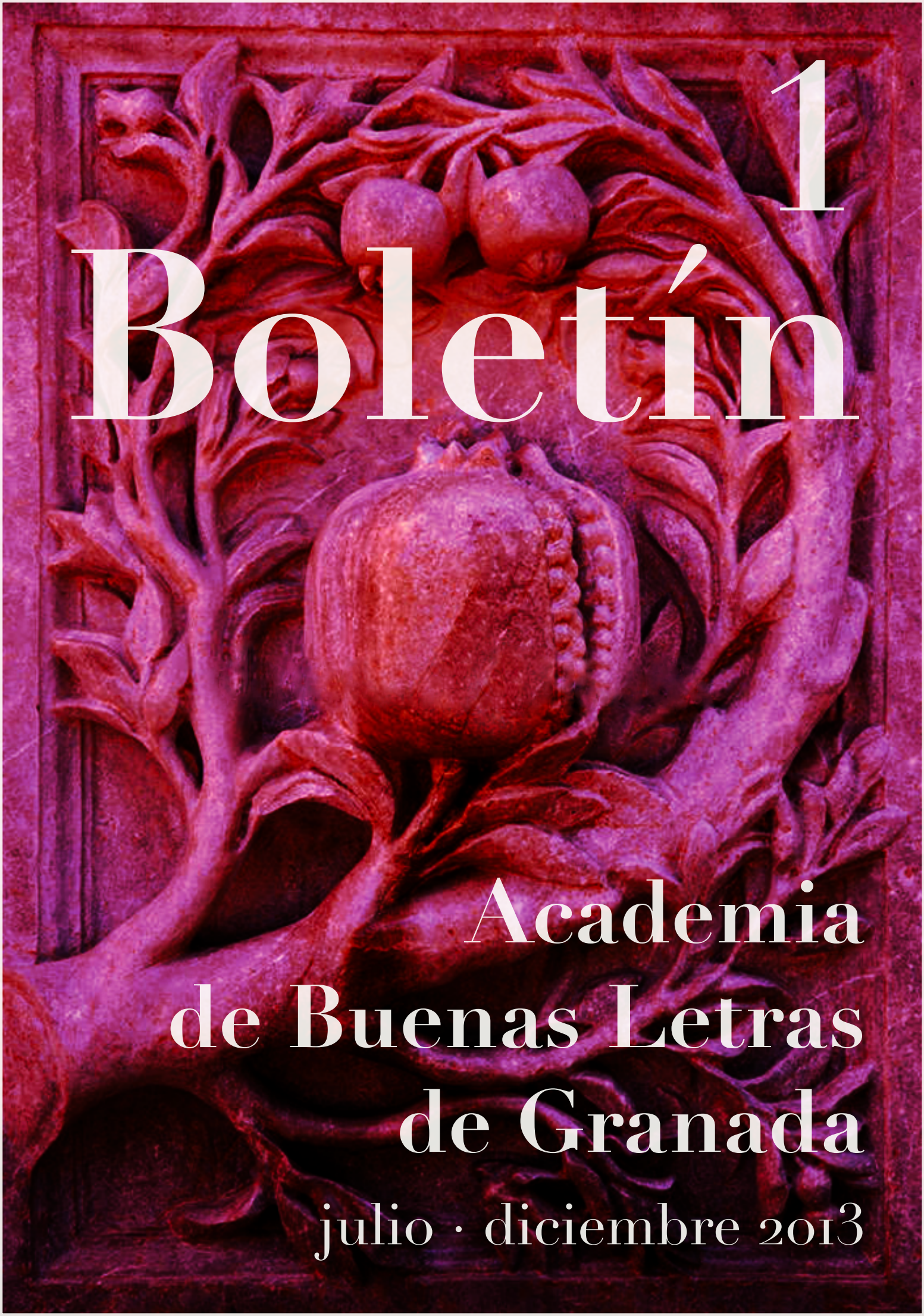


Boletín 1

Academia de Buenas Letras de Granada

julio · diciembre 2013

Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada

Número 1. Julio–Diciembre, 2013

© *Academia de Buenas Letras de Granada*

© Del texto: los autores

Edita: Academia de Buenas Letras de Granada

BOLETÍN DE LA ACADEMIA DE BUENAS LETRAS DE GRANADA

NÚMERO 1 – JULIO-DICIEMBRE, 2013

ÍNDICE

HOMENAJE A ELENA MARTÍN VIVALDI

"Dafne" de Elena Martín Vivaldi, Rosaura Álvarez (p. 6)

La palabra de eco. La palabra de Elena Martín Vivaldi, Concepción Argente (p. 9)

La mitología clásica en la obra poética de Elena Martín Vivaldi, José Ignacio Fernández Dougnac (p. 16)

"Noche en la noche", los nocturnos de Elena Martín Vivaldi, José Gutiérrez (p. 22)

Nuevos datos biográficos de Elena Martín Vivaldi, Jacinto S. Martín (p. 24)

Elena Martín Vivaldi, una ininterrumpida presencia, Antonio Sánchez Trigueros (p. 27)

LADRÓN DE AGUA

Lionel Ray, Manuel Gómez Angulo (p. 30)

Los viajes de Eliezer y Yehudá Haleví, Antonio Requena (p. 36)

Pierre Reverdy, Manuel Gómez Angulo (p. 42)

Stefan George y la Nueva Música, Antonio Requena (p. 44)

ENTREVISTA

"Troppo mare"(La poesía de Javier Egea), Eduardo Castro (p. 57)

TEATRO

El ménage à trois, José Moreno Arenas (p. 62)

El último viaje de F., Federico Tovar (p. 67)

NARRATIVA

La mano quemada, Francisco Gil Craviotto (p. 81)

El hombre que se parecía, Jacinto S. Martín (p. 92)

POESÍA

Dos poemas traducidos al ruso, Pedro Enríquez (p. 99)

RESEÑAS

Concepción Argente: *"El jardín interior" de Fernando Alguacil Rodríguez* (p. 104)

Amelina Correa: *"El sonámbulo de Verdún" de Eva Díaz Pérez* (p. 110)

HOMENAJE A ELENA MARTÍN VIVALDI

"Dafne" de Elena Martín Vivaldi

Rosaura Álvarez

Un capítulo hermoso de mi vida ha sido la amistad con Elena Martín Vivaldi, el haber compartido horas amables en que la palabra poética o el simple estar creaban un clima donde su perfil se hacía más revelador de la excepcionalidad como poeta, como intelectual, como persona.

En esta ocasión, por considerar que la poesía tiene pocos lectores, mi homenaje consistirá en una reflexión sobre su poema "Dafne" desde la perspectiva de lectora.

Al soneto "Dafne" hay que situarlo como poema crucial en su obra, pues en él se nos muestra, en apretada síntesis, la base de su voz lírica –"enamorada voz"–, ejerciendo una sugestión y perfección formal que asombran.

Da inicio al libro *Arco en desenlace,* escrito desde 1953 a 1962, cuyo título ha sido extraído del propio poema. Se fundamenta en el mito de Apolo y Dafne, marcando una inflexión en su trayectoria poética; lleva la siguiente dedicatoria: "A Emilio Orozco".

El mito es conocido. Apolo quiso competir con Eros en el arte de lanzar flechas y éste, indignado, le arroja una flecha de oro causando un amor inmediato por Dafne, a su vez, lanza una flecha de plomo a Dafne que origina total rechazo hacia el amor de Apolo. La ninfa huye de la persecución del dios y el padre de ésta le concede convertirse en laurel en el instante en que Apolo la toque. Y el dios la toca.

Simboliza, por tanto, un amor fallido por rechazo de uno de los implicados. El eje central en la poesía de Elena es un dolido canto que hunde su raíz en desengaño amoroso.

Martín Vivaldi posee gran conocimiento de la literatura greco–latina, de donde procede el mito, y de nuestros clásicos; de manera singular de Garcilaso. Éste, dejó un bellísimo soneto dedicado al mismo mito, soneto que Elena conocía a la perfección. Hay similitudes y diferencias entre ambos.

EN GARCILASO

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían:
De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aún bullendo estaban,
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

EN ELENA

Ya me tienes crecida: rama, altura
de mis dos brazos, arco en desenlace.
Enamorada voz se me deshace,
y es viento acariciando mi espesura.
Ya mi carne –esperanza–, por más dura
presencia de corteza me renace.
Aquí, donde mi sangre inútil yace,
muda savia levanta mi figura.
A tiempo no llegaste, que pudiera
evitarme tu prisa este sonido,
verde rumor de manos transformadas
en hojas de constante primavera.
Ya me miras cumplida. Lo que he sido
aves te lo dirán y desveladas.

La similitud se aprecia en el partir ambos desde el mismo hecho: el instante de la metamorfosis iniciada por los brazos. La diferencia esencial es que Garcilaso habla desde la voz de varón, Apolo, en contemplación dolida ante la amada, pero donde Dafne no tiene voz, ni historia, la cual se arroga íntegramente Apolo. En Elena hay una rotunda afirmación de la feminidad y es Dafne la que impone su palabra. Desde el punto de vista estético el verso de Garcilaso es más plástico, casi escultural, el de Elena es más etéreo.

Soneto complejo el de la poeta, que se nos muestra en apretada síntesis de conceptos con extrema concisión de verbo. Soneto que además es código de su interior expresión poética: sentimiento de amor frustrado, pasión por la naturaleza, mirada femenina.

Desde el inicio del poema se advierte un desvío del mito, Apolo no es el que ama, sino el causante del dolor en Dafne. La poeta contempla en Apolo a su amado, al que imputa ser la causa de su metamorfosis, y a la par se advierte una exquisita ironía: el yo/árbol nos va mostrando la fecundidad que tal dolor de ausencia ha operado en Dafne.

Comienza con un diálogo en presente: "Ya me tienes crecida". "Crecida", es voz constante en su verso para expresar vitalidad. En el soneto "Destino" de *Cumplida soledad* nos dice: "/Aquí donde a tu sombra soy crecida/" Es obvio que no habla con Apolo, puesto que el crecer en laurel es causa de dolor para el dios.

Prosigue: "… rama, altura/ de mis dos brazos, arco en desenlace./" El árbol, a través de la historia, es símbolo de vida, para Elena el árbol llega a ser su propia carne, en este caso, además, reforzado por "altura" que da nueva idea de superación. Sobre "arco en desenlace" no me cabe duda de que Elena había contemplado desde todos los ángulos la escultura Dafne de Bernini, maravilla indecible del barroco italiano, pues los brazos alzados de la ninfa, en el instante de su transformación, trazan un arco en ruptura. Con ello está proclamando algo definitivo en su vida, algo que se le desenlaza: Su desengaño de amor. Da la clave el verso que sigue, "/Enamorada voz se me deshace/". En el soneto IV de *Desengaño de amor fingido* vuelve a utilizar a la ninfa con este endecasílabo: "/por escapar de amor, que no se alcanza/" dándonos la total clave de su transformación. Prosigue en "Dafne": "/y es viento acariciando mi espesura/". De nuevo nos trae al recuerdo la escultura de Bernini, donde Apolo, tras la persecución, situado detrás de ella la está rozando y tan cerca que se presiente su aliento. Pero además, "acariciando" tiene tal connotación de ternura que tampoco se corresponde con un sentir negativo. Nos habla desde otra visión, de otra vida hermosa conseguida a través del dolor. Persisten en el segundo cuarteto las ideas fructíferas: "/Ya mi carne –esperanza–…/", es más, sabiéndose como muerta, " /mi sangre inútil yace/", termina el cuarteto, "/muda savia levanta mi figura/", ese "levanta" es toda una proclamación de triunfo frente al desamor.

Inicia el terceto: "/A tiempo no llegaste, que pudiera/ evitarme tu prisa este sonido,/ verde rumor de manos transformadas/ en hojas de constante primavera/" El diálogo se hace queja. Se ve claro el desvío del mito. Hay un decir, si hubieras llegado a tiempo yo podía haber seguido otro camino. Porque el diálogo no es con Apolo, sino con el amado. Con expresión tan bella, no cabe sentido de rechazo, sino alabanza de la nueva vida. ¿Acaso, las manos transformadas "en hojas de constante primavera", con la pujanza vital que el árbol tiene en la poeta, no nos están hablando de manos hermosas que escriben versos?

Y nos adentran en esta convicción los dos últimos endecasílabos que considero una genialidad por la elegancia, por el clausurar de la idea: "/Ya me miras cumplida/" "Cumplida" es en toda su poesía un estado total, sin fisura. "/Lo que he sido/ /aves te lo dirán y desveladas/". ¿Hay cierto desdén? Fijémonos en el verbo que está en pasado, "he sido". Nos parece escuchar: No soy la misma, tú, no has llegado a saberlo, tú, no me conoces, si lo deseas te lo dirán las aves, puesto que ya soy un laurel hermoso (símbolo de gloria eterna). Luego, la tensión emotiva en un desplante único "y desveladas/". Palabra que sugiere algo impreciso, pero que nos arrastra a actitudes poéticas varias: desvelar de descubrir, desvelar de insomnio, desvelar de anhelo… ¿Son las "aves" el alma?

En cuanto a forma, la primera sorpresa es la conjunción de voces tan claves que han dado título a varios de sus libros, por supuesto, *Arco en desenlace,* pero está "esperanza" *Materia de esperanza,* "cumplida" *Cumplida soledad,* "desvelada" *El alma desvelada*. ¿Es además una despedida de su anterior obra?

Poema primoroso, de factura irreprochable, concebido con textura sobria en forma de círculo. Se inicia con paralela expresión a la utilizada después en su clausura: “ya me tienes crecida”, “ya me miras cumplida”. Mas debe leerse en voz alta para saborear su música de viento, de aves, rumor de hojas, en las abundadas aliteraciones de silbantes, para apreciar la sensual redondez del verso encabalgado, la acentuación melódica de sus cincelados endecasílabos…

La palabra de eco. La palabra de Elena Martín Vivaldi

Concepción Argente

En la pequeña y triste desventura de Eco, la ninfa charlatana, enamorada de Narciso, no aparecen las marcas del mito puro, no hay una historia completa, ni filiación, ni relaciones, sólo la espontaneidad de una conducta reactiva a la iniciativa o el estímulo de los otros. Pero eso no es obstáculo para que sea una de las más conocidas y presentes en la tradición artística occidental, como ocurre con otros relatos míticos, en los que se repiten una serie de marcas, son las historias referentes a Dafne y Apolo, a Procne y Filomela o a Orfeo y Eurídice. En ellas la ejemplaridad amorosa repite el esquema de la pérdida de la palabra, previa o simultánea, con la pérdida o mutilación del cuerpo, y a la vez la ocultación del dolor femenino, dándole desarrollo al masculino. Con lo que se escamotea la historia y su control desde el ámbito de la mujer, marcando una simbolización del carácter sufridor y pasivo en ella. Eco, al igual que Dafne, Filomela y Eurídice, es el objeto de la historia pero no la protagonista, o dueña, y como decíamos incluso la potestad de castigar, o vengarse, radica fuera del control de la victima que se mantiene pasiva.

Como podemos ver en el caso de Dafne, en otros trabajos que forman parte de este homenaje, Elena Martín Vivaldi utiliza estos mitos en distintos momentos de su trayectoria poética. Y por lo que respecta a Eco, la vamos a ver en su obra bastantes veces, sobre todo al abordar el tema de la palabra poética y las quejas de amor. Aquí nos vamos a ceñir a la lectura de dos sonetos de *Desengaños de amor fingidos* (1986)[1], que es una colección de sonetos, siete, de la última etapa de Elena Martín Vivaldi que dado el carácter coyuntural, homenaje al autor granadino Pedro Soto de Rojas a raíz de la celebración del centenario de su nacimiento en 1584, no ha interesado especialmente a la crítica si no es para indicar el contenido metaliterario o analizar alguno de sus sonetos desde el punto de vista de la temática o de la métrica. Indudablemente nuestra poeta conocía, tiempo ha, a Pedro Soto de Rojas a través de muchos caminos, su amistad y cercanía con el ambiente universitario y cultural granadino, y luego su pertenencia a él, la implica en ese interés por el autor barroco, que había sido editado por Antonio Gallego Morell en 1950, pero muy presente también en los estudios de Emilio Orozco Díaz sobre su poesía barroca, por no citar nada más que a los maestros más cercanos a la escritora. Esta tradición de estudios sobre la llamada escuela granadina crea un hábito cultural, que hace, que cuando se celebra el aniversario, en el ambiente cultural granadino se generen muchas respuestas y como el asumir una obligación gozosa de contribuir al homenaje del autor de *Granada paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.

Dentro de esta respuesta de circunstancias se producen dos hechos que nos interesa tener en cuenta, el primero que Nicolás Marín López edita una selección de *Desengaños de amor en rimas*, en 1982 para la Diputación de Granada y regala un ejemplar a Elena y el otro hecho es, que en Málaga, su amigo Ángel Caffarena, le pide un librito para su colección Nuevos cuadernos de María Cristina , allí envía nuestra poeta los poemas que a partir de su lectura, en la edición de Nicolás Marín, había hecho en honor de Soto de Rojas. La edición se completa con unos dibujos de Victoria Atencia, lo que aumenta el valor estético y poético de esa edición.

A sobrevalorar lo coyuntural del libro, en gran medida contribuyó la propia autora deteniéndose más en lo circunstancial de este texto que en analizarlo incorporado a la totalidad de su obra, como vemos en escrito inédito que reproduce M. Martínez González (1999):

[1] Martín Vivaldi, Elena, *Desengaños de amor fingidos*, ed. Ángel Caffarena, Málaga, 1986. En *Tiempo a la orilla* se recoge una canción "Desengaño de amor y quejas", (homenaje a Pedro Soto de Rojas), (p. 547–8), que forma parte del conjunto, por procedimientos y rasgos, sigue el esquema de la canción pero se inspira en el soneto 24 y Elena sustituye Fénix por Eco, pero queda fuera de la edición malagueña, no sabemos por qué razón.

"….Además, el poeta al escribir puede dar a sus palabras , por la magia de su poesía y también de la técnica , una sensación casi real de lo fingido. Y quizá, hasta consiga convencer al lector de que estos sentimientos, allí expresados, son auténticos y verdaderos. Pues ya decía Machado: *Todo amor es fantasía;….inventa el amante y, más, la amada…*; y continúa Machado en el mismo poema que "no importa que la amada no haya existido jamás". Estos sonetos son sonetos de amor, sí. ¿Real, fingido? ¿Qué importa? " Se ama el amor, dice Ortega, y lo amado no es sino un pretexto". Para mí, ahora, el pretexto es rendir homenaje al poeta Soto de Rojas. Confieso que estos sonetos están inspirados en los *Desengaños de amor en rimas* del poeta granadino y que a veces, me he valido de alguno de sus versos para a modo de glosas ilustrar los míos. De todos modos tampoco puedo negar que, en el momento de escribirlos, algo que fue se me ha colado entre lo fingido y lo real".

En esas palabras podemos ver como Elena desde una cierta ambigüedad admite que en esta colección se le ha colado algo que fue y que, como también dice, siempre queda el interrogante sobre el alcance de la palabra fingimiento, que es de la misma raíz que ficción, en poesía. Por eso me parece fundamental no perder de vista en que circunstancia escribe Elena.

En ese momento se está preparando lo que todos entendemos como el primer ensayo de su Poesía Completa, se trata de la edición en 1986 de *Tiempo a la orilla,* es su poesía vista desde esa orilla de la madurez en la que ella se muestra dueña de su palabra; madurez y dominio de la palabra que la lleva a la experimentación y a la aceptación de retos, ¿qué puede decir una poeta del siglo XX en el jardín cerrado de un manierista Soto de Rojas? ¿Cómo acercarse al hecho de que en los *desengaños*, como muy bien señala Nicolás Marín, anda todavía enredado un modelo de Cancionero petrarquista, pasado por Garcilaso, Herrera y Lope?

