez que incluso corroyó al personaje que creó de sí mismo, uno que terminó embebido por el *establishment*. Novo, como dijo su discípulo, el ensayista mexicano Carlos Monsiváis, es lo marginal en el centro; Arenas es lo marginal que permanece en los bordes.

Ambos textos se publicaron en los 90; pero su concepción es anterior. Novo, pionero indiscutible de la biografía gay en Latinoamérica, termina en 1945 la escritura de "La estatua de sal"; aunque no es hasta 1998 cuando se edita, después de más de medio siglo: en su época, y mucho más tarde, nadie se atrevió a sacar a la luz aquellas páginas desestabilizadoras que "desnudan" encuentros sexuales entre hombres de una forma directa, sin el disfraz de la ficción: penes erectos que se encuentran y penetran; besos entre labios masculinos. "Antes que anochezca" se publicó en 1990, el mismo año en que su autor, deteriorado y "sin atractivo", decide acabar con su vida: para él no tiene sentido seguir sin la sazón de la conquista. Arenas escribió sus memorias entre 1987, cuando se le diagnostica como seropositivo, y 1990. La mayor parte de la narración refiere a aquella Cuba que el escritor disfrutó, retó, amó y padeció en cantidades desaforadas, como su sexualidad isleña: hasta 1968, según él mismo, había tenido relaciones sexuales con 5 mil hombres en la calle, la playa, el mar, albercas, baños... El placer no tenía territorio ni límites.

En el prólogo de *La estatua de sal* que editó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el órgano oficial que administra la actividad cultural en México, Carlos Monsiváis afirma: "Subrayo lo evidente: hay que ubicar en su momento el desafío de 'La estatua de sal', y no desde las jactancias de una postmodernidad informada de Stonewall, ACT-UP, Queer Studies […] En 1945, escribir (con la intención evidente de su publicación algún día) la memoria de la lujuria diferente, es un acto de valentía". "Antes que anochezca" es también un hito en la literatura autobiográfica latinoamericana. Francisco Soto resalta en "Queer parody and intertextuality: A postmodern reading of Reinaldo Arenas's El Cometa Halley": "It marks an important milestone within Latin American letters for it is the first openly homosexual autobiography ever published in an area of the world traditionally know for its machismo and homophobia. Although ground breaking in its literary, historical, social, and cultural dimensions". Arenas es el pionero formal, Novo el informal: aquí se invierten los papeles: el primero es el centro y el otro el marginal.

Arenas no sólo enfrentó al estatus con una vida trasgresora, sino que pobló su literatura con personajes gay: su disidencia, arriesgada, cínica y valerosa, fue absoluta y de ahí la virulencia con que padeció la censura y la persecución. Novo también hizo de su existencia un cuestionamiento y replanteamiento irónico de la "normalidad": su poesía erótica y amorosa es destacable e igualmente infractora y, a diferencia de Arenas, el mexicano, a costa de sí mismo y de su obra, penetró apoyado en su admirable inteligencia al centro mismo del poder. Asimismo, hizo de sus andanzas materia literaria: la saga de "La vida en México en el periodo presidencial de…" Lázaro Cárdenas hasta Luis Echeverría (siete presidentes, 42 años) retratan desde una mirada única su propio devenir y el de un país, en especial de la alta sociedad, los poderosos y la vida intelectual de México.

Antes que anochezca y la excepcional biografía *Salvador Novo. Lo marginal en el centro*, de Monsiváis, incluyen fotografías. Es particularmente ilustrativo ver, por un lado, a un Novo maquillado, altivo y con un anillo enorme en la mano durante un encuentro del presidente con intelectuales en la Cámara de Diputados de México, en 1967, y, por el otro, encontrar a Arenas siempre con ropa sencilla, en ambientes modestos, dentro y fuera de Cuba, y, al final, carcomido por el sida en medio de unas puertas de madera y con esa perenne vestimenta simple. Son dos vidas diferentes que comparten un periplo emotivo y trasgresor. Sus estilos literarios también divergen: Novo fue el dueño de la "prosa perfecta", pulcra, impecable; Arenas de una escritura lúdica, rebosante, alegórica.