La respuesta de Elena es acogerse al modelo de la imitación clásica y, de ahí el homenaje, reproducir algunos elementos, el título *Desengaños de amor fingidos o en rimas*[2]*,* emula y supera el título de Soto, ¿dónde está la ficción?, en ver la realidad a través de símbolos, o se trata del desengaño imposible del amor cuando, a través de los años, el río del tiempo trae suficientes recuerdos como para seguir alimentando el sentimiento. El título de Elena es más complejo al introducir el fingimiento como concepto definidor del conjunto.

El concepto de imitación se mantiene en el proceso de creación de los sonetos, examinando el ejemplar de la edición que Nicolás Marín le envía vemos que parte de una lectura inicial que va marcando a lápiz, estrofas y versos sueltos, así ocurre en 15 de los 30 sonetos, de los cuales sólo utilizará siete. El procedimiento es elegir uno o dos versos, que se ponen al frente de cada uno de sus sonetos y luego los incorpora al cuerpo, bien copiando el verso seleccionado bien recogiendo el concepto contenido en ellos. Ella modestamente llama glosa a este recurso, pero vemos que está utilizando más procedimientos, que la llevan a renovar el sentido de los textos y a crear nuevas asociaciones expresivas, no busca una mejor comprensión de los poemas del granadino, sino construir en esa clave un texto contemporáneo, un texto de la poeta que ella es en los umbrales de los ochenta años, con toda su sabiduría del tiempo, con toda su nostalgia del amor que fue y con toda su determinación de escritora consciente de por qué y para qué escribir.

Algo que vamos a ver en el análisis de los dos sonetos seleccionados de *Desengaños de amor fingidos*[3]*,* el número I, que se corresponde con el titulado "Proemio" de Soto de Rojas, y el número VII, dedicado a Eco. Podríamos decir que estamos frente a un caso de artificiosidad y de mito manipulado o tecnificado, muy en la línea de la utilización del mito en el Barroco y en la extremosidad de Pedro Soto de Rojas, si no captamos la relación entre estos dos sonetos y, a la vez, entre ellos y otros poemas anteriores, así el mito pasa de ser un motivo ornamental a ser una clave de lectura y comprensión de la totalidad de la obra.

---

[2] En el Congreso Internacional que se ha celebrado en Granada (2008), con motivo del primer centenario de su nacimiento, he analizado el título en la conferencia inédita "Una poeta de oficio. Elena Martín Vivaldi" y en "Eco toma la palabra", en Minerva Alganza Roldán ed. *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental,* EUG, Granada, 2010, pp 249–261.

[3] Seguimos la edición de Ángel Caffarena (1986), citada anteriormente, en la reproducción de los textos.

En el caso de Eco, el soneto VII, en principio, parece respetar las claves semánticas del mito y transcurrir por la vía tradicional de una Eco privada de la palabra y de su cuerpo:

VII

...y dirán mi muerte y, tras mi muerte, olvido.

Pedro Soto de Rojas

Por montes y por prados, en desvelo,
corre tras de Narciso desolada
Eco, la ninfa, en súplica callada
perdida al viento, cómplice del cielo.

Consumida de amor, en tanto celo,
sólo queda la voz enamorada,
clamando, día y noche, entre su nada:
hondo el gemido de su eterno duelo.

Así yo, de este amor sin esperanza,
puse en mi acento el eco más dolido,
siendo mi voz de aquella a semejanza.

Y por montes y valles van mis quejas
con sones de mi muerte y de tu olvido
pues cuanto más me tienes, más me dejas.

Pero la interpretación aislada de este soneto no es posible, si queremos hacer una lectura correcta, es decir, si lo contemplamos dentro del esquema del cancionero petrarquista[4], que es el que está utilizando su modelo Soto de Rojas, el soneto I nos da la clave de lectura de los otros seis y éste que es el VII, hace de colofón y cierra ese circuito expresivo que se abre en el primero, por lo tanto sabemos que sentido tienen las palabras, *voz y quejas*, y por qué la autora ha introducido el personaje mitológico que no aparece en el texto de Soto. Así pues vamos a completar nuestra lectura con él:

I

Tristes quejas de amor dilato al viento…
fuegos de amor abrasan mis escritos.

P. Soto de Rojas

[4] Véase Marín López, Nicolás, "Nota final" en Pedro Soto de Rojas, *Desengaños de amor en rimas*, Genil, Granada, 1982, p. 46. Para Elena véase Gutiérrez, José, "Elena en el jardín" en Elena Martín Vivaldi, *En plenitud de asombro (antología)*, ed. de José Gutiérrez, Silene, Granada, 2002, p. 20.

Para que el mundo sepa de mi historia,
"tristes quejas de amor dilato al viento",
esparza el aire voz y sentimiento
y quede ya por siempre su memoria.

De esta que, no leyenda, sí, notoria
verdad conozca, y su dolido acento
escuche. Que en los siglos monumento
recuerde su derrota, no victoria.

Con letras grabaré –palabra ardiente–
toda la sinrazón de una locura,
y todos mis pesares infinitos.

Os dejo el verso donde está doliente
triste canción de amor. Que en desventura
"fuegos de amor abrasan mis escritos".

Los dos versos de Soto de Rojas que encabezan el poema, y la poeta incorpora luego a su propio texto, pertenecen al titulado "Proemio", que inicia la colección de Rojas, está claro que la escritora juega con el paralelismo entre un texto y otro, pero desde luego no se trata ni de una paráfrasis, ni de una glosa, porque los dos sonetos difieren en los contenidos no en la función, que es justificar los poemas que forman el conjunto.

En los dos sonetos se anuncia la publicación de una verdad íntima, el sufrimiento amoroso. Los receptores de esta verdad, aunque en los dos casos son innominados y sólo se resalta su carácter colectivo, tienen sin embargo una diferencia grande, en el caso del poeta del XVII van a actuar de jueces o fiscales casuales, sencillamente por ser testigos de las quejas del poeta, pero deben recordar que para juzgar una experiencia amorosa hay que hacerlo sabiendo lo que es la aflicción amorosa por haberla vivido. Se trata de un tópico propio de la tradición petrarquista que se repite en otros muchos poetas, la publicación de los males de amor son un castigo añadido a la debilidad del enamorado, que no puede sufrir en silencio los rigores de la amada, el aire, mediador indiscreto publica y hace ejemplar, para otros enamorados, el castigo: cuanto más se queja más se profundiza el amor o más se abrasa el enamorado en su fuego.

El texto de Elena sitúa el hecho inicial, *tristes quejas de amor dilato al viento*, en el segundo verso, porque en el primero nos da una clave muy importante para la lectura no sólo de este soneto, sino de toda su obra. Efectivamente el primer verso dice: *Para que el mundo sepa de mi historia*, se trata de una declaración de principios que afirma el propósito de publicar *las tristes quejas* y por lo tanto de que todos las conozcan, pero también de devolver a las quejas toda su dimensión verbal y racional sin anular su valor afectivo. Las palabras meticulosamente elegidas por Elena son un puente muy interesante entre la tradición clásica barroca y su escritura de mujer del s. XX. Ella, traspasando el "silencio" histórico de la mujer, retoma una exigencia de siglos que las mujeres escritoras han venido renovando a través de su escritura: Hacerse dueñas de su propia historia. Es decir expresar su existencia en palabras y ser responsables de la pervivencia que todo hecho de lenguaje tiene cuando se transforma en lenguaje escrito, de esta forma pasa a ser sujeto de su historia en vez de ser solamente su objeto.

La trascendencia de este hecho se va a marcar en todas las estrofas del soneto, añadiendo un aporte más profundo al significado de la palabra historia. Así el segundo cuarteto nos sorprende con una afirmación, *De esta que, no leyenda, sí, notoria/ verdad*, la sorpresa es el contraste con el título pues, si hablamos de *desengaños de amor fingidos*, por qué habla de verdad y rechaza la leyenda. Porque se parte de un concepto de historia equivalente a esa verdad, no es un cuento sobre la mujer y el amor que alguien trasmite, sino una elaboración de la propia vida, de la que debe de quedar constancia, *un monumento* hecho de palabras.

Los dos tercetos lo describen, el grabar la escritura expresa la voluntad de permanecer, el carácter indeleble de esta verdad interior, *palabra ardiente.* El último terceto, métricamente canónico, tiene en cada verso una palabra clave, *verso*, *canción*, *escritos*, para completar la imagen del *monumento*. La única herencia que nos deja, en un tácito homenaje a Machado, es su palabra poética, su verdad existencial. Podemos concluir que al recordar a un escritor clásico, Pedro Soto de Rojas, cuando parece que la poeta sólo va a deslumbrarnos con su dominio de los recursos de una poesía erudita y manierista para demostrar, como ella lo indicó varias veces, que no existe una poesía de hombres y otra de mujeres, sino buena y mala poesía, lo hace así, pero da una vuelta de tuerca y construye un soneto prólogo *no fingido* que da razón de su poesía. Eco ha tomado la palabra, ha llenado de historia sus gemidos y la trasmite al mundo. Si Dafne se libera del dolor, en el transcurso de los tiempos existenciales, en el día a día cotidiano e íntimo, amando la vida y todo lo que la simboliza, Eco lo hace a través de la palabra que vivifica y trasmite todo lo vivido. El sentido de esta colección de sonetos está en la trayectoria poética de Elena, una rebelde Eco, que se ha ido construyendo como escritura.

Así la reivindicación de la palabra llega muy lejos, permite la superación del dolor y la respuesta al otro; el Narciso inconsciente o desdeñoso de *Presencia en soledad*[5] tiene que aceptar la evidencia de que frente a su negación hay una afirmación:

> …Pero tú ya no puedes,
> yo sé que tú no puedes
> borrar todas las letras de lo que ya está escrito
> sobre los almanaques de una fecha.
> Tú puedes decir que no,
> negar, negar tres veces,
> tres veces multiplicadas por tres veces,
> y de todas las sumas
> saldrá un número exacto
> y se quedará siempre aquí en tus manos,
> sin que puedas restarle la evidencia
> de lo que fue y es tiempo.
> Un tiempo que es el mismo,
> un ahora despierto, un *sí* que te persiga,
> haciendo de tu sombra
> la doble circunstancia de tu paso.

Es decir lo que está escrito en la memoria. A partir de aquí, el nacimiento de un nuevo tiempo y de una nueva vida, no está exento de malos momentos de duda, como recoge en *Lluvia con variaciones*[6], en el que *elenamente triste* se lamenta de una vida convertida en

[5] Martín Vivaldi, Elena *El alma desvelada*, en *Tiempo a la orilla*, eds. José Gutiérrez y José Ortega, Silene, Granada, 1985, pp. 139–140

[6] Ibid. *Durante este tiempo,* p. 380.

ceniza porque no es amada cuando su cuerpo, sienes, manos, ojos y labios, *"que fueran elegidos por los dioses/ para hazañas de vida/ y epopeyas de fiebre*", estaban llamados a la plenitud vital. Pero frente al fracaso la posibilidad de una nueva vida, recuerdos, amigos, afectos, belleza, paisaje, presente se salvan gracias a la palabra, así lo recoge en muchas composiciones de las que destaco *Mi palabra*[7]*:*

Y tenía la palabra.
Era mi seña.
La señal de mi verdad,
–mar esperado–.
La palabra se enredaba entre mis manos,
me dejaba su metal,
oro de ensueños,
me entregaba su tesoro,
me acuciaba,
que yo abriera, desellara su secreto,
descubriendo todo el fruto.
Otro tiempo, yo nacía –mar presente.
Me anunciaba en mi palabra.

Por eso el uso del lenguaje es recuperación de la vida y reconciliación con ella. Así lo expresa en sus más hermosos poemas como en *Que no se olvide nada*[8] en el que nos ronda la figura de Eco con su existencia amenazada por el silencio:

…Ay, si no me deshago,
me des–hojo en palabras,
y van mis hojas tristes alfombrando el otoño,
todo será ya olvido,
se borraría su forma
como algo que no fuera jamás,
como un silencio.
Y se perdería, inútil, mi dolor en la noche…

En *Porque unos labios dicen*[9] encontramos una versión inversa, no es el rescate de lo que se ha vivido, sino la afirmación de que la palabra da la vida, el nombrar es convocar al ser amado.

Así si la pérdida del amor convierte a la mujer en un ser desposeído de su cuerpo y esto conlleva la pérdida del hijo, con lo que estamos frente a un tema central en la poeta granadina ya que en torno a esa pérdida se construye su sujeto lírico, también es cierto

[7] Ibid., *Y era su nombre mar, p.461.*

[8] Ibid., *Nocturnos,* p.456.

[9] Ibid., *Durante este tiempo*, p. 411.

que a través de la palabra esa pérdida puede ser *Materia de esperanza*, como titula un hermoso libro dedicado al hijo, que no llegó a tener:

> …Buscándote voy, creándote.
> Pidiéndote voy, imposible
> materia de mi esperanza.
> Naciéndote voy, el hijo
> nunca llegado.
> Nombrándote[10].

En *Materia de esperanza* muestra el largo camino de la carne, de la maternidad, hacia la palabra. Una forma de estar en los otros y salir del ensimismamiento narcisista, es aprender a nombrar, es asumir la responsabilidad de aceptar la realidad. Así la escritora que recoge el yo lírico no se construye sólo frente a la pérdida y el dolor, sino en la lucha por una palabra liberada de la manipulación de género. Por eso, volviendo al soneto I, para Elena Martín Vivaldi los gemidos y voces de Eco tienen sentido, son historia verdadera, mito o poema. Eco ha recuperado su palabra.

> Y quedará mi voz y pensamiento,
> río que por las nubes gris resbala
> en "los anales diáfanos del viento"[11].

[10] Ibid., *Materia de esperanza,* p. 273

[11] Ibid., *Homenaje a D. Luis de Góngora*, p. 520.

La mitología clásica en la obra poética de Elena Martín Vivaldi

José Ignacio Fernández Dougnac

Uno de los aspectos que caracterizan la poesía de Elena Martín Vivaldi (1907-1998) es esa precisa gama de símbolos perfectamente identificable que se despliega a lo largo de toda su creación. Desde una primera lectura no es difícil captar la persistente aparición del árbol, la noche, la luna, el mar, la lluvia o una variedad cromática con especial relevancia del amarillo. Pero, en este sentido, el gran acierto de nuestra autora es la manera en la que, desde sus primeros libros, va urdiendo una nítida trama en la que estos elementos se interrelacionan entre sí, creando un compacto abanico de significados y matices. Retomemos la imagen del árbol, uno de sus emblemas más apreciados y acaso el más genuino. Vista con cierta perspectiva, la obra poética de Elena Martín Vivaldi es semejante a un árbol: tiene un perfil muy preciso y acabado, pero los temas, los motivos, los signos se ramifican hacia adentro formando un ámbito inagotable, lleno de sugerencias; es una poesía ascendente y ensoñadora, pero enraizada a la propia realidad humana; una poesía, en suma, veraz y precisa , que se regenera sin engalanamientos fatuos ni poses premeditadas, ostentando siempre la honesta naturalidad de su más íntima verdad, con la entereza, firme y rotunda, del árbol.

Recorramos esta trabada espesura de signos y símbolos a través de un aspecto que se desperdiga por toda la obra de una forma tan discreta como significativa: la mitología clásica. Comprobar cómo Elena maneja el material proveniente de la cultura grecolatina, en principio, implica rememorar su breve paso por la docencia como profesora de Latín en el Instituto Padre Suárez. Pero sobre todo supone indagar aún mejor en su quehacer poético y comprobar, una vez más, la sabia y refinada agilidad con que hace suyos elementos ajenos hasta integrarlos perfectamente en su mundo, despojándolos de cualquier atisbo de fingimiento o artificio culturalista.

Sólo a manera de apunte, adentrémonos en aquellos poemas que tienen como argumento el mito y dejemos a un lado las breves referencias aisladas y circunstanciales, que también las hay. En este sentido, nos encontramos con un total de nueve composiciones que se pueden dividir en dos grupos. Uno primero, formado por tres composiciones que, de procedencia muy distinta, convocan a las figuras de Psiquis y Eros, de Penélope y finalmente de Ariadna y el laberinto de Creta; y otro segundo, compuesto por seis títulos cuya temática, extraída de Ovidio, nos remiten a Dafne, Narciso y Jacinto, es decir, al mundo vegetal y a la consecuente metamorfosis. Hemos de advertir que la autora de *Nocturnos* no desea en ningún momento recrear la dimensión narrativa de la fábula y, aún menos, pretende la plasmación de una atmósfera estetizante y culta. Por el contrario, su afán estriba de manera exclusiva en extraer el enigma milenario, la verdad trascendente y oculta, esa «moralidad» (en el que sentido utilizado por los tratadistas áureos) que late detrás del mito, y reverdecerla para que quede taraceada sin estridencias dentro de su más íntimo universo poético. Y lo logra plenamente. Tengamos además en cuenta que, al llegarle el mito filtrado y enriquecido por una larga tradición hermenéutica de carácter plástico, filosófico, histórico y literario, le permite tratarlo con una cómoda libertad, pero, eso sí, sin apartarse nunca de sus más genuinas esencias.

La primera composición de carácter mitológico que encontramos entre toda la obra publicada de Martín Vivaldi es la titulada «Psiquis y Eros». Este poema, incluido en *El alma desvelada* (Madrid, 1953), su primer libro maduro, se basa en un historia bien conocida, divulga por innumerables cauces que parten de una sola fuente: los libros IV y VI del *El asno de oro* de Apuleyo. La

doncella Psiquis o Pisque es desposada con Eros, el dios Amor. Todas las noches, al compartir el lecho con su esposo, nunca lo ve. En la oscuridad de la estancia, ama a un ser invisible al que tan solo siente y palpa. Movida por la curiosidad, un día enciende una lámpara de aceite para contemplar su figura. Cuando Eros se sorprende descubierto, huye para no volver jamás. Esta persecución, esta pugna irresoluble entre el alma (Psiquis) y el amor (Eros) es recogida por Elena para trazar una reflexión entre la idealización que implica la ensoñación amorosa frente al desengaño de la realidad. Tal confrontación será para nuestra poeta la permanente plasmación de un enigma:

Qué luz más agria la de tu evidencia
─amanecer de angustia y agonía─.
Loca audacia de Psiquis; conocerte
fue descubrirte, Amor, para el enigma.

Similar dialéctica entre ensueño y realidad se puede percibir en el libro redactado anteriormente a éste, en 1947, *Diario incompleto de abril*, donde el *yo* poético va trazando, día a día, el proceso interior que oscila de la ilusión al desencanto amoroso a causa de una verdad no confesada.

«La tejedora de sueños», composición escrita en homenaje al dramaturgo Buero Vallejo, se inspira en la figura de Penélope, la esposa de Ulises, que todas las noches teje y desteje el mismo lienzo para disuadir la presión de sus pretendientes mientras espera la llegada del héroe. Esta célebre anécdota homérica sirve para comentar esa urdimbre de sueños que van bordando los seres a lo largo de la existencia. La composición se estructura en dos momentos muy precisos. Uno primero en el que el acto de tejer conlleva la excitación de la felicidad y la juventud: todo es gozo ante la tela que se va plasmando. En este primer núcleo nos encontramos con un momento que nítidamente refleja lo que para Elena era el acto de la creación poética, muy cercano a lo que Bécquer expresó en su célebre rima VII / 13 «Del salón en el ángulo oscuro». Este es el texto:

Las manos siguen, bordan,
se mueven, crean, dibujan
los perfiles exactos de los sueños.

De esos sueños que estaban aguardando el instante,
esperando en la sombra
aquel soplo, el impulso
que los moviera, informes,
desde el fondo increado de su esencia, aún confusa,
hacia la luz definitiva, aurora
del presentido día y su mañana.

Versos estos que de inmediato habría que relacionar con la consistente línea metapoética que recorre la obra de nuestra autora: «Invitación de la lengua», «Inspiración», «Las palabras», «Creación», «La palabra» o la magnífica «Oración para pedir la inspiración en la palabra», dedicada a San Juan de la Cruz, junto con gran parte del poemario *Materia de esperanza* (Granada, 1968).

Siguiendo con «La tejedora de sueños», la expresión adversativa de marcado carácter temporal «Pero después…» establece un segundo núcleo que nos sitúa en un presente desolado. Ahora todo se desteje y «se deshace, frágil, aquel cuadro, ese mundo, / mundo

de la ilusión, del color, / del asombro», hasta encontrarnos que los «contornos se apagan, / y el alma está ya sola, desnuda ya. Viviendo / la soledad cumplida. / Vacía de sus sueños».

Esta dicotomía entre pasado y presente, entre el resplandor de los sueños y la penumbra de la soledad, esta oscilación entre plenitud y zozobra, culminación y vacío, que se percibe en «La tejedora de sueños», también se da en el poema «Sin Ariadna», dedicado a M.ª Victoria Atencia. En ambas composiciones la poeta mira hacia atrás y hace balance de su vida. Si en aquélla utiliza la imagen del tejer y el destejer, en ésta prevalece la urdimbre del laberinto. Una cita de Rimbaud marca la dirección del poema: «*J'ai perdu ma vie*». Antes, en un pasado evanescente, el *yo* lírico se encontraba «en el centro / perfecto de la vida» y todo a sus alrededor era ensoñación y aleteo:

> […] Estaba yo en el centro
> perfecto de la vida, las ramas —cuánto pájaro—
> señalaban un nombre, me decían el camino,
> nombre que diseñaba la dirección del viento.

Ahora, en el presente, percibe que equivocó su ruta, pues se encuentra perdido en un laberinto de invierno en el que «la noche no perdona», sin guía, sin hilo, sin Ariadna. Los versos finales por su sinceridad estremecen: «He perdido mi vida, laberinto de sueños, / y las cifras escriben lo vacío de mi historia». Volvemos a encontrarnos con otra de las más firmes características de la obra de Elena: la indisoluble alianza entre la poesía y la vida.

Como ya hemos adelantado, la segunda serie que comentamos está formada por seis composiciones que acusan una clara raigambre ovidiana. Interesa no sólo por adentrarnos en el ámbito de lo vegetal sino por remitirnos de forma persistente al concepto de metamorfosis, entendido como transformación existencial, como estado de evolución de la conciencia. Los dos textos dedicados al jacinto («Jacinto» y «La flor del jacinto»), si en principio se enmarcan dentro de la tradición del bodegón poético (con lo que se evidencia una vez más la vertiente plástica de la poesía de Elena), terminan decantándose por la dimensión trascendente del símbolo, desde el momento que apelan a la fábula, a la muerte del joven Jacinto causada accidentalmente por su amante, el dios Apolo, y a la posterior transformación de aquél en la flor de su nombre. Esta dimensión simbólica nos remite al renacer de la primavera, de la primera verdad («prima-vera»), al tiempo que nos apunta la idea de que, de la herida, de la sangre, de la aflicción, resurge siempre la belleza y la vida, plasmadas en el perfil intacto de la flor:

> Florece aquí. Primavera.
> Primer verano. Testigo
> te son las voces de amigo:
> flores de amor: prima-vera.
> Jacinto fue la primera
> sangre por un dios vertida,
> flecha —ay, dolor,— dirigida
> por la misma amante mano.
> Anuncio, desde un lejano
> resurgir, de muerte en vida.

El mito de Narciso, suficientemente conocido, cuenta con tres composiciones. Dos de ellas, las que llevan por membrete «Narcisos [Reflejos]» y «Narciso», mientras que dan por sabida la anécdota mítica del joven que se ve prendado por el misterio de sí mismo reflejado en las aguas que le dan la muerte, se centran en la imposibilidad de adentrarnos en el enigma de nuestra propia conciencia, desvaído destello que tan sólo vislumbramos. El *yo* poético también se ve perdido entre las ondas de la noche del alma, en el dédalo interior, sin Ariadna, donde se tejen las dudas y los sueños, donde se deshace el color: «No entendía nada Narciso. / Tú, como yo», escribe la poeta. Sin embargo, la tercera composición de este subgrupo, el soneto VII («Por montes y por prados, en desvelo») que cierra el conjunto de *Desengaños de amor fingido* (1984), no sólo amplía los límites narrativos del mito, remitiéndonos a los amores de la ninfa Eco por Narciso, sino que por su rígida estructura se atiene al más estricto clasicismo con el fin de no distorsionar su objetivo fundamental: homenajear al poeta Pedro Soto de Rojas. Así, a la misma manera de nuestros escritores áureos, mientras que los cuartetos encierran la carga narrativa de la fábula, los tercetos, encabezados por la expresión «Así yo», desarrollan la aplicación moral del *exemplum* mitológico, encajando el mito con esa casuística de amor fingido:

Por montes y por prados, en desvelo,
corre tras de Narciso desolada
Eco, la ninfa, en suplica callada
perdida al viento, cómplice del cielo.

Consumida de amor, en tanto celo,
sólo queda la voz enamorada,
clamando, día y noche, entre su nada:
hondo el gemido de su eterno duelo.

Así yo, de este amor sin esperanza,
puse en mi acento el eco más dolido,
siendo mi voz de aquélla a semejanza.

Y por montes y valles van mis quejas
con sones de muerte y de tu olvido
pues cuanto más me tienes, más me dejas.

En contraste con este premeditado clasicismo, la modernidad con que es tratada la figura de Dafne hace que esta composición sobresalga con brillo propio. Nos referimos obviamente al célebre soneto «Dafne». La fábula es asimismo abordada de una manera fugaz en la alusión a la ninfa y al laurel que aparece en los versos de «En otro jardín» y también mediante la breve recreación que se hace en la composición IV («Acaso fuera de mi amor locura») de los *Desengaños*:

Acaso fuera de mi amor locura
huir de ti, cuando sin esperanza,
aguardaba entre nieblas la mudanza
que iluminara ¯sol¯ mi noche oscura.

Acaso como Dafne, en la espesura,

oyendo de tus paso la asechanza,
por escapar de amor, que no se alcanza,
verde laurel vistiera mi figura.

Centrémonos en el soneto «Dafne». No sólo abre el libro *Arco en desenlace* (Granada, 1963), dándole título desde los versos iniciales, sino que irradia los temas fundamentales que se irán desarrollando a lo largo de todas las páginas. En este sentido, su importancia y su peso son a todas luces indiscutibles. Además, el que este dedicado a Emilio Orozco, reconocido especialista en Siglo de Oro, supone toda una declaración de principios sobre la tradición literaria y el magisterio. Este es el texto:

Ya me tienes crecida: rama, altura
de mis dos brazos, arco en desenlace.
Enamorada voz se me deshace,
y es viento acariciando mi espesura.

Ya mi carne —esperanza—, por más dura
presencia de corteza me renace.
Aquí, donde mi sangre inútil yace,
muda savia levanta mi figura.

A tiempo no llegaste, que pudiera
evitarme tu prisa este sonido,
verde rumor de manos transformadas

en hojas de constante primavera.
Ya me miras cumplida. Lo que he sido
aves te lo dirán y desveladas.

La composición redunda en algo que ya se percibe desde los primeros versos de Elena: la identificación plena del ser con el árbol, la humanización de lo vegetal. Léanse, en este sentido, el siguiente fragmento de «Brisa», poema incluido en *El alma desvelada* (Granada, 1953), donde se entrelaza el símbolo vivificador de la lluvia con el cuerpo y el árbol: «Misterio de lluvia, taladrando la dura / corteza diferente de mi cuerpo de árbol». Este «cuerpo de árbol» reaparece aquí al fusionarse la voz del sujeto poético con la ninfa metamorfoseada en laurel para ilustrar el proceso de un resurgir, pues «muda savia levanta mi figura». Se proclama un nuevo estado existencial, una actitud de brazos extendidos («arco en desenlace») por la que la poeta se abre al mundo, como se puede percibir a los largo de las diversas secciones del poemario. Sin embargo, no deja de palparse el rastro de la herida, de la desazón amorosa, plasmada en los tercetos («A tiempo no llegaste…») con la coherente aceptación de la dolorosa experiencia de libros anteriores (*El alma desvelada* y *Cumplida soledad*), tal y como se lee en los dos versos de cierre: «Ya me miras cumplida. Lo que he sido / aves te lo dirán, y desveladas». La transformación, el renacer surgen del dolor. El *yo* poético, situado frente a un *tú* desconocido que es la causa del daño, se alza con la dignidad de un árbol, un árbol cuyas ramas, en soledad, son «verde rumor de manos transformadas / en hojas de constante primavera».

Los versos de *Arco en desenlace* fueron escritos entre 1953 y 1963. Pues bien, un sentimiento similar de júbilo, si bien desembarazado de toda zozobra, se puede detectar en el «Poema del primer sueño», publicado por aquellos años, concretamente en 1954 en la revista malagueña *Caracola*. Aquí la complacencia y la esperanza, con un tono y un léxico que recuerda al mejor Pedro Salinas, hacen que el sujeto alce las manos, igual que en «Dafne», recurriendo a la conocida imaginería vegetal y pespunteando algunos otros motivos aquí tratados:

Un día tendí mis manos,
alcé mis manos abiertas de preguntas,
y crucé mis manos con siembra de esperanzas,
miré mis manos sospechando una entrega.

Y más adelante:

Y las tendí a lo alto
y se clavaron, banderas en la torre de mi ensueño,
tallos con un presagio fiel de ramas,
señales de evidencia y tierra prometida.

Volvamos a la imagen inicial del árbol, con la que abríamos estas breves notas. Como hemos podido comprobar, en el universo cerrado de Elena Martín Vivaldi todas las piezas encajan con una perfecta precisión, sin que nada chirríe. Hasta un elemento tan singular y manido como es la mitología grecolatina es injertado en este tronco lírico para que la rica enramada de versos y poemas no sólo se renueve sino que quede fortalecida por una riqueza sorprendente e inalterable. Todo un quehacer, un oficio y un sentir poético.

"Noche en la noche", los nocturnos de Elena Martín Vivaldi

José Gutiérrez

Son pocos, aunque relevantes, los poetas que con su último libro nos han legado, a modo de lúcido y sobrecogedor testamento, el fruto más acendrado y sobresaliente de su producción. Sería el caso de Federico García Lorca y los *Sonetos del amor oscuro,* de Luis Cernuda con *Desolación de la quimera*, o de Vicente Aleixandre y sus *Poemas de la consumación.* Esa fértil relación entre madurez vital y maestría literaria ya ha sido estudiada por algún crítico, y sólo la traemos aquí para dejar constancia de lo que no pasa de ser una incuestionable evidencia: que la poesía, lo mismo que la vida, es un largo y arduo aprendizaje que sólo culmina con el silencio del creador o con la extinción del ser.

También Elena Martín Vivaldi reservó el mejor bagaje de su experiencia literaria y vital para la redacción de los catorce poemas que integrarían la colección más conmovedora y desolada de la poeta granadina: *Nocturnos,* escritos entre 1974 y 1981 y publicados en esta última fecha. Aunque apenas tres años más tarde verían la luz los extraordinarios siete sonetos de su admirable y significativo homenaje a Pedro Soto de Rojas en el cuarto centenario del nacimiento del poeta barroco granadino (*Desengaños de amor fingido,* 1984), deberemos convenir que los *Nocturnos* constituyen el verdadero testimonio de su "despedida" en la poesía, donde la conciencia de pérdida, que el paso del tiempo sedimenta, alcanza su mayores cotas de estremecimiento lírico y desaliento existencial.

La noche ha sido siempre tema recurrente de la poesía de Elena Martín Vivaldi. Ya en sus *Primeros poemas* destaca el titulado "Noche inútil", y a lo largo de los sucesivos poemarios que jalonan su trayectoria ese símbolo poético ─tan presente en poetas como Novalis, Hölderlin o Rilke, que Elena admiraba─ constituye el ámbito, espacial y temporal, para quien compone versos: el lugar donde se instala quien los escribe (la "noche del alma"), el ámbito de las horas de la madrugada pero también la noche como metáfora del tránsito de la esperanza al desengaño que el paso de la edad procura. Es en *Durante este tiempo* (1972), el libro preferido por la autora, por parecerle el "más sincero (y) más real" de los suyos, donde se subraya esa escritura *desde la noche,* a la que la autora dedica toda una sección del poemario, la que cierra el volumen: una indagación nocturna en la soledad como fuente de hermandad con otros corazones solitarios. Esa sección lleva por título "Las ventanas iluminadas" y la integran doce memorables poemas, entre los que se encuentran algunas de las más intensas y modernas composiciones salidas de la pluma de Elena Martín Vivaldi. Me refiero en concreto a los poemas titulados "Abre la gran ventana", "Porque unos labios dicen" ('en homenaje a Vicente Aleixandre') y el que da título al apartado: "Las ventanas iluminadas". Escritos en verso libre, con un sorprendente dominio de los recursos melódicos que los dota de un personalísimo ritmo sustentado en continuos y sorprendentes encabalgamientos, constituyen a nuestro entender la más depurada lección aprendida en los poetas del 27, a los que está dedicado el volumen, además de a sus "jóvenes amigos". Y es que Elena supo muy bien, sobre todo a partir de la escritura de este libro, fundir la modernidad de la tradición con la indagación en la vanguardia.

Se trata de una noche *abierta*, todavía luminosa y acogedora, frente a la noche oscura, *cerrada*, que presidirá la tercera sección de sus conmovedores *Nocturnos*, comenzados a escribir apenas dos años después de la publicación de *Durante este tiempo,* libro presidido por esas ventanas que son faros encendidos en la noche, y la poeta el farero que dirige su acogedora señal hacia otras islas solitarias de todos los confines de la ciudad. En ese espacio de intimidad y sosiego se produce el reconocimiento en el dolor latente de quienes velan en la madrugada, "huéspedes convergentes de tantas soledades", y desde los "abiertos aposentos" se intuyen "ilusiones que encienden su luz de espera". Estamos ante una soledad solidaria, donde el paisaje urbano adquiere todo su protagonismo y el alma de

la poeta se reconoce en esa plaza interior, íntima, que aguarda iluminada en la noche. La palabra incardinada en el tiempo, que demandaba Machado, aparece aquí nutrida por un sesgo de salvadora esperanza. Es la noche aliada, a pesar del dolor: "Amiga noche, / amiga de todos los infortunios, / amiga de todas las soledades".

En los *Nocturnos* la visión de la noche en la poesía de Elena Martín Vivaldi encierra un giro progresivo hacia el despojamiento de toda certidumbre. Ahora la conciencia de quien vela se corresponde con "el existir de un alma desvivida". La antigua fértil vigilia se transmuta en acuciante insomnio, y la luna que alumbraba la espera se torna un "gris, doloroso espejo". La poeta se contempla a sí misma "abriendo las cortinas de este mudo teatro" en el que todo es "noche en la noche". ¿Qué ha ocurrido para alcanzar tal grado de desesperanza? La autora ha traspasado la frontera de su fiel y cumplida soledad para ingresar en un aislamiento interior que nace del centro mismo del dolor más incomunicable: "los mudos soliloquios… del alma estremecida". Como certeramente supo ver José Ignacio Fernández Dougnac, "se trata… de la noche del alma, una noche fronteriza, tan real como alegórica;… noche sanjuanista, imaginada y sentida siempre, despojada de lo religioso, pero colmada de una exquisita espiritualidad". La palabra poética recorre los caminos oscuros del alma y el recuerdo de la dicha pasada no consigue parar las turbulentas aguas de la memoria: "Todo lo que pasó huye en su cauce de espejos".

Pero ese río de la conciencia lo vemos transitar a lo largo del poemario, perfectamente estructurado, que Elena dispuso con la sabiduría de un consumado artífice. Efectivamente, en los poemas que integran la primera sección del libro la "hermosa noche, / puente hacia un paraíso del verbo presentido", es aún ese espacio edificante capaz de revivir el asombro de la poeta a través de la evocación de instantes que existieron y "existen todavía en la ausencia y el inviolable acecho". Se hace así Elena eco de una memoria viva que en la noche evoca la materia de su lumbre. Estamos ante una poesía de honda raíz elegiaca que Elena Martín Vivaldi vistió con una de sus más emotivas voces en estos *Nocturnos.* Los cuatro poemas dedicados a la luna que constituyen el apartado central del volumen muestran ya una noche tejida de luces y sombras, presidida por esa "luna esquiva" que no acompaña la soledad de la poeta ni escucha su súplica. Desaparece del poema cualquier atributo paisajístico y la propia ciudad circundante se desvanece para ingresar en el tercer y último apartado del libro con el ruego de la poeta de "que no se olvide nada", ni siquiera el dolor que nace de la más honda noche, "aunque la voz se rompa trastornada de ausencias". El manantial nocturno, que era antes la soledad, ahora se muda en abierta interrogante en medio de un yermo desierto, donde la oscuridad se alía con la noche del alma: "Yo quisiera creer y ya no creo. / … / Hoy sólo sombras luchan en mi frente".

La mirada de quien escribe sigue siendo neorromántica, fiel a una cosmovisión insobornable. La historia que subyace, "noche de tantas noches", se concentra en la desolación de una soledad "sin resquicios". Lo que antaño fuera ilusionada "materia de esperanza" se ha convertido en desolado memorial de pérdidas, en baldío inventario de ausencias, y de fondo el antiguo dolorido sentir heredado del insustituible maestro, Garcilaso:

> Esfumándose va, materia vana,
> aquello que en mi mente está grabado,
> y no sé si es real o imaginado
> todo aquel mundo donde anduve ufana.

Tan real como imaginado el amor y su recuerdo, una vez más, aunque aquí apenas apuntado, socava los muros de lo vivido para familiarizarnos con la verdadera inexistencia: "Vivir en soledad de amor, primera muerte". La soledad *cerrada* culmina al fin su círculo: "Todo es noche en la noche". Pero al iluminarla poéticamente con la intensidad de lo auténtico, Elena nos legó, desde la sazón de la edad, un invulnerable canto de amor a la vida, su intemporal mensaje de fraternidad con todos nosotros.

10 de diciembre de 2012

Nuevos datos biográficos de Elena Martín Vivaldi

Jacinto S. Martín

Elena Martín Vivaldi nació en Granada a las cinco y media de la mañana del día 8 de febrero del año 1907 en la calle Sacristía de San Matías, número 14. Hija de don José Martín Barrales, catedrático de Ginecología en la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada, y de doña Elena Vivaldi Romero, ambos granadinos. Nieta por línea paterna de don José Martín Torres, natural de Granada, y de doña Encarnación Barrales Fernández, natural de Cájar y vecina de Granada; y por línea materna de don Juan Bautista Vivaldi Pasineray, natural de Génova y de doña Asunción Romero Sacaluga, natural de Cádiz. Se mezclaron en la escritora los genes granadinos con la salada claridad de la bahía gaditana y la musicalidad venida de Italia.

Con siete años empezó a estudiar en el Colegio de Riquelme, situado en la calle Tablas. Estudió en el Instituto General y Técnico de Granada (hoy, Instituto "Padre Suárez") como alumna libre los cuatro primeros cursos (1918/1919 – 1919/1920 – 1920/1921 y 1921–1922) y como alumna oficial durante los cursos quinto y sexto, después del preceptivo examen de ingreso realizado en 1919[1].