Leer las autobiografías de estos escritores es una empresa muy entretenida y sorprendente. Ambos diseñaron una vida fuera de serie. Pero también es una peculiar puerta de acceso a una época y sus protagonistas. En las memorias del autor de "El mundo alucinante" (1969) y "Celestino antes del alba" (1967) desfilan un Fidel Castro casi inhumano y atroz, la contradictoria Revolución Cubana, el mítico y empobrecido ambiente rural isleño, pilares de la vida cultural cubana: Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Cintio Vitier, y de Latinoamérica: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez. El retrato de estos personajes es benevolente o maléfico. Aquí el lector no tiene la más mínima posibilidad de permanecer indiferente.

Mientras que en el texto de Novo, dramaturgo apasionado, cronista cautivador y autor de los poemarios *Nuevo amor* (1933) y *Dueño mío. Cuatro sonetos inéditos* (1944), bulle la Revolución Mexicana con Pancho Villa, Emiliano Zapata y Francisco Madero, aparece la incipiente amistad con otro *outsider* genial: Xavier Villaurrutia (incipiente porque

la narración sólo abarca los primeros 20 años en la vida de Novo; ambos fueron amigos casi hasta su muerte), aparece la adorada ciudad de México del autor (promesa de libertad, audacia, conocimiento), escenas de un México revolucionario convulso y vital (en el norte y en la capital, sitios donde vivió Novo).

A pesar de tratarse de existencias tan disímiles, en las autobiografías se encuentran rasgos comunes: ese sentido trasgresor; una relación cercana y compleja con la madre y, en general, las mujeres de la casa, muy especialmente la abuela; un enfrentamiento constante con la marginalidad; un contexto social homófono, violento, en transición; una habilidad literaria reconocida y una sexualidad rebosante que convive con un sentimiento de culpa o "pecado" por esa condición de ser "diferente". Arenas y Novo decidieron vivir su sexualidad distinta en un ambiente adverso, lo consiguieron y lo disfrutaron/padecieron; pero no pudieron apartarse del todo de esta idea de que, en el fondo, algo estaba mal. No obstante, la metamorfosis estaba en marcha; no nada más la transformación individual de los autores, para quienes salir del clóset representó una postura ante la vida, una, por cierto, nada sencilla en la época en que vivieron; sino una metamorfosis, en muchos sentidos impulsada por ellos (y otros autores como Villaurrutia, Carlos Pellicer, Elías Nandino) en la manera en que la propia cultura, literatura e identidad gay en Latinoamérica se concebían y cambiaban. Su transformación personal sería motor de un cambio más profundo y amplio: el de una sociedad enfrentada al reto de reconocer, pensar y convivir con menos hipocresía con "lo distinto".

Una palabra aparece poco aunque de una manera arrolladora en ambas memorias: libertad. Porque es precisamente lo que anhelan ambos autores. La libertad no sólo de ser, sino de poder hacer sin obstáculos. Pese a ese sentimiento de culpa que llegan a experimentar, tienen claro que la marginación, cesura y persecución (en especial en el caso de Arenas) no es una situación "normal" ni mucho menos entendible. Y ellos mismos se ponen como carne de cañón para defender y lograr esa libertad. Una que, en el caso de Novo, llegó a ser materializada en aquella ciudad de México ingente a la que amó, y en Arenas en aquellas tierras rurales empobrecidas y anárquicas. La sexualidad también era un terreno para defenderla: la de elegir y gozar el objeto del deseo, aunque fuese tras puertas clausuradas y aun a costa de la propia integridad. Sus desafíos deambulaban entre la plenitud y el vacío. Al final los escritores se liberaron, a costa de sí mismos: sus autobiografías se publicaron póstumamente, una vez que su vida-resistencia había concluido.

Novo y Arenas murieron siendo, por así decir, unos marginales en libertad. Lo consiguieron con letras "triunfalistas", aunque también desgarradoras. Monsiváis aseguró que "en México, con Novo empieza de modo ostensible la sensibilidad gay". Entonces, la identidad gay latinoamericana ha abrevado, consciente o inconscientemente, de estas vidas que quedan como materia de reflexión y acaso guía para cuestionar un sistema que aún es machista, opresor, manipulador.

Omar G. Villega es escritor mexicano. Periodista chilango. Actualmente jefe de redacción del programa de espectáculos "Ventaneando" en Tv Azteca y columnista cultural del diario El Nuevo Día. Máster en Estudios Latinoamericanos por la USAL y estudiante de la maestría en Historia del Arte en la UNAM.

EL MODO POÉTICO DE HABITAR

Por **Rubén Muñoz Martínez** ***(Doctor en Filosofía. Universidad de Sevilla)***

Un poema nace a partir del peculiar diálogo silencioso que tiene lugar entre la subjetividad creadora del poeta y el aparecer objetivo del mundo. Ese diálogo se origina como fruto de un encuentro misterioso, donde el mundo comienza a decirse desde una íntima cercanía con su contemplador. *Ahí* la quietud silenciosa se torna palabra ante la mirada expectante del poeta, una mirada que busca el refulgir primero de lo nuevo en su propio germinar. A este respecto, Pablo Neruda hablaba en estos términos de la condición humana de la poesía: *"Al abrir los ojos con la luz del nuevo día, busco la primera mirada de la vida (…) …querría tener esta mirada que es para mí una ley primordial de mi poesía."*

De este modo, el poeta traduce con su palabra el silencio original de las cosas, ese decir callado de lo real donde está contenido el misterio de todo lo que nos acaece sin más: *"Y hubiese cantado hasta hacerme una con la noche, hasta deshacerme desnuda en la entrada del tiempo." Alejandra Pizarnik.*

Asimismo, la intencionalidad original del poeta trabaja la palabra desde una tendencia a la plenitud, que cristaliza hermosamente en un silencio irrepetible. Dicho silencio se muestra a la intuición como un atisbo del designio original que subyace en todo impulso creador, tal y como muestran los esfuerzos de los grandes poetas. *"Escribí silencios, noches, anoté lo inexpresable, fijé vértigos." Arthur Rimbaud.*

Por todo ello, el lenguaje del poeta no se reduce jamás a un mero etiquetar lingüísticamente el mundo, sino a una expresión que se manifiesta desde un pleno habitar el lenguaje, en donde el poeta se expresa mediante *un decir* esencial que pretende otorgar nombre a las cosas de manera inicial.

En último término, el decir esencial del poeta se reduce a un modo de silencio que aspira a pronunciarse mediante la plena sencillez de la palabra. De alguna manera, podríamos decir que el poeta aspira al silencio de la palabra que nunca fue dicha. En esta línea, en el siglo pasado Heidegger nos enseñó que *"Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir."*

Con su palabra el poeta logra dar voz a la experiencia de las cosas mediante una palabra original envuelta de silencio, que presenta las cosas aún sin ser pronunciadas. Así pues, el modo poético de habitar el mundo desemboca en un silencio colmado de plenitud donde la palabra poco tiene que decir.

De este modo, en su hacerse la poesía inaugura una apertura radical, donde las esencias se descubren sin forzar y lo poetizado alcanza la presencia en absoluta libertad.

"¡No le toques ya más,
que así es la rosa!"
Juan Ramón Jiménez

¿POR QUÉ NO VOTAR POR LA SALUD PÚBLICA?

Por Raúl Allain

En reiteradas ocasiones los medios de telecomunicación, suelen ser utilizados para un fin insondable, maquiavélico; esta característica, indefectiblemente, no cancela la importancia de las informaciones que deben ser transmitidas.

Hace un par de días en la Residencial Arica del distrito de San Miguel, se proyectó con contundencia la voz de una actriz muy conocida, perturbando la tranquilidad de parte del condominio y vecindario. Este acontecimiento correspondería, entiéndase, a una onda frecuencia (como toda nueva tecnología, "de punta"). Y está de más afirmar que no era la aparición de un ente metafísico proveniente del plano astral con el fin de corromper la ecuanimidad, ya sea de un determinado individuo o conjunto de individuos. La teoría que surge es que efectivamente estaba destinado a un receptor (o receptores, dado en la praxis). Del mismo modo, gracias a las telecomunicaciones, opera el famoso "chuponeo" que devela las conversaciones de diversas personas importantes en relación a sus posiciones políticas, perspectivas; claro está que si se aplica este método a un político corrupto, se torna bien empleada la función por la cual se debió crear. El vacío surge cuando una persona, dueña de esta tecnología, utiliza este medio para fines enteramente personales y maléficos. A fin de cuentas, el hombre la creó y, este, comete errores que empañan su condición.