El examen de ingreso de Elena Martín Vivaldi

Los datos que poseemos del examen de ingreso de Elena Martín Vivaldi son los siguientes:

1. En la parte superior de la instancia, una póliza de 11ª clase de una peseta de valor con la que se reintegra; a la izquierda el número 89 escrito a lápiz. A la derecha de la misma un sello del doctor Martín Barrales– su padre– de fecha 31 de mayo de 1919, en el que se indica que presentó certificado de vacuna.

2. El encabezamiento y el cuerpo de la instancia están escritos en "temblorosa" letra inglesa. Los renglones muy derechos (posiblemente sirviera de guía una falsilla).

3. La solicitud dice:

> "Señor Director del Instituto General y Tecnico (sic) de// la provincia de Granada.// Elena Martín Vivaldi natural// de Granada de 12 años, a VS respetuosa// mente expone:// Que deseando ingresar en el Centro que// tan dignamente dirige y habiendo hecho los es// tudios necesarios para ello// A VS. suplica se digne admitirla a los primeros exá// menes que se verifiquen previa la presentación de// los documentos y pago de los derechos que la// ley exige.// Gracia que no dudo alcanzar de V.S.// cuya vida guarde Dios muchos años.
>
> Granada 29 de mayo de 1919. Elena Martín V (*rubricado*)."

4. A la vuelta del papel de barba está la prueba escrita del "examen de ingreso".

[1] El ejercicio de ingreso se realizaba cuando el alumno había cumplido diez años. La alumna Martín Vivaldi lo realizó con doce, el siete de junio de 1919. También Don Emilio Orozco ingresó en la Institución con doce años de edad, pues estuvo gravemente enfermo durante dos años. En el caso de Elena desconocemos el motivo de su retraso.

Consta de un dictado de dos renglones del párrafo final del capítulo XIII de la segunda parte del Quijote:

"Finalmente, tanto hablaron y tanto bebieron los dos buenos escuderos, que tuvo necesidad el sueño de atarles las lenguas."

Elena escribió:

"Finalmente tanto hablaron y tanto bebieron los dos buenos escuderos que tuvo necesidad el sueño azarles las lenguas".

Sigue al dictado una cuenta de multiplicar con un encabezamiento *Arigmetica (sic).* Debajo de la multiplicación 378 x 703, bien hecha, aparece la fecha *Granada 7 de junio de 1919* y su segunda firma Elena Martín V con rúbrica que se inicia en el vértice de esta letra.

Cierra el ejercicio la calificación: "Examinada en día de hoy fué(sic) calificada de Aprobado." Granada 8 de junio 1919. Firman los componentes del tribunal. Distinguimos la firma de Don Teodoro Sabrás Causapé, secretario del instituto.

La alumna Martín Vivaldi fue una de las pocas jóvenes matriculadas como alumna oficial durante los cursos 22/23 y 23/24. Eran tan pocas, que durante el recreo se refugiaban en una pequeña habitación (hoy Conserjería) a la que llamaban el gineceo. Tal vez se cruzara en los pasillos con Francisco Ayala, un año mayor que ella. La tímida Elena, no muy alta, de facciones suaves, algo encorvada[2], provocó – según confesión propia– una manifestación entre los alumnos del centro que le exigían que eligiera novio entre ellos.

Elena Martín Vivaldi, profesora de Latín en Osuna

Con fecha 30 de abril de 1926 se expidió certificado de sus notas para la Escuela N. Maestros Granada (sic). Después de terminar Magisterio, Elena obtuvo el título de Licenciada en Letras (Sección de Lenguas) en 1938. Comenzó a trabajar como profesora sin sueldo[3] en el Instituto "Ángel Ganivet" hasta la muerte de su padre en 1939. Luego en 1940 las gestiones de su hermano Victoriano[4], que había conseguido la cátedra de Física y Química del Instituto de Osuna en 1940 y a la que no se incorporó, llevaron a Elena Martín Vivaldi al Instituto "Rodríguez Marín" de la mencionada ciudad. La Directora del mismo y don José Manuel Ramírez Olid, gracias a la mediación del Director de la Alta Inspección del Estado en Sevilla, me han facilitado el acta de toma de posesión de Doña Elena Martín Vivaldi como "Encargada interina de curso de Latín" con un sueldo anual de seis mil pesetas. Doña Elena debió acreditar el pago de los derechos para la obtención del título y la hoja de cumplimiento del "Servicio Social".

El documento, registrado en el Libro de Actas de tomas de posesión de los catedráticos y profesores encargados de curso (1939–1956) folio 30 vuelto, contiene tres firmas: la del Secretario, Vicente Fernández, la de la profesora posesionada Elena M. Vivaldi (que admitiría un análisis grafológico de su estado de ánimo) y la del Director, el joven catedrático de Historia Don Francisco Olid Maysounave –una de las grandes figuras de la docencia, del estilo y de la dignidad– y que aún seguía dirigiendo el "Rodríguez Marín" cuando tuve la suerte de cursar el bachillerato en la citada ciudad de Osuna.

[2] Confesaba Elena que comenzó a andar encorvada cuando con siete años acudía a las "Riquelminas" cargada con una pesadísima cartera. Sostiene Alvite que un niño no puede ser feliz si pesa dos kilos menos que sus libros.

[3] Esta práctica era corriente en los institutos españoles: el dramaturgo José Martín Recuerda estuvo como "meritorio" en el instituto "Padre Suárez" de Granada durante diez años (1949 – 1959).

[4] La certificación de su incorporación al Instituto "Ángel Ganivet", durante el curso 41–42, está firmada por Don Juan M. Gallego Burín, secretario accidental del mismo. En ella se especifica que Don Victoriano Martín Vivaldi, Catedrático de Física y Química (turno restringido) pasa a ser profesor del citado instituto con el sueldo anual de nueve mil seiscientas pesetas.

El encargo según consta en el precitado documento fue para el curso 1940– 1941 y se prorrogó para el curso 1941–1942. Al margen del documento del segundo encargo figura: "Cesó en este cargo el día 31 de julio ppdo, por haber sido nombrada Bibliotecaria de la Pública de Huelva. Osuna 4 de agosto de 1942".

En este segundo documento la "posesionada" cambia algo la firma que parece adquiere una mayor fuerza. Don José Machuca Lasarte, Catedrático de Ciencias Naturales, a quien tanto estimé, da el visto bueno en su calidad de Director del centro, avalando la firma del Secretario Vicente Fernández.

Durante dos años, pues, Osuna arropó a la poeta en soledad y viento. Doña Elena –serenamente triste– subía, ascendía casi, por la cuesta del casino hasta el instituto, situado en una pequeña colina que domina la ciudad, dejaba a la derecha la Colegiata que custodia el pasado glorioso del Ducado y llegaba a las puertas de la que fue Universidad en el siglo XVI. Luego, orillada en el espacio y en el tiempo, impartía sus clases de latín y leía los libros de la antigua Universidad que el tiempo había permitido que llegaran a sus manos. Callada, su alma se alimentaba en una conversación eterna con el espíritu de los que ya no volverían. Fuera el viento mordía las afiladas y delgadas torres. Mientras bajaba al atardecer la "escalera de luna", el viento, siempre el viento, se cubría de soledad y noche. Posiblemente una oración… En Osuna siempre reza el viento.

Elena Martín Vivaldi: una ininterrumpida presencia

Antonio Sánchez Trigueros

Queridos Académicos, queridos sobrinos de Elena Martín Vivaldi, queridos amigos:

Como cierre de las actividades conmemorativas del décimo aniversario de su existencia, la Academia de Buenas Letras de Granada ofrece hoy este homenaje público a Elena Martín Vivaldi, que fue primera firmante de la comisión gestora que solicitó su creación. Elena, la gran poeta de Granada, siempre se sintió muy querida y valorada por el entorno literario granadino desde que dio a conocer sus primeros versos hasta su adiós vital, y, lo que era más importante para ella, se sintió leída y comprendida, y, aún más, se sintió influyente, sin buscarlo, en el desarrollo de la poesía granadina del último tercio del siglo veinte; y ese permanente flujo de reconocimiento y admiración lo vivió gozosamente y con intensidad en las décadas finales de su larga vida.

Además su muerte no trajo aparejado el olvido, y su figura y su quehacer poético han seguido estando absolutamente vivos en el mundo literario y en otros ámbitos de la cultura granadina. Recordemos que desde 1998, año de su fallecimiento, se han publicado, siempre con impulso granadino, cuatro libros póstumos, nueve antologías, dos tesis doctorales, una nueva y definitiva edición de sus poesías completas, a más de celebrarse en la Facultad de Letras el Congreso de su Centenario y un gran homenaje pictórico de "amarillos" que programó la Fundación Rodríguez Acosta, a todo lo cual el año pasado se unió una gran Corona Poética, en la que participaron con más de cien poemas setenta y cuatro poetas, la mayoría granadinos de nacimiento o residencia.

Indudablemente esta unánime e intensa admiración hacia Elena Martín Vivaldi tiene su razón de ser, claro es, en el alto valor de su obra poética, a la que inmediatamente me referiré, pero en mi caso como en el de tantos otros que tuvimos la suerte de conocerla y tratarla personalmente, cuando leemos sus versos ni podemos ni queremos desprendernos de su imagen humana y de algunos rasgos de su biografía empírica: así, su escondido oficio de bibliotecaria en la Universidad muy entregada a su labor, que en uno de sus descansos de fumadora descubre la explosión de amarillos del que será su árbol emblemático; así, su proyección literaria hacia su numerosa familia, cuyas vidas llenaba de versos cálidos y de la que fue auténtica matriarca; así, sus oídos siempre abiertos hacia la poesía contemporánea y muy especialmente hacia la poesía joven; así, sus fructíferos itinerarios urbanos nunca traicionados; así, sus intervenciones en las tertulias literarias (Centro Artístico, Café Suizo, Librería Don Quijote) siempre precisas, lacónicas, muy agudas y salpicadas de humor y sentido crítico. Elena Martín Vivaldi, humanidad y ternura con oportunas gotas de amable ironía.

Y además se nos revelaba cómo una Elena impasible, con su estremecedora calidad, iba venciendo dificultades para ser reconocida más allá de las fronteras provinciales: ser mujer, vivir en provincias, no haber dedicado ni un minuto de su larga vida a la autopromoción, afirmarse en la estirpe juanramoniana, cuando los aires no eran muy propicios para ello, sus problemas para ser catalogada y clasificada en un grupo poético o generación literaria. Son rasgos que definían su personalidad, aunque evidentemente su atrayente y verdadera biografía está en su poesía, una biografía interior que tiene elementos de realidad y elementos de ficción, pero ficción realmente vivida, ficción que se convierte en vida, no menos real que la empírica, como ocurre con la creación de ese hijo que no tuvo en su libro *Materia de esperanza*, un hijo de ficción que se convertirá en hijos reales, como fue ese importante núcleo de poetas jóvenes, de distintas generaciones, que nacen de y en su poesía y que, después de ser oídos por Elena con atención y cariño, fueron fundando su maternidad poética, su materia de esperanza, una estela filial de la mejor poesía granadina. Una biografía

que fue construyendo en el apacible rincón de su piso de la calle Martínez Campos, con la noche como testigo permanente de su trabajo, con la soledad compartida con las páginas en blanco, que pacientemente iba llenando de su riquísimo mundo interior.

Y ahí es donde residen sus altos valores de poeta que creó una obra sin concesiones, con personalísima originalidad, con absoluta fidelidad a sí misma, una obra que se define como una manera romántica de verse y ver el mundo, en la que la omnipresente naturaleza fue siempre utilizada como caja de resonancias iluminada por sus sentimientos más profundos que consiguen hacer vibrar la intimidad del lector; un lector que queda fuertemente atraído por esa corriente de sensibilidad, hiperestésica, llena de matices, humanísima, que atrapa y no te deja salir de ese círculo de fascinación que su poesía provoca no sólo con la totalidad de un libro, sino con unidades menores, como un poema, una estrofa, un verso, que pueden provocar el asombro, el descubrimiento, para definitivamente instalarse en el placer siempre renovado de su lectura y relectura.

En efecto, su poesía hace vibrar la intimidad del lector, sobre el que consigue proyectar de mil formas distintas sus sentidas vivencias interiores: nostalgias, quejas, melancolías, tristezas y alegrías, soledades y esperanzas, a través de una palabra poética siempre contenida que, apelando a las propias experiencias de su corazón lastimado, roza los tonos dramáticos pero sin desembocar nunca en ellos. Jorge Guillén lo expresó mejor que nadie en pocas palabras: "Los versos [de Elena], firmes con sus palabras justas, excluyen todo sentimentalismo retórico".

Y algo más. Elena, situada en la tradición de los dos legados más importantes de la poesía moderna, el romántico y el simbolista, se decantó con toda conciencia por el lenguaje de la comunicación como compromiso expreso, dejando constancia de la dificultad de decir, de los límites del lenguaje para expresar los sentimientos, sin dejar de señalar la amenaza del silencio, pero asumiendo con toda decisión la defensa del lenguaje en todo lo que ofrece de poder creativo.

Querida Elena, en esta mi última intervención como Presidente de la Academia, cumplidos los cuatro años preceptivos, quiero decirte que seguimos siendo fieles lectores de tu obra, en la que continuamente descubrimos nuevos matices, caminos y sorpresas. Cuando hace más de una década que no te tenemos con nosotros, tus lectores te sentimos muy cerca en tus versos y recordamos que un día tus finos dedos poéticos nos acariciaron por dentro de tal forma que tus huellas no se han borrado y siguen latiendo como un murmullo permanente y hondo, como una lluvia eterna, tu amada lluvia, que llama, gotea, acompaña, apacigua, consuela, venda las heridas e inunda de placer poético.

Querida Elena, sigues con nosotros, nos presides en todas y cada una de nuestras sesiones académicas, porque, como tú escribiste en la Elegía a Celia Viñas,

> Nosotros te negamos a la muerte.
> Estarás con nosotros mientras tiemble
> un verso entre las manos de un poeta.

Gracias a todos los asistentes. Se clausura el acto de Homenaje a Elena Martín Vivaldi.

LADRÓN DE FUEGO

Lionel Ray

Manuel Gómez Angulo

Los poetas somos invitados precarios de un mundo olvidado

Robert Lorho nació en Guerville, en las cercanías de París, un 19 de enero de 1935. Hijo de un excombatiente de origen bretón condecorado en la Gran Guerra y de una madre belga, dicen que pasó su infancia mirando un cielo por el que surcaban aviones de combate, un tanto fascinado y otro aterrado por su ruido. Realizó estudios de Letras y trabajó como profesor agregado (catedrático) de Literatura en las clases preparatorias del instituto Chaptal. Desde 1970 adoptará el seudónimo con el que se ha labrado un nombre entre los grandes contemporáneos de la poesía francesa: Lionel Ray.

A principios precisamente de esa década, apadrinado por el gran Louis Aragon, presenta sus primeros poemas en la revista *Les Lettres Françaises* (1970, 1971, 1972). A partir de entonces comienza a publicar lo esencial de su creación en la editorial Gallimard, haciéndose acreedor a los galardones literarios más prestigiosos, coronados por el Goncourt de poesía al conjunto de su obra, en 1995.

Ray es presidente de la Académie Mallarmé, pertenece al comité del mensual literario *Europe*, colabora con *Aujourd'hui poème* y se multiplica en sus actividades siempre dinámicas como miembro del jurado en varios de los mejores premios de poesía del país vecino (Mallarmé, Max Jacob, Alain Bosquet, Max Pol Fouchet). También se prodiga en la animación de talleres de escritura en París (sobre todo en la Sorbona) y en otras ciudades de Francia. Es regularmente solicitado para entrevistas y conferencias en Europa, América y Asia, continente al que lo unen estrechos lazos de pareja. Su interés por la pintura lo lleva asimismo a colaborar asiduamente con pintores y a prologar libros de otros escritores o compendiar antologías de poesía francesa contemporánea, en todo lo cual se muestra, como no, fino e incisivo ensayista. No hay antología en la que no esté incluido y numerosos escritores coetáneos se han interesado por sus libros.

Lionel Ray es sin duda un lírico, lo cual sería tanto como decir un romántico de cuño moderno, adscrito al grupo de poetas de *cuerpo dolorido* o de *identidad frágil*, como Marie–Claire Blancquart, Richard Rognet o Bernard Mazo, que emerge al enfriarse el ardor de las vanguardias y previos a la negación deshumanizada del minimalismo. Lo fundamental en Ray es la obsesión por las transformaciones del yo y sus distintas perspectivas ante las que se presenta con un enfoque muy personal. Su concepción de la poesía reposa en el intento de responder con la palabra al dolor de haber nacido, a la soledad que conlleva la ausencia o a la insatisfacción propia de vivir. Ray sabe mejor que nadie que no es el primero en haberse lanzado a esta aventura de la pluma y no se engaña a sí mismo para no perder de vista un pasado del que toma conciencia personal y poéticamente.

Ray es partidario de un verso sereno en el que deja entrever su escepticismo a la hora de rescatar lo que se perdió, esa inestabilidad de las cosas en el recuerdo, esa distancia que media entre lo que fue y lo que resulta ser que todo lo transforma en indefinible o incluso intocable, en definitiva, la plena consciencia de un vano ensayo por recuperar el paraíso de la infancia. Ray ha sido definido como un poeta–arquitecto. Sus poemarios se apilan unos sobre otros y todos sobre unos cimientos en los que para fabricarlos utiliza tanto símbolos materiales (algunos tan lábiles como la arena) como inmateriales. La memoria se agarra a elementos que adquieren con esas idas y venidas tan recurrentes carácter de fijación. Así, los castillos. Castillos que han sido objeto de muchos artículos. Castillos plagados de vacíos y de ambigüedades. Castillos que serán también colmados por un caudal de luces (*que iluminan lo real*) y también

de sombras (*que enturbian su mirada*), las otras dos claves en la poesía de Ray, un poeta de trayectoria única y ejemplar que ha sabido (re)crear un corpus de la memoria sin que esas mismas sombras hayan logrado disfrazar u ocultar lo que le queda en las manos de realidad, con un ojo puesto en los claroscuros de un pincel (esas irreprimibles inclinaciones pictóricas), haz de todas las obsesiones surgidas del baúl de esa memoria con sus temas mayores : amor, deseo, (in)felicidad e infancia. Son razones por las que hoy en día Ray goza del reconocimiento, respeto y admiración tanto por parte de la crítica como de sus propios colegas y, por supuesto, de sus lectores.

Los cinco poemas que siguen han sido extraídos de su último poemario *Entre nuit et soleil* (2010). Todos son inéditos en español.

Châteaux

…je construis en moi des châteaux avec de hautes
salles des tours des dragons de pierre des escaliers
innombrables de grands parcs et tant de gens d'armes
écuyers et brigands chevaliers et sénéchaux connétable
en grand arroi et nobles dames des châteaux sans nom
pour oublier le mal de vivre et le vent avec murailles
tendues de soie et d'or des ombres sans mémoire
qui s'attardent aux terrasses – des châteaux pareils
au silence des couleurs dans des forêts profondes face à la
mer où plongent des oiseaux blessés des châteaux qui
s'inscrivent sur la dernière toile d'araignée d'une pensée
sans date comme une dentelle obscure l'écriture inquiète
des fourmis à contre–jour dans un pays profond
et qu'on regarde les yeux fermés

Castillos

construyo castillos en mí con altas
salas torres dragones de piedra escaleras
innumerables grandes parques y tanta gente armada
escuderos y salteadores caballeros y senescales condestable
de gran séquito y nobles damas castillos sin nombre
para olvidar el dolor de vivir y el viento con murallas
tapizadas de seda y de oro sombras sin memoria
rezagadas en sus terrazas castillos parecidos
al silencio de los colores en forestas profundas frente al
mar donde se sumergen pájaros heridos castillos que
se asientan en la última tela de araña de un pensamiento
sin fecha como un encaje oscuro la escritura inquieta
de hormigas a contra luz en un país profundo
hacia el que miramos con los ojos cerrados

L'automne est venu
en plein midi
par les chemins des saules.
L'enfant qui souriait sur
une ancienne photographie
n'est plus.
Quel vent bavard
nous traverse
et meurt ?
Intarissable
le temps
va :
au milieu des masques
des vieux décors,
un manque discret
d'ombres.