Una frecuencia se define de la siguiente manera: "magnitud que mide el número de repeticiones por unidad de tiempo de cualquier fenómeno o suceso periódico". Así, esta, propia de los medios de telecomunicación, puede ser accionada por un individuo y, un individuo como tal, puede infringir daño, cometer errores gravísimos. Este pitido para nosotros, onda de frecuencia científicamente, puede golpear, transmitir (codificar y decodificar). Inclusive, por fácil deducción llegar a lo más profundo del aparato auditivo, originando fenómenos como "tinnitus" o "acúfenos" (de los cuales ya se habla que podrían provenir de alguna fuente externa; se justifica con la teoría del estrés tecnológico). Por consecuencia, hacer un mal de uso de las tecnologías características de un medio de telecomunicación, puede originar diversos padecimientos, como ya afirman algunos médicos. La dubitativa se encuentra en que si estos pitidos (ondas de frecuencias) que llegan

al oído, son provocadas por un desperfecto del aparato con tecnología artificial o manipulada por un hombre "x" que como afirma el axioma ya acostumbrado, es su propio enemigo.

Por todo lo argumentado, regular los medios de telecomunicación, sus tecnologías (las cuales también son disfrutadas, claro que en mayor magnitud por un operador de servicios de telecomunicaciones como **TELEFÓNICA**) y más, se torna fundamentalísimo para el bienestar del pueblo. Hipótesis afirman que si estos pitidos-frecuencias desaparecen o, en su defecto, regulan, se disminuiría el estrés y los padecimientos que poseen a esta llamada enfermedad del siglo XXI, como síntoma; en ciencia es equivalente a apagarlas (se tendría que hallar el origen específico) o construir un campo magnético de la misma fuerza que anule todo. En conclusión, controlar las antenas, satélites, aparatos característicos de los medios de telecomunicación en general, conllevaría tranquilidad a la fuerza vital del cuerpo humano. Bueno, ya es una realidad que la rama ecológica-ambientalista en las ciencias sociales está cobrando cada vez más preponderancia.

Con respecto a los medios de telecomunicación, el ilustre candidato Alejandro Toledo, muestra una posición de tolerancia; Pedro Pablo Kuczynski, apoya al "chuponeo" (bueno, deberíamos dilucidar a todos los tipejos que manejan estos aparatos); Keiko Fujimori, por el uso estratégico de los medios de comunicación que se dio en el gobierno de su padre, debería, de alguna forma, reivindicarse; y Ollanta Humala, busca o debe buscar, regularlos. En conclusión, mi voto va para quien descubra la proveniencia de las ondas de frecuencias ("acúfenos" o "tinnitus" externos para la teoría *cientificidad del consciente*) y por qué afectan cada vez más –mucho más- a diversos compatriotas. En relación a estos padecimientos en el mundo, la incumbencia recaería, obviamente, a los países determinados. También juzguemos nuestro voto, tomando como punto de referencia, la salud pública.

Una teoría –algo arriesgada- que planteo es que el estado pueda poseer, en un futuro mediato, control sobre todos los medios de telecomunicación, para evitar usos inapropiados y hasta malignos. Así el filtro moral y ético controlado por el ANDA también podría instruir y revisar las acciones de los operarios, sobre todo, para evitar usanzas inadecuadas.

Raúl Allain (Lima, 1989) Estudiante de Sociología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

BIBLIOTHECA GRAMMATICA

LIBROS DE POESÍA

PASOS. El sueño de la piedra.

Ángela Serna
Pasos. El sueño de la piedra.
Olifante. Ediciones de Poesía, 2010

Hay libros que, después de una primera lectura, se dejan sobre la mesa con la atención y el cuidado que merece su singularidad, para volver a sus páginas pasado un tiempo, ya serenada la apreciación primera. Esto me ha ocurrido con *Pasos*, el libro de Ángela Serna en edición bilingüe español-euskera, dado que la autora, nacida en Salamanca (con estudios de filología francesa en dicha ciudad y Valladolid), vive desde hace años en Vitoria-Gasteiz. Ángela Serna aporta en su trayectoria varios libros de poemas, entre ellos, *Del otro lado del espejo*, *Fases de Tumiluna*, *Vecindades del aire*, *Luego será mañana*, *De eternidad en eternidad*, *Trampantojo*, sin olvidar *Poétrica visualizable* ni sus ensayos. También hemos de destacar sus trabajos como traductora. Actualmente es directora de la revista Texturas.

Pasos lleva un subtítulo que bien vale la pena anotar: *El sueño de la piedra*. Estas palabras acompañan, también como título, en el capítulo VI, dado que el libro está estructurado en doce capítulos que van marcando el recorrido del camino, un recorrido que no se detiene ni adelanta, sino que vibra y vive en cada palabra, en cada señal, y son ellas, las palabras, las que se "mueven" en un proceso de indagación y a la vez de firmeza.

"Tiempo de abandono", título del primer capítulo, trata de ese espacio inicial donde la mirada toma conciencia del tiempo "infinitivo", que va a ser una constante a lo largo del libro, y nos lleva a pensar en una poesía objetiva que enuncia y guía con independencia de personalización alguna. El imaginario poético parece esconderse detrás de las palabras. Diríamos que esta condición es una de las características unitarias del libro.

El segundo capítulo, "Al borde del camino", nos dice de ese "*seguir el movimiento / circular de las agujas*". Yo añadiría, también, del mundo ("*Contar hacia atrás / como lo*

hicimos un día / hacia delante”). Seguir, porque nuestro destino es “caminar”, sólo caminar, con ese retroceso y avance de la repetición.

En el capítulo III, “El enigma de la danza”, tiene su aparición la luz de manera expresa (“*Perseguir la luz* (...) *Fundir la noche con la luz*”). La luz como búsqueda interior de las palabras, y los porqués de la propia vida y de las palabras en ella como leitmotiv, porque las cosas son porque se nombran. Así, nos dice la poeta: “*Estremecerse / cada vez / que una palabra / se tiende en el papel*”. Concebir, también, la escritura como “danza”, como rito.

A ambas cosas se entrega Ángela Serna en “La sutil línea del verso”, título del apartado IV, donde nos dice: “*Danzar. / Danzar*”, para detenerse después, e intentar vencer con su voz el mundo del temor (“*Rescatar el planeta / del hombre. / Por el hombre. / Para el hombre. / Desde la mujer*”). Se entrega, a continuación, a un modo de oración suplicante, de rezo infinitivo, que la distancia y obliga en su humanidad (“*Salvar al hombre / del hambre* (...) *Renacer / antes de que nos maten / o nos mueran* (...) *Sobrevivir*”).

Citemos, finalmente, el capítulo XII, titulado “Tránsito”, donde no faltan las alusiones míticas en bellas imágenes referidas a Ícaro y sus alas de cera (“*Ser inevitable caída. / Descender*”). Es en los versos finales de este poema donde el abandono, latente a lo largo del poemario, se torna más desencantado: “*Ser sombra. / Tiempo de abandono. / Y no pretender nada más*”.

Digamos que, página a página, *Pasos* nos va dejando un modo diferente de mirar el mundo. El lenguaje, que tiene un protagonismo mayor, se ha detenido en cada palabra, en cada silencio, para apostar por ese entramado que Ángela Serna ha sabido tejer después de haber pasado todas las pruebas, con las palabras solas y sus *Pasos* en el camino. Una apuesta inteligente llevada a buen término.

Considero que nos queda mucho por decir de estos versos. Seguro que los lectores verdaderos sabrán apreciar el alcance de esta poesía rigurosa y distinta, no exenta de belleza, porque la soledad de las palabras la propician y engrandecen.

Dionisia García

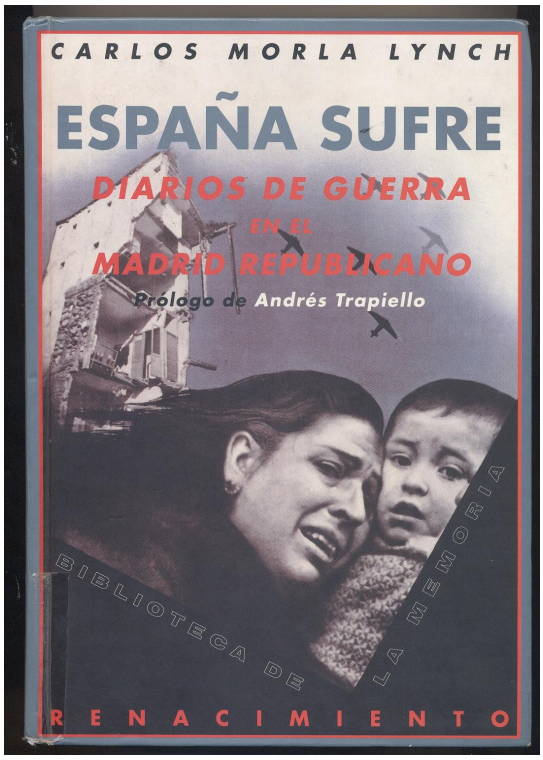
BIBLIOTHECA GRAMMATICA

ENSAYO

LA ESPAÑA QUE PIENSA Y SUFRE

Diarios de Morla Lynch

Carlos Morla Lynch
España sufre.
Diarios de guerra
en el Madrid
republicano.
Prólogo:
Andrés Trapiello.
Renacimiento. Sevilla.