Llegó el otoño
en pleno mediodía
por los caminos de sauces.
El niño que sonreía en
una antigua fotografía
ya no existe.
¿Qué viento charlatán
nos ensarta
y muere ?
Inagotable
el tiempo
va :
entre máscaras
de viejos decorados,
carencia discreta
de sombras.

Dans un même silence
les maisons et les jours
les corps endormis
miroirs et lampes
le pain les citrons les solitudes.
Puis cette marée en nous du désir
qui glorifie les roses :
c'est l'heure où d'antiques ténèbres
montent
jusqu'à la bouche natale.
Salve d'écume
ni aube ni voix
ni blessure ni enlisement
mais la parfaite nudité
comme un
coquelicot d'avril.

En un mismo silencio
las casas y los días
cuerpos adormecidos
lámparas y espejos
pan limones soledades
Y esta marea nuestra del deseo
a la gloria de las rosas :
hora es de que antiguas tinieblas
suban
hasta la boca natal
Salva de espuma
ni alba ni voz
ni herida ni hundimiento
sino la perfecta desnudez
como una
amapola de abril.

Cette lampe devant toi,
un arbre
et ce qui reste de bruit
lorsque le vent retombe.
C'est aussi le sang

Ante ti esta lámpara
un árbol
y los restos del ruido
a la caída del viento.
Es también la sangre

qui bouge et qui tremble :
la circulation des langues
l'approche des ombres.
Y a–t–il une fin
à cette histoire ?
imagine ce que fut
ton métier d'homme,
la couleur furtive
d'une phrase perdue.
A supposer qu'on veuille vivre
encore un peu
dans un nom
oscillant
entre soleil et nuit.

que se mueve temblorosa :
la circulación de las lenguas
la cercanía de las sombras
¿Habrá un final
para esta historia ?
imagina lo que fue
tu oficio de hombre
el color furtivo
de una frase perdida
Supongamos que queremos vivir
un poco más aún
en un nombre
que oscile
entre noche y sol.

Mémoire :
cet orchestre à secrets
et, sitôt éclatés,
les sons qui se voilent.
Comme une île confuse
fôret de paroles,
puis le silence
qui recouvre tout.
L'entassement des années,
les mots muets,
les désirs éteints
et toi qui cherches
à tâtons
dans les ténèbres
on ne sait quoi.
Un cristal tinte
comme l'énigme
d'un visage

Memoria :
esa orquesta de secretos
y sus sonidos velados
tan pronto estallan
Como una isla confusa
bosque de palabras
y luego el silencio
que todo lo envuelve
Hacinados los años
mudas las palabras
apagados los deseos
y tú que buscas
a tientas
en las tinieblas
no se sabe qué
Tañe un cristal
como el enigma
de un rostro

Obras poéticas del autor:

–Les Métamorphoses du biographe ; suivi de la parole possible. – Gallimard, 1971.

–Lettre ouverte à Aragon sur le bon usage de la réalité. – Paris : Les Editeurs français réunis, 1971.

–L'Interdit est mon opéra. – Gallimard, 1973.

–Arthur Rimbaud. – Seghers (Poètes d'aujourd'hui), 1976.

–Partout ici même. – Gallimard, 1978.

–Aveuglant aveuglé. – Saint–Laurent–du–Pont : Le Verbe et l'empreinte, 1981.

–Le Corps obscur. – Gallimard, 1981.

–Nuages, nuit : poèmes. – Gallimard, 1983.

–Empreintes. – Saint–Laurent–du–Pont : Le Verbe et l'empreinte, 1984.

–L'Inaltérable. – Saint–Laurent–du–Pont : Le Verbe et l'empreinte, 1984.

–Voyelles et consonne. – Saint–Laurent–du–Pont : Le Verbe et l'empreinte, 1984.

–Approches du lieu ; suivi de Lionel Ray à l'état chantant par Maurice Regnaut. – Moulins : Ipomée, 1986.

–Le nom perdu : poèmes. – Gallimard, 1987.

–Une sorte de ciel : poèmes. – Gallimard, 1990 (Prix Antonin Artaud).

–Douze poètes grecs. – Montgeron : La Sape, 23/24, 1990 *Comme un château défait* : poèmes. – Gallimard, 1993. (Prix Supervielle 1994; Prix Goncourt de poésie 1995)

–*Syllabes de sable* : poèmes. – Gallimard, 1996.

–*Pages d'ombre* : poèmes. Gallimard, 2000. (Grand prix de poésie de la société des gens de lettres, 2001; Prix Kowalski de la ville de Lyon; Prix Guillevic de la ville de Saint–Malo)

–*Matière de nuit* : poèmes. Gallimard, 2004.

–*L'invention des bibliothèques* (les poèmes de Laurent Barthélemy): Gallimard, 2007.

–*Entre nuit et soleil* : poèmes. – Gallimard, 2010.

Otras obras:

–Le dessin est une mémoire : autour de l'oeuvre graphique de Le Yaouanc. – Association culturelle de la Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers : Editions de la Licorne, 1996.

–*Le dessin est une mémoire : autour de l'oeuvre graphique de Le Yaouanc* – Association culturelle de la Faculté des lettres et des langues de l'Université de Poitiers : Éditions de la Licorne, 1996.

–Plusieurs ouvrages sur et avec le peintre cubain Joaquin Ferrer : *Joaquin Ferrer ou l'Imaginaire absolu* (monographie, éd. Palantines, Quimper, 2001, 130 illustrations).

–*Aragon* : Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 2002.

–*12 poetas bengalis* : recueil de poésie bengalie en version française et espagnole, en collaboration avec Sumana Sinha. – Ed. Lancelot, 2006. Murcia.

–*Comme nuage et vent*, recueil de 6 poèmes accompagnés de 4 gravures en eau–forte de la calligraphe Els Baekelandt (Éditions Sanchez–Alamo, graphisme analogique de la zone opaque, Paris, 2006).

–*Sumana*: recueil de neuf poèmes d'amour dédiés à son épouse, accompagné de la peinture de Bardet C.J. et de la traduction bengalie de ces poèmes par Sumana Sinha.

–*Tout est chemins* : Anthologie de la poésie bengalie en version française en collaboration avec Sumana Sinha. – éd. Le Temps des cerises, Paris. 2007.

–*Le Procès de la vieille dame*. Eloge de la poésie. Recueil d'essais. Éditions de la Différence. 2008.

Los viajes de Eliezer y Yehudá Haleví,

Antonio Requena

אֵיכָאֵשׁ לִבִּי רָאֵשׁ וְיָבֹעוד / צִיּוּבָּחֵבֶל אֱדוֹם אָנֹכִי כְּבֶעֶר בַּ

יֵקֶל בְּעֵינַי זֹב כָּל-טוּבָּפֶר, דְּכִמוֹ/יֵקֶר תְּבוּאֵינַר אוֹתָם פְּרוֹתִי בִּיקָר בַּ

Mi corazón está en Oriente, y yo en el extremo de Occidente.
¿Cómo puedo yo gustar de los manjares y cómo saborearlos?
¿De qué modo cumpliré mis votos y mis promesas, cuando
Sión se halla bajo el yugo de Edom y yo en las cadenas de Arabia?
Leve será a mis ojos abandonar todos los bienes de España,
grato será para ellos contemplar el polvo del Templo devastado[1].

El autor de este breve poema es Yehudá Haleví, nacido en Tudela, en el emirato de Zaragoza, probablemente en 1074. Haleví es uno de los poetas de lengua hebrea más importantes de todos los tiempos y constituye, junto con otros poetas nacidos en España, una generación excepcional de escritores hebreos que con razón se ha denominado la "edad de oro" del judaísmo español. Haleví, además de ser un poeta de enorme calidad literaria, es también un poeta de gran popularidad. Muchas generaciones de judíos han crecido con la lectura de sus poemas, han aprendido incluso el hebreo leyéndolo, y algunos de sus versos se han incorporado a la liturgia judía.

Haleví fue médico, filósofo y poeta en una época en que estas disciplinas no estaban tan alejadas unas de otras como lo están ahora. No obstante, para Haleví no hay duda alguna en cuanto a prioridades, tal y como se desprende de sus propias palabras en una carta a un amigo a propósito de sus quehaceres como médico en Toledo: "Día y noche estoy ocupado con las necedades del curar". Como filósofo, Haleví ocupa un lugar de honor en la historia del pensamiento hebraico, gracias fundamentalmente a su tratado *El Cuzarí*, escrito en árabe según la costumbre de los escritores judíos que vivían en países musulmanes. El título con el que se conoce esta obra se debe a la versión al hebreo de mediados del siglo XII del traductor, médico y poeta granadino Yehudá ibn Tibbón. En su original árabe presentaba el significativo título de *Libro de la prueba y de la demostración en defensa de la religión menospreciada*. Escrita en forma de diálogo entre el rey de los jázaros turcos ("el Rey Cuzar", de ahí el nombre de *Cuzarí*) y un sabio judío, la obra parte del hecho histórico de la conversión al judaísmo en el siglo VIII de esta población asentada en el Cáucaso. El soberano dialoga en primer lugar con un filósofo y dos sabios, uno cristiano y otro musulmán. No satisfecho con sus respuestas, se dirige finalmente a un sabio judío que le convencerá de la superioridad de su fe. La obra de Haleví es, por lo tanto, una apología del judaísmo, de "la religión menospreciada". El Cuzarí consulta en primer lugar "a los Edomeos e Ismaelitas, porque una de las dos es sin duda la religión grata a

[1] Para mi traducción me he basado en el texto hebreo del poema editado por Brody, H., *Diwan des Abu–l–Hasan Jehuda ha–Levi,* Berlín, 4 vols. Reeditado y revisado por A. M. Habermann, [Farnborough] England, Gregg International Publishers, 1971.

Dios"[2]. Deja a un lado en un principio a los judíos porque "todos los aborrecen"[3], pero será finalmente el sabio judío quien le convencerá de la superioridad de su religión sobre la filosofía aristotélica (a la sazón predominante en la España musulmana), el islamismo y el cristianismo. La obra acaba con la conversión al judaísmo del soberano, el cual será seguido en su decisión por todo su pueblo.

A pesar de la trascendencia de esta obra filosófica, es en la poesía donde Haleví alcanza su más alta cota como escritor. Por la versatilidad y amplitud de su obra poética el maestro tudelano no tiene parangón en toda la Edad Media judía, siendo considerado universalmente el mayor poeta en lengua hebrea de la diáspora. Pero quizá sea menos conocido que Haleví ocupa también –o debería ocupar– un lugar destacado en la historia de la literatura española. Ya Menéndez Pelayo reconoció con profunda intuición a finales del siglo XIX que "el primer poeta castellano de nombre conocido (¿quién lo diría?) es muy probablemente el excelso poeta hebreo Judá Leví [*sic*], de quien consta que versificó, no solamente en su lengua, sino en árabe y en la lengua vulgar de los cristianos"[4]. Estas palabras se vieron ratificadas en 1948 al descubrir el joven hebreo nacionalizado inglés Samuel Miklos Stern unos breves poemas escritos en mozárabe, dialecto romance heredero del latín vulgar visigótico, que se conocen actualmente con el nombre de jarchas. Con estos versos, a la manera de cancioncillas, se concluía un poema más largo, generalmente de cinco estrofas y escrito en árabe o hebreo, llamado moaxaja[5].

Hemos hecho ya referencia a que los escritores hebreos que residían en Al–Ándalus escribieron en árabe sus tratados de todo género hasta bien entrado el periodo cristiano, mientras que la poesía se escribía casi exclusivamente en hebreo. Haleví no escapa a esta tendencia y escribió en árabe, como hemos visto, su tratado filosófico, pero para la poesía –"dulce estudio de su vida, amor entrañable de su alma"[6]– el maestro tudelano se sirvió de un hebreo de pureza clásica. No está de más recordar aquí, para entender mejor esta elección, que el filósofo alemán Herder calificó al hebreo como "la lengua más poética de la tierra".

Tradicionalmente se ha dividido su obra poética en dos grandes grupos: poesías religiosas y poesías profanas. A pesar de las numerosas dificultades que plantea la datación de su obra, es razonable pensar que la mayor parte de las poesías profanas de Haleví datan de su época en Granada, donde entabló una entrañable amistad con el poeta granadino Moisés ibn Ezra, autor de poesías al estilo horaciano en las que canta las alegrías del amor, del vino y del vivir despreocupado, la vuelta de la primavera, la amistad, etc.[7] Las poesías que Haleví compuso en esta época comprenden sobre todo panegíricos y cantos de amistad o de duelo dedicados a

---

[2] *El Cuzarí,* I, 1.

[3] *Ibídem.*

[4] Menéndez Pelayo, M., *Estudios de crítica literaria*, Colección de escritores castellanos, Madrid, 1912, vol. 2, p. 382.

[5] Citemos aquí a título de ejemplo una de las jarchas más hermosas de nuestro poeta:

Báy– še méw qorazón de mïb.

¡Yã Rabb, ši še më tŌrnarād!

¡Tan mãl me dólëd li–l–habïb!

Enfermo yëd: ¿kuánd šanarád?

Se va mi corazón de mí.

¡Ay Señor, si me volverá!

¡Tanto me duele por el amigo!

Enfermo está: ¿cuándo sanará?

[6] Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, vol. I, p. 361.

[7] Es justo mencionar que en la segunda mitad de su vida –mucho menos venturosa y llena de calamidades– Moisés ibn Ezra, ya exiliado de Granada, se abandona en sus composiciones a una emotiva compunción y penitencia que le valieron el título de poeta *salḥān*, esto es, "penitencial".

ilustres contemporáneos del poeta, entre ellos al mismo Moisés ibn Ezra y a su numerosa familia. No faltan tampoco composiciones que cantan los placeres del vino y de los banquetes, así como un buen número de poemas homoeróticos. Haleví guardó toda su vida un recuerdo agradecido de Moisés ibn Ezra, de diez a veinte años más viejo que él, y compuso una hermosa y sentida elegía a la muerte de este, pero lo cierto es que la amistad entre los dos poetas había quebrado años atrás, quizá porque en ellos se agitaba el profundo antagonismo que media entre la poesía profana de la escuela andaluza y la poesía religiosa y litúrgica en la que Yehudá Haleví descollaría sobremanera. "Sin deleitarse en su dolor, sin gemir y sin abandonar aquella preclara serenidad que se expresa en los caballeros castellanos pintados por el Greco, Yehudá Haleví escribe sus poemas más estremecedores después de la separación de Moisés ibn Ezra. (…) Es entonces cuando se hace el más grande entre los poetas hebraicos de España"[8].

Hemos señalado ya que el hebreo de Haleví es clásico. A este respecto el texto bíblico representaba el ideal de pureza y de belleza formal. Ahora bien, ni para él ni para la mayoría de los poetas de su tiempo, este ideal implicaba una servil imitación del estilo bíblico; suponía más bien un uso preferente del léxico y las formas gramaticales de la lengua clásica a fin de conseguir la concisión, simplicidad y, a la vez, grandeza del lenguaje bíblico. La biblia hebrea es, además, fuente de una de las técnicas literarias más importantes desarrolladas por la escuela andaluza[9]: el arte de la cita bíblica. Este consiste en entretejer las composiciones con citas –en ocasiones meras alusiones más o menos literales– extraídas del texto bíblico. Israel Zangwill recordaba a este propósito, citando la conocida expresión shakesperiana, que la Biblia era "tan familiar en nuestros labios como las palabras del hogar". Y añadía a continuación: "Esta familiaridad no generaba ningún desprecio, sino que acrecentaba el gozo. La cita parecía formar el clímax en torno al cual se construía toda la estrofa y cuanto más inesperada fuera su aplicación –o su aplicación distorsionada– y más se aplicara a un contexto o a una categoría de ideas con las que no tenía en principio ninguna relación, tanto más era doble el sentido –por así decirlo– y mayor el placer, como en un supremo golpe de ingenio"[10].

Es en este contexto donde se sitúa precisamente el poema que presentamos. Haleví entreteje su breve poema con alusiones más o menos explícitas al capítulo más extenso del Génesis, el número 24. Recordemos que en este capítulo Abrahán, ya anciano y entrado en años, hace jurar al "siervo más viejo de su casa" que no tomará de las hijas de los cananeos una mujer para su hijo Isaac, sino que irá a Oriente, a su tierra y a su parentela, a tomar mujer para Isaac. No nos ha llegado el nombre de este siervo en el que Abrahán deposita toda su confianza y todos sus bienes, pero según una antigua tradición judía preservada en el Talmud (*Yomá* 28b) se trata de Eliezer, portador por excelencia de sus enseñanzas.

El siervo de Abrahán emprende su viaje con "todos los bienes de su amo" (kol tuv 'adonav) a su disposición para cumplir el juramento realizado ante él. Aquí la cita bíblica se altera para conseguir un efecto inesperado y sorprendente: también Haleví, en su viaje literario, está dispuesto a abandonar "todos los bienes de Sefarad" (kol tuv Sefarad)[11] para cumplir sus votos y sus promesas.

[8] Gil–Albert, J. y Kahn, M. J., *Yehudá Haleví*, Madrid, Ediciones Júcar, 1987, p. 28–30.

[9] La escuela andaluza alcanzó su "edad de oro" con las figuras destacadas de Salomón ibn Gabirol, Moisés ibn Ezra y el propio Yehudá Haleví. Aunque decayó después rápidamente tras la invasión de los almohades, el "imperio poético andaluz" –como denomina T. Carmi la influencia que ejercieron los poetas de Al–Ándalus sobre los demás círculos literarios– se extendía a comienzos del siglo XI por Babilonia, Egipto, Norte de África y Palestina. Pronto siguieron también su ejemplo los círculos literarios judíos de Grecia, Turquía y Yemen. Hasta tal punto los poetas de estos territorios asimilaron las convenciones del nuevo estilo que en ocasiones es difícil identificar el origen geográfico de un poema de estilo andaluz. Cfr. Carmi, T., *The Penguin Book of Hebrew Verse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, p. 31.

[10] Zangwill, I., *Selected Religious Poems of Solomon ibn Gabirol*, Filadelfia, The Jewish Publication Society of America, 1924, p. LIII (trad. pers.).

[11] Traducimos "Sefarad" para mantener la evidente asonancia buscada por Haleví con el texto bíblico (*Sefarad – 'adonav*, su amo), no sin señalar que prácticamente todas las traducciones a lenguas europeas del texto hebreo coinciden en traducir "España". Así ha quedado inmortalizado, por ejemplo, en la

Eliezer buscará en la tierra de Abrahán una mujer para Isaac, para evitar que el pueblo de Israel se aleje del Dios verdadero, como alejados de Dios están los cananeos entre los que habitan. También Haleví quiere evitar esa separación de Dios, de ahí su determinación de abandonar los bienes de Sefarad, por aquel entonces "en las cadenas de Arabia", a cambio de "contemplar el polvo del santuario en ruinas" en la tierra de Israel. Para Haleví, como para Abrahán al final de su vida, no hay duda posible: en toda su obra poética la visión del "polvo del santuario en ruinas" se identifica con la visión de Dios. Si Eliezer se presenta ante Labán diciendo: "Yo soy el siervo de Abrahán", la intención de Haleví es llegar a Jerusalén como "siervo del Señor", el único que es libre, según dice él mismo en otro de sus poemas:

Los esclavos del tiempo son los mayores esclavos,
solamente el siervo del Señor es libre.
Por eso mientras todos los hombres buscan su parte,
"¡Mi parte es el Señor!", dice mi alma.