Carlos Morla Lynch llega a Madrid en 1928, destinado a la Embajada de Chile. Profesionalmente es diplomático y viene de París, después de unos años en los que se ha sentido muy a gusto en Francia. La muerte de su hija propiciará que el cambio de destino sea deseable.

Es un hombre culto, amante de la música y de cualquier manifestación artística. Tiene curiosidad por todo y todos. Su inmersión en España es una especie de enamoramiento de la mano del que será su gran amigo, Federico García Lorca. Siguiendo su diario, costumbre que no abandonará nunca, nos introducirá en una España compleja, gozosa y culta de la que Morla se siente partícipe. Lo contará con la emoción de quien fue consciente de lo que esos años (28-36) significarán para este país, sin dejar de anotar la violencia de lo que cada vez más teme: que la confrontación de ideas desemboque en tragedia. No se equivocó.

Este su primer diario, **En España con Federico García Lorca (28-36),** muestra pues su deslumbramiento por España y los españoles. No faltará nadie: políticos, toreros, intelectuales…Son conocidos suyos, y las reuniones de poetas y artistas en su casa, nos darán una idea de la convivencia y creatividad del momento. Finaliza con la sublevación militar, mientras se encuentra de vacaciones en Alicante. La confusión en estos primeros días será grande y paradójicamente tomará una decisión: no se quiere ir de España y menos en estas circunstancias.

El regreso a Madrid estará lleno de dificultades y finalizará sus anotaciones con la tristeza de lo que ya es cierto: España sufre.

Durante toda la guerra civil, Carlos Morla y su familia, mujer e hijo, permanecerán en Madrid. Muchos, los que pudieron, se fueron alarmados ante el caos.

Aunque tenía pasaporte diplomático, el desconocimiento en ocasiones, de lo que éste representaba y los límites que podía alcanzar, le pusieron en situaciones a veces extremas. Nunca abandonará su actitud resolutiva y el distanciamiento que por nacionalidad y estatus tenía, los olvidará con frecuencia, arrastrado por el dramatismo de los acontecimientos.

Este diplomático chileno se hace cronista de nuestra guerra, a partir de las notas que va haciendo en sus diarios, sobre hechos y personas, convirtiéndose en testigo privilegiado y, a su vez, protagonista de nuestra historia. En ocasiones, la casi instantaneidad de lo narrado y su aparente falta de estilo, marcado por la espontaneidad y el secreto de lo privado, sorprenden al lector. Sólo parece guiarle que nada quede en el olvido. Estas reflexiones puntuales serán certeras y definitivos sus retratos.

Al igual que Carlos Morla, atrapado en nuestra guerra civil e impelido a contarla en su diario, el americano y corresponsal radiofónico en Berlín, William Shirer, hará lo mismo con sus apuntes en los años decisivos de 1936 a 1941, en el que forzosamente tendrá que marcharse de Alemania. No todo podía decirlo en sus crónicas emitidas por la radio y tan escuchadas en su momento. por lo que su diario quedará para anotar el otro lado de la noticia.

Cuando el alemán, Víctor Klemperer, profesor universitario y judío, nos cuente su odisea de los años terribles del poder nazi en Alemania, también por medio de un diario, no dejaremos de estremecernos, pues, pese a la apariencia humilde del medio, la autenticidad y hondura de lo contado lo acercarán a los clásicos, No será un libro más de historia, es el día a día de un hombre que para sobrevivir a los acontecimientos, acudirá a la lectura cotidiana en voz alta. Pese a la sucesión in crescendo del horror, no abandonará esta costumbre y su diario.

Volvamos a Carlos Morla y al Madrid sitiado. Su función como diplomático en la embajada de Chile, así como su implicación personal, nos dará una perspectiva tan inusual, que compartiremos el transcurrir de la guerra, la angustia, el hambre y las ideas, en tiempos de urgencia.

Comienza su segundo diario el 25 de julio del 36. La situación es dramática, y su perplejidad grande, cuando le llega una carta a Alicante de su embajada en Madrid con la pregunta, desconcertante para él, si se quiere marchar de España. También le llegan otras: de Paquito Sola, guardia de circulación, y de Eusebio, el criado. Los dos manifiestan su temor ante el caos de los primeros días y se observa la relación cercana que tienen con él.