Cancionero, III, 235.

El viaje literario que Haleví propone en su poema se convertirá, años después, en una auténtica peregrinación a Jerusalén. Llegado ya al final de su existencia y liberado de la esclavitud del tiempo, nuestro autor se propone emular el viaje de Eliezer, el siervo de Abrahán: un viaje que, como consideraba el viejo patriarca, no es sino un retorno a Dios[12]. El deseo de arribar a Tierra Santa, así como los dolores y angustias que experimenta durante su travesía, son los temas principales de sus *Cantos de Sión*. No obstante, en sus ansias de "derramar sus lágrimas como el rocío del Hermón y verterlas sobre tus montes"[13], Haleví acoge de buen grado estos sufrimientos y manifiesta incluso su disposición a ofrecer su vida si fuera necesario. Mientras no cumpla sus votos y promesas, "¿cómo puedo yo gustar de los manjares y cómo saborearlos?", se pregunta nuestro autor en su poema. También este verso tiene su paralelismo en el relato del Génesis: "No comeré hasta que haya dicho mis palabras", exclama Eliezer ante Labán (Gen 24, 33). Que el siervo rechace la comida hasta no haber completado las tareas encomendadas es un rasgo típico de las culturas orientales[14].

Es significativo que tanto en el poema de Haleví como en el relato del Génesis el final de ambos viajes aparezca narrado como un reflejo de ojos y miradas: "Leve será a mis ojos abandonar todos los bienes de España, / grato será para ellos contemplar el polvo del Templo devastado", escribe Haleví en su poema. El redactor del Génesis, por su parte, relata el encuentro de Isaac con Rebeca –el objetivo último de la misión de Eliezer– con un juego de miradas de excepcional belleza:

Había salido Isaac a meditar al campo, a la hora de la tarde, y alzó sus ojos y vio los camellos que venían. Rebeca también alzó sus ojos, vio a Isaac y descendió del camello. (…) Tomó ella entonces el velo y se cubrió. (…) Luego Isaac la llevó a la tienda de su madre Sara, y tomó a Rebeca por mujer y la amó. Así se consoló Isaac de la muerte de su madre. (Gen 24, 63–67)

---

composición musical *My heart is in the East* de Aaron Copland (*the abundance of this Spanish land*), que utiliza como texto la traducción del poema de Haleví realizada por Aaron Schaffer.

[12] Si es voluntad de vuestra alma cumplir mi voluntad,
¡dejadme partir, para que vaya a mi Señor!
Pues no daré ya reposo a mis pies,
hasta que haya fijado mi morada en la casa donde Él mora.

Cantos de Sión, III, 68, vs. 1–4.

Cfr. Cattani, L. (a cargo de), *Yehudá Haleví. Lírica religiosa y cantos de Sión*, Bilbao, Ediciones Ega, 1993, p. 156.

[13] Cfr. La gran siónida *Sión, ¿es que no demandas?* (III, 57–59), vs. 5–6, considerada universalmente la perla de sus poemas.

[14] Mi comida es hacer la voluntad del que me envió. (Jn 4, 34)

Este juego de miradas nos recuerda al de otro encuentro bíblico, esta vez neotestamentario, que el poeta alemán Rainer Maria Rilke describe con singular maestría en su poema "Anunciación de María":

> … que su mirada
> y la que ella alzó hacia él se unieran tanto,
> como si de repente, afuera, todo quedara vacío
> … solamente ella y él;
> mirar y mirado, ojos y deleite de los ojos
> en ningún otro lugar que en este – : mira,
> es esto lo que asusta. Y ambos se asustaron.
>
> Entonces el ángel cantó su melodía.[15]

La poesía de Haleví encontró pronto una amplia y calurosa acogida en todo el mundo judío. Reconocido como "el más excelso cantor de la Sinagoga, de los ideales religiosos y nacionales de su pueblo"[16], sus himnos religiosos han alcanzado una estima y consideración casi comparable a la de los salmos bíblicos. Sin embargo, su difusión ha sido bien distinta en occidente, quedando limitada durante siglos a círculos muy restringidos. La situación empezó a cambiar a partir del siglo XIX, debido fundamentalmente al interés que mostraron por la poesía hebrea medieval los hebraístas alemanes. Fruto de esta renovada atención fueron las primeras antologías con poemas de Haleví traducidos al alemán; entre ellas es especialmente reseñable la obra de Michael Sachs, *Die religiöse Poesie der Juden in Spanien*, editada en Berlín en 1845.

Esta publicación tuvo además el mérito de dar a conocer a Haleví al gran poeta judeo–alemán Heinrich Heine, quien le dedicó –como prueba de su admiración– un extenso poema que ocupa la mayor parte de sus "Melodías hebreas", el tercer libro del *Romancero*. Citamos aquí dos célebres estrofas de este hermoso poema[17]:

Rein und wahrhaft sonder Makel	Puro y verdadero, sin mancha,
War sein Lied wie seine Seele –	era su canto, como su alma.
Als der Schöpfer sie erschaffen,	Cuando el Creador alma tan bella
Diese Seele, selbstzufrieden	creó, satisfecho de sí mismo
Küsste er die schöne Seele,	la besó, y sigue el dulce eco
Und des Kusses holder Nachklang	de ese beso aún palpitando
Bebt in jedem Lied des Dichters,	en cada canto del poeta,
Das geweiht durch diese Gnade.	bendecido por esta gracia.

Ampliamente conocida, gracias sobre todo al poema de Heine, es la leyenda del siglo XVI según la cual Haleví murió pisoteado por un jinete árabe a las puertas de Jerusalén mientras recitaba su gran Siónida. Sea como fuere, "el príncipe de los poetas

[15] Rilke, R. M., *Die Gedichte*, Fráncfort del Meno y Leipzig, Insel Verlag, 2006, p. 554 (trad. pers.).

[16] Cfr. Gonzalo Maeso, D., *Manual de historia de la literatura hebrea*, Madrid, Gredos, 1960, p. 491.

[17] Heine, H., *Sämtliche Gedichte*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1997, p. 620 (trad. pers.).

hebraicoespañoles", como lo llamó Menéndez Pelayo, murió en torno al año 1141 en Tierra Santa después de haber dejado atrás todos los bienes de Sefarad para ver cumplido el deseo de toda una vida. "Sin deleitarse en su dolor, sin gemir y sin abandonar aquella preclara serenidad", así nos imaginamos la muerte de Yehudá Haleví al final de su viaje. Como escribiera Joseph Roth, otro judío admirable, a propósito de un personaje de una de sus novelas: "Denos Dios a todos nosotros (…) tan hermosa y liviana muerte."

Pierre Reverdy

Manuel Gómez Angulo

Qué cuadro de pesadilla esa multitud de obras escrita con tinta por los literatos,
nada más que con tinta, en lugar de emplear en ellas su sangre.

Poeta y ensayista francés, nacido en Narbona en el seno de una familia humilde dedicada a la talla de piedra y madera, viaja a París en 1910, en donde sobrevive con distintos trabajos al tiempo que fabrica sus propios libros. Amigo de los cubistas, fundador de la revista *Nord–Sud*, precursora del surrealismo, sus lazos con la pintura se manifiestan en la "poesía plástica" de sus poemas en prosa. Buscando en la soledad y la lejanía, la pureza absoluta de la escritura como única realidad por encima de la vulgaridad de la vida y el engaño de los sentidos, se retira en 1926 a Solesnes. En su lectura, hallamos el pudor de una herida oculta que sólo puede cicatrizar a través de *esa emoción llamada poesía*. En Reverdy, en el que hay tanto de magnético como de necesario, importa la creación de una obra de naturaleza metafísica poco amiga de imágenes y adjetivos en la que, aun cuando se exalte el compromiso, su verso se ve elevado a una altura en la que se funden misterio y condición humana. Lo principal de su producción fue reunido por Gallimard en *Main d'oeuvre* (1913/1949). Estos poemas, pertenecientes a su última etapa y publicados en *Sable Mouvant*, anticipan una despedida estremecedora.

BONNE CHANCE

Avec du sang dans les rigoles
Et tant de soleil sous la peau
Tant de promesse au creux des ombres
Et de ciel entre les barreaux
Avec du plomb dans la prunelle
Et des rires dans les ruisseaux
Dans l'éther où grouillent les nombres
Le vent rageur dans les roseaux
La lumière sur les décombres
Et la nuit aux cils des rideaux
Un malheur que rien ne console
La douleur et ses oripeaux
Dans la poitrine nue d'un homme
Le splendide décor
Où le coeur joue son rôle faux
Quand la peur décharge ses ondes
Jusqu'à l'écume des naseaux
Cratères de l'oubli
Sève des étincelles
Tous ces volcans furieux
Qui se sont assoupis
La mémoire a perdu son pas de manivelle
Un nom qui n'a pas plus de chair qu'un numéro
Une voix sans timbre qui chante
Dans le vide où fondent les mots
La neige ne peut plus ni monter ni descendre
Parce qu'il n'y a plus ni de bas ni de haut
Et dans cet avenir lourd comme un soir sans lampes
Aucun signe de main
Pas un froissement d'aile
Rien
Pas même un écho

BUENA SUERTE

Con sangre en las acequias

Tanto sol en la piel

Tantas promesas en un hueco de sombras

Y el cielo entre barrotes

Con plomo en la pupila

Y risa en los arroyos

En el éter hormigueo de números

El viento rabioso en el cañaveral

La luz en los escombros

Y la noche en los cilios de los visillos

Esta desdicha que nada puede consolar

Oropel del dolor

En el torso desnudo de un hombre

El espléndido decorado

Donde encarna un papel el corazón

Cuando el miedo descarga sus olas

Hasta la espuma de las fosas nasales

Cráteres del olvido

Savia de sus pavesas

Todos aquellos volcanes furiosos

Adormecidos ya

Perdió la memoria su paso de manivela

Un nombre tan descarnado como un número

El canto de una voz sin timbre

En un vacío fundidor de palabras

Incapaz la nieve de subir o de bajar

Pues ya no existen ni altos ni bajos

Y en este espeso porvenir tarde sin lámparas

Ningún ademán

Ni una torsión de alas

Ni siquiera un eco

Nada

Stefan George y la Nueva Música

Antonio Requena

[Selección de poemas de *El séptimo anillo* a cargo de Anton Webern]

Stefan Anton George nació en la pequeña localidad renana de Büdesheim, hoy día parte de Bingen del Rin, el 12 de julio de 1868. Hijo de un hostelero y comerciante de vinos de ascendencia francesa, la situación acomodada de su familia le permitió emprender una serie de viajes por toda Europa durante los cuales se relacionó con los círculos literarios más destacados del momento. En París conoció a Stéphan Mallarmé y a Paul Verlaine; en Bélgica a Émile Verhaeren y a Albert Verwey; en Inglaterra a Swinburne y a los prerrafealitas, encuentros que ejercieron una notable influencia en el joven poeta. De todos estos viajes, fue sin duda su estancia en París de 1889 la que marcaría decisivamente la vida y obra de George. En la capital francesa entró en contacto con la *pléiade des symbolistes* y, en especial, con Mallarmé, único escritor al que se dirigió con el título de "maestro". George asistió a las reuniones que Mallarmé celebraba los martes –los famosos *mardis*– en su modesto apartamento de la *Rue de Rome*, por donde pasaron a lo largo de los años jóvenes escritores como Oscar Wilde, Paul Valéry, André Gide, W. B. Yeats, Rainer Maria Rilke, o el mismo George, entre otros.

A finales de agosto de 1889, George emprendió un viaje por España del que siempre recordaría el paisaje seco y vacío del que sobresalían castillos sobrecogedores, pero también los palmerales de levante o los jardines de Aranjuez. Según su propia confesión a un amigo, Toledo le pareció la ciudad más extraordinaria que había conocido, donde todo le había resultado extraño y exótico. Abrigó el deseo de visitar Granada, pero sin poder cumplirlo regresó a Alemania en septiembre de ese mismo año, pasando antes por París[1].

De vuelta en Alemania, y siguiendo el ejemplo de Mallarmé, creó en 1890 su propio círculo en torno a la revista *Blätter für die Kunst* (*Hojas para el arte*), órgano de oposición al naturalismo y al positivismo científico. La revista se publicó irregularmente de 1892 hasta 1919 con la intención de dar espacio tanto a los manifiestos teóricos como a las obras del círculo. George y sus discípulos pretendían desde sus páginas divulgar las ideas del simbolismo en Alemania y revitalizar la poesía de su país. A imitación de los franceses, proclaman "el arte por el arte" como máxima de la nueva concepción estética.

El naturalismo había convertido en literatura lo feo, lo abyecto, la miseria y la marginación. La poesía naturalista, en opinión de los jóvenes poetas, carecía de valor estético y había quedado degradada a una servil imitación de la realidad. El intento de trasladar los descubrimientos de la ciencia positivista al arte había dado lugar, por ejemplo, a la extravagante formulación de un Arno Holz *arte = naturaleza – x*. Escandalizados ante las pretensiones de abarcar matemáticamente la creación artística, los escritores del círculo de George defienden en sus manifiestos una poesía que es expresión del espíritu, cuya única función es transmitir belleza a través de "un lenguaje puro, sonoro, estricto y hermoso"[2].

Puesto que de traducir sus versos también se trata, no se puede hablar de George sin mencionar sus traducciones de poesía. Stefan George fue un excelente traductor de poetas franceses como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine o Rimbaud, pero también de autores de otras lenguas como Dante y Shakespeare. "El más grande de todos los traductores de poesía", según el prestigioso teórico de la

[1] Cfr. George, S., *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*. Edición y traducción de Carmen Gómez García, Madrid, Trotta, 2011, p. 21.

[2] Cfr. *Blätter für die Kunst*, 1894, vol. IV, p. 113.

traducción Peter Newmark[3]. Su versión de *Les fleurs du mal* de Baudelaire –publicada en 1901 tras más de diez años de trabajo– sigue siendo obra de referencia en las letras alemanas. Del español tradujo *La noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz (curiosamente el mismo texto que Rilke quiso leer en lengua original tras su viaje a España), y otros poemas de autores menores como *Hombres y niños*, de Constantino Gil, o *Concierto de campanas*, de Ramón de Campoamor. En opinión de Adorno, las traducciones de George son, por su calidad y virtuosismo, en muchos aspectos superiores a su producción más ambiciosa[4].

El camino hacia la Nueva Música

Entre los meses de febrero y abril de 1933, el año de la muerte de Stefan George, Anton Webern dictó en Viena un ciclo de conferencias titulado *Der Weg zur Neuen Musik* (El camino hacia la Nueva Música). Aunque se pensó en su inmediata publicación, los editores consideraron que las duras críticas que se vertían en ellas contra la política cultural de los nazis habrían expuesto a Webern a un serio peligro. Estas consideraciones y la guerra, después, retrasaron finalmente su publicación hasta 1960. El sentido de estas conferencias, explicaba Webern, era mostrar al público en qué consistía la Nueva Música que prescindía del principio formal de la tonalidad en el que se había fundamentado casi toda la música occidental de los siglos XVIII y XIX. Es una música, decía Webern, "que debemos a Schönberg (…) y que luego sus discípulos hemos continuado"[5]. Aunque a Schönberg no le gustaba el término, esta música se conoce actualmente como "música atonal".

Podemos avanzar ya que la poesía de George resultó particularmente apropiada para el nuevo lenguaje musical, hasta el punto de que tanto la primera gran obra atonal de Schönberg, *Das Buch der hängenden Gärten* (*El libro de los jardines colgantes*) op. 15 –la primera gran obra atonal en absoluto–, como la obra que inaugura el periodo atonal de Webern, los cinco lieder de *Der siebente Ring* (*El séptimo anillo*) op. 3, utilizaron poemas de Stefan George como texto.

Con motivo del estreno en 1910 de *El libro de los jardines colgantes*, Schönberg señaló: "Con los lieder sobre poemas de George he logrado por primera vez acercarme a un ideal formal y expresivo que venía vislumbrando desde hace años. Para concretarlo me faltaban, hasta hoy, fuerza y seguridad. Ahora que he tomado definitivamente este camino, soy consciente de haber roto con cualquier tipo de restricción impuesta por una estética del pasado; y aunque me dirijo a una meta que se me antoja segura, siento ya desde este momento la resistencia que habré de vencer"[6]. Webern, quien reconoce enseguida que "con los *George–Lieder* op. 15 se dio comienzo realmente a este periodo de la música"[7], describe la labor de composición en este nuevo camino como inauditamente difícil y penosa. De repente se suprime la hegemonía de un tono principal y las leyes formales que de ello se derivaban. Con la supresión de la tonalidad, el compositor se encontraba despojado del medio que establecía y garantizaba la cohesión interna de una composición, la coherencia de la forma. En palabras de Webern: "¡Fue como si la luz se hubiese apagado!"[8].

Schönberg, al contrario de sus predecesores, no consideraba factible aflojar los vínculos con la tonalidad para después reafirmarlos de repente al final de una obra o en cualquier otro lugar. Webern lo expresa de modo muy sugerente en sus conferencias: "¡Resultaba tan atractivo seguir volando más lejos, adentrándose en territorios tonales cada vez más distantes, para luego refugiarse de nuevo en el

[3] Newmark, P., *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 103.

[4] Adorno, Th. W., *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Madrid, Akal, 2003, p. 514.

[5] Webern, A., *El camino hacia la Nueva Música*, Barcelona, Nortesur, 2009, p. 64.

[6] Cfr. Budde, E., *Anton Weberns Lieder op. 3. Untersuchungen zur frühen Atonalität bei Webern*, Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1971, vol. IX, p. 2 (trad. pers.).

[7] Webern, A., "El camino hacia la composición dodecafónica", in: *El camino hacia la Nueva Música*, Barcelona, Nortesur, 2009, p. 100.

[8] Webern, A., *ibídem*, p. 108.

cálido nido de la tonalidad original! Sin embargo, de repente, alguien ya no regresó de allí"[9]. La semilla de la atonalidad ya estaba plantada, el amplio uso del cromatismo en la música precedente había dado como resultado numerosos pasajes donde ya no se percibía centro tonal alguno, pero que, no obstante, seguían enmarcados dentro de un contexto tonal. Webern cita a algunos precursores de su maestro en este camino: Wagner, sobre todo, pero también Mahler, Bruckner, Wolf, algo de Strauss, y Bach. Sí, también Bach. "*Porque en Bach lo encontramos todo*"[10]. Y señala una obra en concreto, *El arte de la fuga*, "una obra que carece de todo lo que normalmente revela la notación: no hay aquí marcas de ejecución ni para las partes vocales ni para las instrumentales, no hay en realidad nada. Es casi una abstracción, o tal vez preferiría denominarlo: ¡una realidad suprema!"[11]. Por cuanto nos pueda resultar sorprendente, no es esta una idea nueva en Webern; ya lo había expresado más de un año antes, a principios de 1932, cuando afirmó a propósito de Bach: "Aunque entonces la tonalidad estaba todavía presente, podemos encontrar ya [en *El arte de la fuga*] algunas cosas que apuntan hacia lo que es más importante en la composición dodecafónica: la sustitución de la tonalidad"[12].

Sin embargo, a pesar de todos estos precedentes, faltaba alguien que diera el paso definitivo hacia la disolución de la tonalidad. Ese alguien fue Schönberg; y la fecha, 1908, cuando entre los meses de marzo y abril el maestro austriaco compone los ocho primeros lieder de *El libro de los jardines colgantes*, obra que completaría al año siguiente. Es cierto que en alguno de estos lieder percibimos alguna vaga reminiscencia del sistema tonal (los lieder n.os 2 y 10, por ejemplo, evocan en determinados pasajes la tonalidad de re menor), pero lo que resulta novedoso es que dichos pasajes, excepcionales y relativamente breves, se enmarcan ahora en un contexto esencialmente atonal.

Schönberg, por consiguiente, recorre el camino inverso que habían trazado sus predecesores. Con él se llega definitivamente a la "emancipación de la disonancia", que es tanto como decir que se elimina la diferencia entre consonancia y disonancia. En este periodo que inaugura Schönberg, y que recibe actualmente el nombre de "atonalidad libre", los compositores se movían con absoluta e ilimitada libertad, las únicas leyes estaban dictadas por su intuición artística. En opinión de Schönberg, el abandono del sistema tonal y la ruptura con la tradición anterior constituían una necesidad ante las muestras de agotamiento que mostraba la música occidental; de ahí que se adentrara en un nuevo sistema, en un nuevo territorio, en "aire de otros planetas", según la imagen del célebre poema de George que el mismo Schönberg utilizó también para describir lo que para él representaba el nuevo orden[13].

Se ha señalado en alguna ocasión la paradoja que supone el hecho de que la obra que marca el inicio de la música atonal sea curiosamente un ciclo de lieder, una elaboración romántica *par excellence*, que requiere además el concurso de dos de los intérpretes de mayor arraigo en nuestra tradición musical: la voz y el piano[14]. Quizá no se haya reparado lo suficiente en el hecho de que el medio elegido para llevar a cabo esta revolucionaria ruptura con "cualquier tipo de restricción impuesta por una estética del pasado" contaba esta vez con una fuerza completamente nueva, con un elemento que sí rompía con la tradición estética –en este caso literaria– anterior. Nos referimos, obviamente, a la poesía de George, una poesía que en un ejercicio de virtuosismo combina una sintaxis extremadamente escurridiza con un severo rigor expresivo, una concentración lírica extrema con una exacerbada intelectualidad y

[9] Webern, A., *op. cit.* p. 72.

[10] Webern, A., *ibídem,* p. 68 (El subrayado es de Webern).

[11] Webern, A., *ibídem*, p. 68.

[12] Webern, A., "El camino hacia la composición dodecafónica", in: *op. cit.*, p. 89.

[13] La cita proviene del poema *Entrückung*. En un gesto beethoveniano donde los haya, Schönberg introdujo por primera vez en la historia de la música la voz humana en un cuarteto de cuerda. En el cuarto movimiento de su cuarteto n.º 2 op. 10, la voz canta este poema de George, cuyo primer verso dice así: Ich fühle luft von anderen planeten ("Siento aire de otros planetas").

[14] Cfr. Parsons, J., "The Lied in the modern age: to mid century", in: Parsons, J. (ed.), *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 276.

calculada construcción. Todas estas características de su poesía producen en el lector una sensación de *inquietante extrañeza* –por utilizar la conocida expresión freudiana– completamente nueva en el mundo literario germánico.

Tal vez sean estos los rasgos de la poesía de George que fascinaron a los creadores de la Nueva Música y seguramente ellos también buscaron provocar sensaciones similares en sus auditorios. El lenguaje de la poesía de George, en ocasiones hermético y arcano, pretendía elevar la obra de arte alejándola del ámbito de lo cotidiano y protegerla así del acceso de los no iniciados. Su poesía se torna autosuficiente, existe por y para sí misma, y se concibe como experiencia estética, estrictamente poética, libre de todo objetivo y libre de todo servicio. Según la apodíctica formulación de George, "el valor de la poesía no lo decide el sentido (de otro modo esta sería sabiduría, erudición), sino la forma"[15]. También Schönberg, en opinión de Enrico Fubini, parece inclinarse hacia esta especie de riguroso formalismo al afirmar en su ensayo de 1912 *Das Verhältnis zum Text* (*La relación con el texto*) que la música debe oírse "en términos puramente musicales"; sin embargo, se advierte bien pronto que esta postura que desliga el arte de toda representación social se traduce –de forma parecida a como vemos en George– en una concepción aristocrática de la música y del arte en general[16]. También para Schönberg el lenguaje de la música es solo para algunos iniciados: "Si es arte no es para todos y si es para todos no es arte", según su famosa y polémica sentencia.

Nos interesa resaltar en este punto, fundamentalmente, que Schönberg y Webern se sirvieron de los poemas de George para obras que manifestaban una clara voluntad de distanciarse de las reglas y leyes propias del lenguaje tonal, del lenguaje musical tradicional. George, en su afán de alejarse del lenguaje convencional de los escritores naturalistas, había acentuado en sus versos el gesto de solemnidad y rigor, había empleado un vocabulario cuidadosamente seleccionado y culto, evitando, en su búsqueda constante de lo extraordinario, cualquier locución coloquial o simplemente común. En sus poemas hacía uso, además, de una serie de aspectos puramente formales como la puntuación restringida –casi inexistente, o con signos nuevos que él mismo crea, como el punto alto–, la supresión de la mayúscula inicial en los sustantivos según la norma alemana y otras singularidades ortográficas y tipográficas que ahondaban aún más en su radical novedad. A pesar de la enorme ruptura con la tradición que supuso en la música la renuncia al principio formal de la tonalidad, la poesía de George no se quedó atrás en cuanto al uso de modos de expresión revolucionarios. Si es cierta la leyenda que recoge Adorno, cuando un amigo músico le interpretó a George los lieder de Schönberg sobre sus poemas, el escritor dijo tras la audición: "Nosotros estamos más allá de eso"[17]. En cualquier caso, es innegable que tanto nuestro poeta como nuestros compositores compartieron en sus respectivas obras esa decidida voluntad de abandonar las viejas reglas y de adentrarse en nuevos territorios, en "aire de otros planetas".

A tenor de cuanto hemos dicho hasta ahora, podría pensarse que en George encontramos simplemente un caso más de poeta que prima la belleza de la forma sobre el contenido del texto, como a menudo se le ha reprochado a los poetas simbolistas. Sin embargo, no debemos perder de vista que en su ideario artístico la primacía de la forma es solamente efectiva en tanto que emoción estética, lo que no excluye en absoluto la riqueza de contenidos. Adorno supo juzgar bien esta cualidad de gran parte de la poesía de George al afirmar a propósito de sus poemas de *El séptimo anillo* que nos hallamos ante "un ciclo de obras sumamente condensadas, pese a toda la ligereza del ritmo muy cargadas de contenido, sin ningún ornamento *Jugendstil*"[18]. En su cruzada antinaturalista George no vio otra manera de devolver la belleza y dignidad al arte que no fuera separándolo de la realidad. De ahí su concepción de la poesía como ejercicio de hermosura y pureza, reclamando para ella una posición central en la cultura. George consideraba a la poesía como la única forma literaria digna de ser llamada arte y para el poeta reivindicaba una función de maestro y guía, de sacerdote y mediador de una élite de iniciados. Tampoco nos

[15] George, S., *Tage und Taten*, Berlín, 1903, p. 85.

[16] Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza, 1988, p. 430.

[17] Adorno, Th. W., *op. cit.*, p. 509.

[18] Adorno, Th. W., *op. cit.*, p. 63.

extraña, pues, su convencimiento –al igual que Schönberg– de que solamente unos pocos podían y debían tener acceso al arte. Pero a pesar de todo, no obstante su concepción elitista, su distanciamiento voluntario y su tono solemne –en ocasiones formalmente sobreelaborado–, la poesía de George sabe ser también, según su propia expresión, "canción que conmueve."

Precisamente de esta dicotomía entre estética y emoción se deriva uno de los rasgos más relevantes que tienen en común tanto la poesía de George como la nueva música atonal, al menos en estos años en los que su colaboración fue estrecha: la brevedad y concisión de las formas juntamente con la densidad expresiva. Muy significativas son las palabras de Schönberg a este respecto:

Las primeras composiciones en este nuevo estilo las escribí alrededor de 1908; poco después me siguieron mis alumnos Anton von Webern y Alban Berg. Desde el primer momento dichas composiciones diferían de toda mi música precedente no sólo en la armonía, sino también en la melodía, en los temas y en los motivos. Pero las características más destacadas de estas piezas *in statu nascendi* eran su expresividad extrema y su extraordinaria brevedad. En aquella época, ni yo ni mis alumnos éramos conscientes del porqué de estos rasgos. Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma estaba en lo cierto al forzarnos a compensar la emocionalidad extrema con la extraordinaria concisión[19].

Schönberg parece reseñar la lírica de George cuando habla de "emocionalidad extrema" y de "extraordinaria concisión". Webern, sin embargo, consideraba que la brevedad de las formas era más bien la consecuencia lógica del estado incipiente en que se encontraba la Nueva Música en esta fase de su desarrollo histórico:

Todas las obras que se crearon desde la desaparición de la tonalidad hasta la entrada en vigor de la nueva ley dodecafónica eran breves, asombrosamente breves. Lo más extenso que se escribió entonces está asociado a un texto como "soporte" (*Erwartung* y *Die glückliche Hand* de Schönberg o el *Wozzeck* de Berg), de modo que, en realidad, tiene que ver con algo extramusical. Con la renuncia a la tonalidad se perdió también el medio más importante para la construcción de piezas más extensas. Porque la tonalidad era extremadamente importante para la creación de una coherencia de la forma[20].

Sea como fuere, lo cierto es que la lírica breve de George proporcionó un marco idóneo para la expresión de las nuevas ideas musicales durante los primeros años del "interregno", nombre que dio Webern a este periodo de atonalidad libre que media entre 1908, fecha de composición de las primeras piezas atonales, y 1923, cuando Schönberg concluyó la Suite para piano op. 23, su primera obra enteramente dodecafónica. Una buena muestra de esta lírica breve, así como de la concisión, concentración y emoción extremas que exhiben tanto la poesía de George como la Nueva Música, bien podría ser el quinto lied del ciclo schönbergiano *El libro de los jardines colgantes*, que parece anticipar el estilo conciso que desplegaría Webern en sus lieder de *El séptimo anillo*.

Saget mir auf welchem pfade	Decidme por qué camino
Heute sie vorüberschreite –	hoy pasará ella –
Dass ich aus der reichsten lade	para que del arca más rica
Zarte seidenweben hole·	traiga suaves telas de seda·
Rose pflücke und viole·	recoja rosas y violetas·
Dass ich meine wange breite·	para que extienda mis mejillas·
Schemel unter ihrer sohle.	escabel bajo sus suelas.

[19] Schönberg, A., *Composition with Twelve Tones*, in: Style and Idea, New York, 1950, p. 105 (trad. pers.).

[20] Webern, A., "El camino hacia la composición dodecafónica", in: *op. cit.*, p. 108.

El séptimo anillo

El séptimo anillo es el libro de poemas más extenso y elaborado de George. Publicado a finales de 1907, consta de siete libros agrupados en torno al libro *Maximin*. Maximin representa la sublimación literaria del joven poeta Maximiliam Kronberger, uno de los discípulos de George, fallecido en 1904 con apenas dieciséis años de edad. Tras su muerte, Maximin es celebrado como un dios y se le rinde culto por medio de una poesía en la que se radicalizan las teorías estéticas ya apuntadas con anterioridad. Es posible que George tuviera en mente para el desarrollo del Maximin literario la figura del joven y hermoso Antínoo, favorito del emperador Adriano. Al igual que Maximin, Antínoo fue elevado tras su prematura muerte a la categoría de un dios, convirtiéndose también en objeto de culto. En cualquier caso, no debemos olvidar que es recurrente en George desde sus poemas tempranos la imagen del dios venidero en forma de niño. Este se encarna ahora en Maximin, figura que ocupará de nuevo un lugar central en su siguiente obra, *La estrella de la alianza*. En su rebeldía contra la desacralización del mundo, consecuencia de la idea nietzscheana de la "muerte de Dios", George propone la deificación de un hombre:

> Da kamst du spross aus unsrem eignen stamm
> Schön wie kein bild und greifbar wie kein traum
>
> Entonces viniste tú vástago de nuestra propia estirpe
> bello como no hay cuadro y tangible como no hay sueño

Al modo griego, George enaltece en Maximin a una nueva juventud que reúne las cualidades de belleza y gusto por la poesía y, por ende, a una nueva humanidad ejemplar. Se hace así patente su rechazo al espíritu de provecho y de progreso que dominaba su época, al mercantilismo y a la mecanización que regían la ciudad moderna (como expresa magistralmente en el poema *La ciudad muerta*). Su desdeñosa acusación contra la civilización viene ahora acompañada de la exigencia de una renovación espiritual. Si en la negación de su época George seguía a Nietzsche (a quien le dedica un poema en el libro), frente al nihilismo de este, George proclamará un sueño de belleza y de dignidad.

Mucho se ha escrito a propósito del significado del enigmático título. Desde banales observaciones como el hecho de que se trata de la séptima obra de George, compuesta a su vez de siete libros y publicada en el año siete, hasta otras especulaciones más imaginativas que conectan la obra con el número de letras de que consta el nombre Maximin, con el séptimo círculo del Paraíso de Dante o incluso con el libro del Apocalipsis, el último libro del Nuevo Testamento, en el que el número siete se repite constantemente[21]. Lo cierto es que junto a poemas sombríos, algunos verdaderamente turbadores y apocalípticos, encontramos también poemas sencillos y sobrios, escritos en un lenguaje sin adornos, casi como si se quisiera compensar la atmósfera de violencia y oscuridad de los primeros. Entre las poesías espontáneamente felices de esta obra se cuentan las dedicadas a Maximin; por su sencillez y sobriedad destacan también las breves composiciones agrupadas en tres series tituladas *Lieder* (*Canciones*).

Precisamente a estas series corresponden los cinco lieder del op. 3 de Webern, en concreto a los cinco primeros poemas de un grupo de seis *Canciones* reunidas por George bajo el título de *Lieder I–VI*. Webern compuso sus lieder apenas dos años después de la publicación del libro, disponiéndolos en el mismo orden en que aparecen en el original. Este hecho, unido a la secuencia de los tempos en los distintos lieder (lento, rápido y luego una ralentización progresiva hasta un final muy lento), parece indicar que Webern los concibió como ciclo. La lectura consecutiva de los poemas también refuerza esta idea. Siguiendo el modelo de Schönberg en *El*

[21] Norton, R. E., *Secret Germany: Stefan George and his circle*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2002, p. 367.

libro de los jardines colgantes, Webern propone la narración musical de una experiencia amorosa en la que cada poema constituye una pequeña escena. No encontramos un relato propiamente dicho, pero tampoco estamos ante meras estampas estilizadas de los amantes. Se reproducen, más bien, estados de ánimo: esperanza y abatimiento, promesa y angustia se alternan en unos poemas entretejidos de sugestivas imágenes de una naturaleza en continuo movimiento. Frente a la quietud de los amantes, sólo ella parece moverse en estos versos: desde la primavera de los primeros poemas hasta el hielo del invierno del último. En el verso final vuelve a evocarse la primavera –la esperanza en ella, para ser más exactos–; parece una vuelta al principio, como si se quisiera cerrar el ciclo[22].

Sin embargo, la lectura que hace Webern del texto nos deja algunas dudas en cuanto al desenlace final. En la partitura observamos que la palabra "primavera" (*Frühling*), en el último verso, aparece claramente subrayada mediante el amplio salto melódico y el valor largo en la primera sílaba (el valor más largo de toda la parte vocal). La voz, además, alcanza aquí la nota más aguda de la melodía, siendo de hecho el registro más agudo en todo el ciclo. A este punto se llega en un *crescendo* en el que el tempo se retrasa: podría decirse un inseguro grito de esperanza que el compositor ahoga al instante y no deja ir más allá de un *pianissimo* (***ppp***). Pero lo que quizás más sorprenda sea el uso para ilustrar la palabra *Frühling* de una triada diatónica (la única en todo el ciclo) en un contexto enteramente atonal[23]. Si en la música anterior, desde Bach hasta Wolf, la indeterminación tonal solía sugerir estados de inseguridad, de confusión y de inestabilidad, es ahora el vocabulario estrictamente diatónico el que parece evocar en Webern una remota y distante utopía, una "infantil quimera", una esperanza tal vez perdida para siempre.

Una primavera así dibujada parece desdecir la esperanza que se desprendía del primer lied del ciclo. La música de Webern sugeriría, pues, que no se han cumplido los deseos que allí se expresaban. Frente a una primavera cuestionada en este último verso del poema se alza la formidable alegoría del árbol helado, imagen desgarrada de un yo poético sin esperanza. La parte del piano acentúa también este antagonismo: el fugaz movimiento de corcheas que acompaña a la primavera contrasta con los firmes acordes y las notas tenidas a contratiempo que encarnan al árbol, solemne y desgarrado a la vez. *Kahl reckt der Baum* ("desnudo alarga el árbol") es un verso memorable de imposible traducción al castellano en todos sus matices. La asombrosa aliteración que se produce con la alternancia de consonantes oclusivas y vibrantes, sordas y sonoras, así como la sucesión de vocales largas y cortas, da voz a una de las representaciones más hermosas, por su concisión y eficacia, que jamás se haya hecho de un árbol que padece los rigores del invierno, de un árbol que se desgaja. La breve pausa que introduce Webern en la línea vocal no hace sino reforzar aún más esta imagen y deja en el oyente una sensación de abrupta discontinuidad, de espasmo, de ruptura. La esperanza en la primavera acaba siendo una ironía, una inversión del verdadero sentido oculto: la desesperanza más absoluta. Al poeta, cual árbol desnudo y desgajado por el hielo del invierno, solamente le queda la certeza del anhelo:

Nun muss ich gar	ahora debo
Um dein aug und harr	de tus ojos y tus cabellos
Alle tage	todos los días
In sehnen leben	vivir en el deseo.

Con razón escribía Adorno que estos cuatro versos finales del segundo poema, que él contaba "entre lo más irresistible que jamás se le haya concedido a la lengua alemana, son como una cita, pero no de otro poeta, sino de lo irremisiblemente perdido por el

[22] El sexto y último poema de George que se incluía en esta sección de *El séptimo anillo* es el único que no hace referencia alguna a la naturaleza. Tal vez se explicaría así por qué Webern no lo musicó.

[23] Webern emplea un acorde en fa mayor precedido de una *appoggiatura* cromática que se resuelve en la segunda corchea. Cfr. Johnson, J., *Webern and the transformation of nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 97.

lenguaje". Y continúa: "En la época de la decadencia del lenguaje, George capta en éste la idea que el curso de la historia le negó al lenguaje y junta versos que suenan no como si fueran suyos, sino como si existieran desde el comienzo de los tiempos y tuvieran que ser así para siempre"[24].

Stefan George tras la Segunda Guerra Mundial

Si a principios de los años 30 George era una de las figuras literarias más influyentes de Alemania, apenas dos décadas después escribía Ernst Robert Curtius que "la Alemania de 1950 conoce poco a George. Parece que hubiera desaparecido bien lejos de todo"[25]. También Adorno constataba que su obra había sido "desterrada no sólo de la consciencia pública, sino en grandísima medida de la literaria. Importantes representantes de la generación más joven sienten tan inmensa repulsión hacia ella que se niegan a cualquier contacto"[26]. Hoy sabemos que George fue un poeta mal comprendido. Con nuestra perspectiva histórica podemos entender los motivos de esta aversión en la medida en que su desapego a la realidad y desprecio a las masas, como había advertido el crítico y filósofo marxista Georg Lukács, situaban a Stefan George en la antesala del fascismo. Su poemario *Das Neue Reich* (*El Nuevo Reino*, 1928) contiene versos que podían interpretarse como un llamamiento a un "guía" (*Führer*) para la instauración de un nuevo "reino" (*Reich*) –con todas las connotaciones negativas posibles–, por mucho que su intención fuera simplemente describir al "poeta en tiempos de confusión", según el título de uno de los poemas más conocidos del libro, o que ciertamente se refiriera al "reino del espíritu" (*Reich des Geistes*) ya formulado en su obra anterior[27].