En estos primeros días anotará: *Yo deseo el triunfo del Gobierno y del Frente Popular, pero no de la anarquía.*

Su embajador, Núñez Morgado, ha empezado a acoger refugiados en la embajada y será nombrado Decano del Cuerpo Diplomático. Inglaterra y Turquía no quisieron asilados, Francia sólo al comienzo y el resto de las delegaciones extranjeras tuvieron una actitud irregular, salvo Rumanía.

Los tres años de la guerra, Morla vivirá con la preocupación del abastecimiento no sólo para los refugiados de la embajada, sino también para los que viven en su propia casa por lo que implicará a su mujer e hijo, Las bombas le obligarán a cambiar de vivienda, y sólo le reconfortarán sus paseos en solitario por un Madrid hambriento y resistente.

Mantendrá siempre una actitud abierta hacia los desconocidos y el deseo de una posible conversación con éstos. Nunca abandonará su gusto por el teatro y el espectáculo: *...hay milicianos, rifles y bayonetas y un gran desorden.*

En ocasiones, pasa de un estado emocional equilibrado a la congoja más absoluta. Sus continuas visitas a los políticos que quedan en Madrid, ya que el gobierno se encuentra en Valencia, reflejan, con una cercanía dolorosa, las incertidumbres y el dramatismo del momento.

Desde el comienzo del diario, las noticias que le llegan del asesinato de su querido amigo Federico García Lorca, nunca con certeza, le mantendrán en el escepticismo de que un hecho tan terrible pueda ser cierto.

Su preocupación mayor será que los refugiados puedan salir de España y las continuas gestiones con los responsables, estarán marcadas por la seguridad de éstos y el posible exilio.

El será el responsable, puesto que su embajador, a los pocos meses del inicio de la guerra, se había marchado.

La vida y la muerte, el miedo y la exaltada valentía, las pasiones, la ingratitud, la piedad y el olvido…, aparecen en tan innumerables personajes, arrojados a una situación extrema, y por tanto despojados de toda apariencia, que nos hace asistir a una representación más de la tragedia humana.

Los últimas semanas de la guerra en Madrid serán terribles, por lo que cuando termina el diario y anota que encima de su escritorio, alguien le ha dejado un libro cuyo título es **El hombre solo,** entenderemos que sus ultimas palabras sean para decir que envía el último telegrama a Chile, donde confirma que la guerra ha terminado.

Carlos Morla Lynch permaneció un año y medio más en España, acogiendo en la embajada de Chile, a refugiados por la represión de los vencedores.

Tuvo que soportar que su admirado poeta y no tan admirado amigo, Pablo Neruda, dijese que Miguel Hernández no fue acogido por Chile, lo que desmintió rotundamente.

Caty García Cerdán

BIBLIOTHECA GRAMMATICA

NOVELA

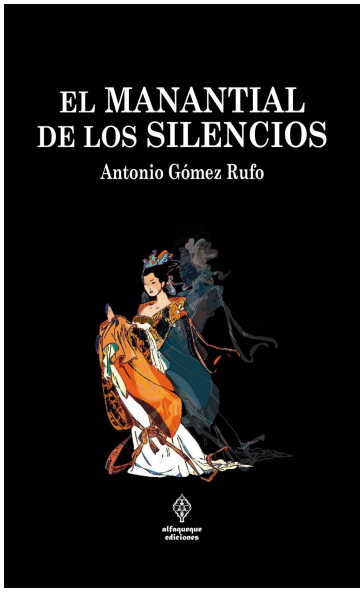
EL MANANTIAL DE LOS SILENCIOS

Antonio Gómez Rufo

El manantial de los silencios

Alfaqueque Ediciones,

Cieza, octubre de 2010



Estamos ante una apuesta que, a mi entender, marca claramente las pretensiones de la joven editorial ciezana Alfaqueque Ediciones, a cuyo frente está un hombre con un exquisito gusto por la buena literatura, Fernando Fernández Villa: tres novelas ya descatalogadas de Antonio Gómez Rufo que contaron con el favor de la crítica literaria en su momento: *Las lágrimas de Henan* (1996), *El alma de los peces* (2001) y *Adiós a los hombres* (2004). Y que ha sido todo un acierto devolverlas a la actualidad, sobre todo en un mundo como el que vivimos, donde las nuevas obras tardan menos en las mesas de novedades que el suspiro de una flor.

Tuve el placer de conocer a Antonio Gómez Rufo en la presentación de esta obra en Cieza, aunque ya le había leído, mucho antes de *Las lágrimas de Henan*, y ha sido todo un placer reafirmarme en que estoy ante un escritor de una delicada- por exquisitez- creatividad narrativa, con un dominio del lenguaje que te hace lamentar que la novela se acabe y, cuando es así- como dijo alguien que ahora lamento no recordar- te dan ganas de coger el teléfono y llamar al autor para felicitarle por el placer que te ha producido su obra.

Yo no tenía el teléfono, pero sí esa globalizante cosa que es el Internet, y dentro de ella, facebook, para darle las gracias por escribir y, a Fernando Fernández, por su acierto en recoger estas tres joyas en un tomo para disfrute de quienes no las conocíamos.

Además, nos encontramos al principio con cuatro textos introductorios escritos por Francoise Dubosquet-Lairys, María Jesús Ruíz Fernández, Antonio A. Gómez Yebra y Pedro Ruíz Pérez, que nos acercan a la obra de Antonio Gómez Rufo, y que, por sí mismos, ya merecen la lectura de este libro; y no sólo por que nos recuerda la actualidad en la que viven los personajes, junto con nosotros, en un mundo de "banqueros subvencionados-hemos institucionalizado la privatización de los beneficios y la colectivización de las pérdidas-" (Pág. 8), sino por que, como recuerda el primer prologuista, estamos en una sociedad "que busca una soga, dice Gómez Rufo, con la que ahorcar su angustia ya que se muere de consumismo".

No se trata de una trilogía, sino de la agrupación de tres novelas de "no corta extensión, separadas por ocho años en su aparición inicial, tres novelas con un cierto aire de familia" (Pág. 25), en las que he encontrado mucha poesía, mucha fuerza en las escenas de amor- casi tan fuertes, precisas y breves como un latigazo- y suaves como un beso al amanecer, sino en muchos pasajes: "tan hermosa como la lluvia de verano" o "su pelo abierto en forma de abanico" (Pág. 89); "silencio de paisaje de nieve y silencio de luto" (Pág. 253; "y las masas de bruma y agua, rodeando su esbeltez como el tutú adorna a la bailarina" (Pág. 327); "nueva como una mañana de abril" (Pág. 391) o "recorrer su piel con la caricia de una mirada prolongada" (Pág. 405).

Las lágrimas de Henan cuenta un suceso ocurrido en China, en la provincia del mismo nombre, donde la vida es difícil y las leyes del Estado pueden aplastar las ilusiones de un hombre que sólo aspira a tener un hijo y cuya obsesión nos llevará a un inesperado desenlace.

El alma de los peces tiene como origen la leyenda del Pez-Dios (Pág. 294) y que me ha evocado la situación que vive Europa en estos momentos, no ya por lo que representa Bruno Weis ("una ciudad libre no precisa de la palabra de Dios ni de ningún otro amo", "una ciudad que se divierte no precisa saber de letras, ni de números ni geografía", Pág. 377), sino por las oleadas de personas que quieren aprovecharse de la democracia en que vivimos para acabar con la democracia en que vivimos.

Por último, un rasgado relato sobre el miedo a la soledad, *El último hombre*, un triángulo sin salida entre un hombre y dos mujeres, pero no está tampoco falto de obsesiones. Si Bruno Weis tenía la obsesión de destruir su ciudad natal hasta los cimientos y con ello comenzar el nuevo orden, Juan lo tiene por desentrañar el cuadro de Francis Bacon, *Painting, 1946*, y por escapar al miedo de la soledad, esa soledad que no le deja dormir por las noches, esa miedo que le mantiene anclado junto a Claudia, ese miedo que le lleva todos las tardes junto a Laura, y que le impide, a pesar de ello, un momento de felicidad, temeroso de si mañana una no acudirá, de si mañana una no estará.

Lo dice la contraportada, me atrevo a repetirlo. Un libro imprescindible. Lástima que sea tan grande y tan pesado para leer en la cama, creo que me ha provocado un esguince de muñeca.

Francisco Javier Illán Vivas

ut pictura

POEMAS VISUALES DE AGUSTÍN CALVO GALÁN

s repudado de her
a. Recordemos q
principio un es
in-rl, y si bie