La observación de Lukács –quien, por otro lado, era un profundo admirador de la poesía de George– es perfectamente pertinente en el contexto histórico en que se situaba. No cabe duda de que es difícil encontrar a otro poeta que haya vivido tan ajeno a la sociedad de su tiempo como George. Víctima de su exquisito aristocratismo, no pudo evitar la tentación de vivir el arte como reclusión, abandonando la exigencia de conquistar un público y alejándose incluso durante muchos años de todo mercado editorial; es por ello por lo que muchas de sus obras se editaron en ediciones privadas, de carácter casi artesanal, con tiradas muy limitadas. Pero lo que en vida había suscitado no pocos halagos se convirtió en despiadada acusación tras la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, y es inútil negarlo, la naturaleza poco atractiva de su filosofía, el carácter reaccionario de gran parte de su ideario político, su narcisismo extremo, la voluntad de poder y dominio que mostraba hacia sus discípulos y, finalmente, su homosexualidad y misoginia hicieron de él una voz incómoda en los años posteriores a la guerra. Tampoco le ayudó ciertamente la descarada intención que había mostrado el régimen nazi de apropiarse de su obra. Lo cierto es que Stefan George nunca apoyó ni colaboró con los nazis y siempre se sustrajo en vida al acercamiento propagandístico que estos pretendieron. En el célebre *Georgekreis*, el círculo de amigos que reunió George en torno a su figura, se daban cita también personajes poco sospechosos de simpatizar con el régimen, como el profesor de literatura de origen judío Friedrich Gundolf –profesor de Joseph Goebbels en la Universidad de Heidelberg–, el historiador también judío Ernst H. Kantorowicz[28] o el conde Claus Stauffenberg, coronel del ejército alemán y ejecutor del fallido atentado contra Hitler de julio de 1944 en la conocida como "operación Valkiria". Stefan George abandonó Alemania horrorizado precisamente por la mencionada

[24] Adorno, Th. W., *op. cit.*, p. 66.

[25] Curtius, E. R., "Stefan George im Gespräch", in: *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, Francke, 1950, p. 138.

[26] Adorno, Th. W., *op. cit.*, p. 504.

[27] Sin atrevernos a tanto, sí que queremos dejar constancia de la opinión de Giulio Schiavoni, el cual considera que el Nuevo Reino de George fue concebido "en consciente antítesis al Tercer Reich". Cfr. George, S., *Giorni e gesta. Annotazioni e abbozzi* (a cura di G. Schiavoni), Venecia, Arsenale Editrice, 1986, p. 113.

[28] Kantorowicz había sido apartado de su cátedra de la Universidad de Fráncfort por su condición de judío. En un intento de retomarla, dictó una conferencia en noviembre de 1933 que concluyó con los siguientes versos de George pertenecientes a su libro *La estrella de la alianza*:

¡Detenednos! Indeleble es la palabra que florece / ¡Oídnos! ¡Aceptad! Pese a vuestro favor: florece. – / ¡Matadnos y más rico florecerá lo que florece!

Cfr. George, S., *Nada hay donde la palabra quiebra. Antología de poesía y prosa*. Edición y traducción de Carmen Gómez García, Madrid, Trotta, 2011, pp. 50–51.

pretensión del régimen de apropiarse de su figura y su obra. No quería ser enterrado en suelo alemán. Después de rechazar en 1933 su nombramiento como Presidente de la Academia Prusiana de las Artes, murió en Suiza en diciembre de ese mismo año.

Tras la muerte del poeta, Goebbels creó con evidentes fines propagandísticos el premio "Stefan George" de literatura, mientras que curiosamente mostraba el desprecio más absoluto hacia la Nueva Música –la misma que se había servido de los poemas de George– tildándola de *Entartete Musik*, esto es, *música degenerada*. "A fin de cuentas –se preguntaba Anton Webern ante el público que asistía a sus conferencias– ¿qué idea del arte tienen hombres como Hitler, Göring o Goebbels?" Y añadía: "No sé lo que Hitler entiende por música nueva, pero sé que para esa gente lo que nosotros designamos como tal es un crimen. No está ya lejano el momento en el que lo encierren a uno por escribir tales cosas"[29]. Precisamente por estas palabras, que cobran aún más valor porque fueron pronunciadas en 1933, es tan importante el "testimonio" de Webern a favor de Stefan George: un testimonio en forma de colaboración artística en la que el compositor vienés, como hiciera antes su maestro Schönberg, intuyó la extraordinaria y renovadora capacidad expresiva del lenguaje "puro, sonoro, estricto y hermoso" de George. Una vez más, en su análisis de los lieder sobre *El séptimo anillo*, es Adorno quien mejor ha sabido captar la trascendencia de la poesía de George y la relevancia de la versión musical de Webern al afirmar que "el gran compositor Anton von Webern ha sido el primero en arrancar con su música la temeraria audacia de estos poemas al vergonzoso conservadurismo del círculo de George"[30].

[29] Webern, A., *op. cit.*, pp. 40–41.

[30] Adorno, Th. W., *op. cit.*, p. 63.

Cinco poemas de *El séptimo anillo* musicados por Anton Webern, op. 3 (1909)

1.

Dies ist ein lied
Für dich allein:
Von kindischem wähnen
Von frommen tränen..
Durch morgengärten klingt es
Ein leichtbeschwingtes.
Nur dir allein
Möcht es ein lied
Das rühre sein.

2.

Im windes–weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht –
Nun drängt der mai·
Nun muss ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.

3.

An baches ranft
Die einzigen frühen
Die hasel blühen.
Ein vogel pfeift
In kühler au.
Ein leuchten streift
Erwärmt uns sanft
Und zuckt und bleicht.
Das feld ist brach·
Der baum noch grau..
Blumen streut vielleicht
Der lenz uns nach.

1.

Esta es una canción
para ti solamente:
de infantiles quimeras
de fervorosas lágrimas..
por los jardines de la mañana resuena
ligeramente alada.
Tan solo para ti
quisiera ser canción
que conmueva.

2.

Al tejido del viento
fue mi pregunta
solo ensueño.
Solo sonrisa fue
lo que me diste.
De húmeda noche
un fulgor avivado –
ahora apremia mayo·
ahora debo
de tus ojos y tus cabellos
todos los días
vivir en el deseo.

3.

A la orilla del arroyo
únicos precoces
florecen los avellanos.
Silba un pájaro
en la fresca vega.
Una luz nos roza
suave nos da calor
y parpadea y palidece.
Baldío está el campo·
gris aún el árbol..
Tal vez esparcirá flores
tras de nosotros la primavera.

4.

Im morgen–taun
Trittst du hervor
Den kirschenflor
Mit mir zu schaun·
Duft einzuziehn
Des rasenbeetes.
Fern fliegt der staub..
Durch die natur
Noch nichts gediehn
Von frucht und laub –
Rings blüte nur...
Von süden weht es.

4.

En el rocío de la mañana
apareces tú
para contemplar conmigo
el florecer del cerezo·
para beber el aroma
de la hierba del arriate.
Lejos vuela el polen..
La naturaleza
nada aún ha dado
ni fruto ni hojas –
solo un florecer alrededor…
del sur el viento sopla.

5.

Kahl reckt der baum
Im winterdunst
Sein frierend leben·
Lass deinen traum
Auf stiller reise
Vor ihm sich heben!
Er dehnt die arme –
Bedenk ihn oft
Mit dieser gunst
Dass er im harme
Dass er im eise
Noch frühling hofft![1]

5.

Desnudo alarga el árbol
en la bruma de invierno
su vida helada·
¡Deja que tu sueño
viajando en silencio
se presente a su lado!
Él extiende sus brazos –
¡Recuérdalo a menudo
con esta indulgencia
que en la pena
que en el hielo
espera aún la primavera!

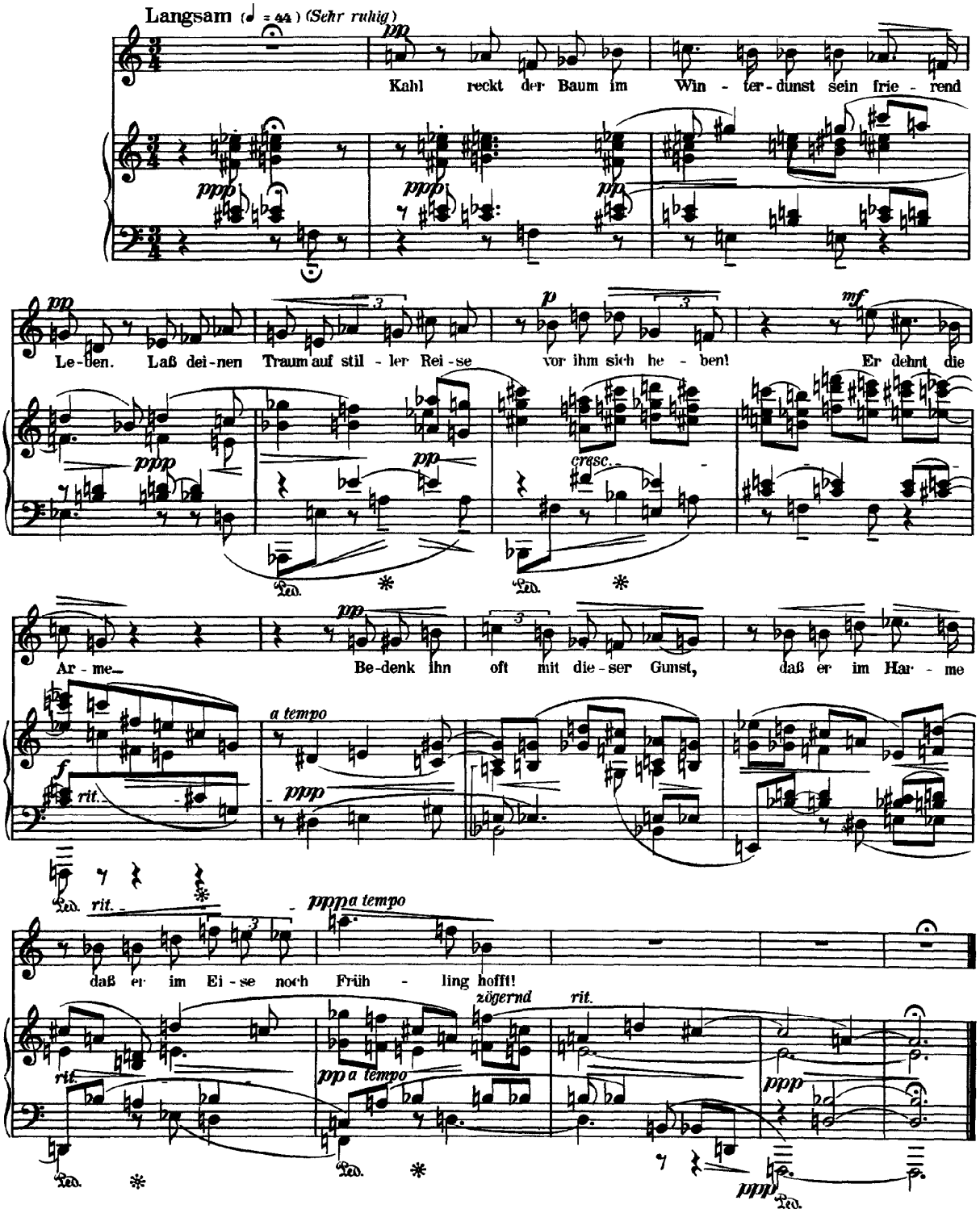
[1] George, S., *Sämtliche Werke in 18 Bänden*, ed. anotada y comentada por Ute Oelmann y Georg P. Landmann, Stuttgart, Stefan–George–Stiftung, 1982 ss. Salvo indicación contraria en nota, la traducción al español de todos los versos que aparecen en este artículo es nuestra.

Webern

Kahl reckt der Baum

Op. 3, No. 5

(George)



ENTREVISTA

"Troppo mare"(La poesía de Javier Egea)

Eduardo Castro

(Recitado por mí en OFF:)

"Aquellos peces míos de otro tiempo, / con la boca de azúcar, el ojo de papel y un inocente brillo en las palabras, como si la batalla no les fuera al centro de las branquias o se durmiera el grito en las escamas, ajenos a los surcos de la tierra, distantes de las manos de los hombres. / Aquellos peces míos de otro tiempo. / Desarbolando el cielo me tropecé la herida, / se me sube el timón a la garganta, hay sangre por las venas. En este mar que nace no quiero que navegues, naufragarás sin hombre, lejana nave mía, distante marco azul".

Pregunta: Este poema se titula "Aquellos peces" y pertenece al libro *A boca de parir*, de cuando todavía firmabas Francisco Javier Egea. Javier, ¿cómo te dio por ser poeta?

Respuesta: Pues, yo recuerdo, uno de los primeros recuerdos que tengo es el de aquellos textos poéticos que aparecían sueltos, perdidos en los Manuales de literatura y me llamaban mucho la atención, quizá sobre todo por las rimas y la musicalidad de los versos. En mi caso había también un antecedente musical, en cuanto que mi madre estudió piano, hizo los estudios de piano y, aunque por una serie de motivos no siguió la carrera pianística, siempre en mi casa estuvo la música muy presente, fue un elemento para mí muy presente desde pequeño. Supongo que eso y el encontrar un lenguaje diferente me sedujo lo suficiente como para empezar a intentar yo escribir versos, a hacer rimas, a jugar con la poesía, y la verdad es que fue algo que me prendió tan a fondo que ha llegado un momento en que no puedo vivir sin la poesía. En este libro concretamente son los poemas de primerísima juventud, entre mis 17 y 18 años, aunque hay otro libro anterior, titulado *Serena luz del viento*.

P.: ¿También publicado, como éste, por la Universidad de Granada?

R.: También. Yo lo presenté al premio García Lorca, de la Universidad de Granada, y le dieron un accésit. Siendo prácticamente mis primeros poemas, el libro está hecho en su inmensa mayoría en sonetos, pues yo tengo una formación clásica y con las lecturas de Garcilaso, de Lope, de Góngora, de Quevedo, de nuestros mejores clásicos, con la enseñanza de estos clásicos, empecé a construir ese libro que luego, al presentarlo al premio como te digo, le dieron un accésit y se publicó un par de años después.

P.: En aquellos años ya empezabas, sin embargo, a evolucionar, a variar tus esquemas tanto ante la vida como ante la poesía propiamente dicha. Quiero recordar algunas anécdotas que se cuentan de ti, como la de quemar poemas que no te gustaban, una vez incluso llegaste a quemar una maleta llena de papeles escritos en la plaza de Gran Capitán, o en la puerta del Zeluán. ¿A qué se debía esto?

R.: Bueno, eso era sencillamente…, visto ya con el suficiente distanciamiento, pues si me apuras eran rabietas de pequeño burgués que todavía creía en la bohemia y en la rebeldía ante la vida, sencillamente, sin más. De esa forma, ocurrieron cosas como ésta que tú comentas de la quema de poemas, yo al menos lo interpreto así, o bien, también ocurre el hecho de que vaya surgiendo a la vez más conciencia poética y aparezcan los poemas de este segundo libro, de *A boca de parir*. Y aunque mi poesía es casi toda fundamentalmente amorosa –exceptuando un libro, los demás míos son todos de tema amoroso–, en este segundo el amor ya se va cayendo un poco de la nube, sobre todo en relación al anterior, *Serena luz del viento*, que estaba hecho dentro de unas coordenadas muy esteticistas, y en éste ya

empiezan a haber unas preocupaciones más reales, más de la cotidianidad, aparecen ya elementos de la cotidianidad y ese amor baja de la nube y empieza a poner los pies en la tierra, pero, como te digo, de una manera todavía muy inconsciente.

P.: Javier, y esa evolución poética, tanto en la temática como en la estética de tu poesía, ¿va acompañada de una evolución, de un cambio de actitud también ante la vida, en todos los sentidos, fundamentalmente en el sentido político?

R.: Claro, cuando se deja de pensar en eso que es tan fácil de caer cuando se participa de un mundillo tan mínimo como es el mundo de la poesía, de la literatura, en el que lo que predomina es la ideología de los sentimientos privados, de los sentimientos íntimos, pero cuando uno es consciente de que esos sentimientos íntimos no es posible verlos por separado de los sentimientos colectivos, y que constantemente están chocando, y que cada individuo, entre comillas, participa de la problemática colectiva, entonces eso funciona también en el proceso poético, exactamente igual. El caso es que se puede pensar que participar políticamente en la poesía es sólo hacer un libro directamente político, como puede ser *Argentina 78* en mi caso, en el cual los poemas son en efecto de tema netamente político y están ilustrados por un artista tan representativo del movimiento obrero argentino como puede ser Ricardo Carpani. Pero al hablar del amor también se está haciendo política, exactamente igual, porque al hacer un poema lo que se hace es un discurso ideológico, y lógicamente con la experiencia, en este caso dentro de mi proceso creativo, hay un momento en que esto ya se ve claro y entonces empiezo a hablar del amor, pero ese amor que ya está también comprometido, y está comprometido inevitablemente, porque está traspasado por esa misma ideología del dominio, ideología de la explotación, que es la que vivimos a diario.

P.: "Extraño tanto mar", escribiste, "raro este cielo desgranado de luz sobre la Isleta". ¿Por qué *Troppo mare*, en ese momento y de esa importancia?

R.: Sí, eso era en el año…, allá por el mes de mayo de 1980, y yo estaba recién salido de una experiencia personal muy delicada, y encontré un pueblecito por la costa almeriense, por el litoral almeriense, que es un pueblecito precioso, tiene unas quince o veinte casas y una pequeña cala de pescadores, y que además no está ni señalizado, prácticamente aparece de golpe cuando en ese desértico rincón de la provincia de Almeria, y me quedé absolutamente maravillado con el sitio y en una fonda que hay allí pues me quedé un par de meses, y allí empecé el poema *Troppo mare*. El título está tomado de las dos primeras palabras del primer verso de un poema de Pavese, de su libro *Lavorare stanca* (Trabajar cansa) y sencillamente ocurrió eso, que me pareció efectivamente "demasiado mar" al llegar, y la extrañeza ("extraño tanto mar") viene dada porque ese mar ya está contemplado desde otra óptica muy diferente a la que podía contemplarlo en años anteriores, en etapas anteriores, en las que lo veía de una forma más abstracta, de una forma menos relacionada con la realidad. Entonces, por ahí empieza este poema, que lo que acaba contando es una historia amorosa con un paisaje que va desde la Alpujarra granadina, la Alpujarra almeriense y la bajada al litoral. Y lo que trataba de hacer, aparte de contar esa historia amorosa, era explicar que el paisaje interior y el paisaje exterior siempre están interrelacionados, que no se pueden ver nunca por separado, y por lo tanto, eso que llaman sentimientos íntimos, sentimientos puros, no se pueden entender si no están chocando continuamente con los sentimientos colectivos.

P.: La publicación de este libro supondría también el reconocimiento público del mundo literario nacional a tu obra, con el premio que te concedieron en León. Háblanos de ello.

R.: Sí. Yo tuve la gran fortuna de encontrar en Granada a un personaje para mí fundamental, a un crítico literario fundamental, como es Juan Carlos Rodríguez. Su primer tomo de la *Teoría e historia de la producción literaria*, que recuerdo que fue uno de los libros que me llevé a la Isleta del Moro, me produjo un gran choque, porque lo que en mí solamente era intuición hasta esos momentos, pero que no sabía explicar porque no tenía argumentos teóricos para ello, me lo encontré allí, y lo que todavía estaba balbuceante en mi poesía y en mi concepción de la literatura se me quedó ya muy claro. Mi torre ideológica se cayó completamente, se derrumbó, de desplomó y hasta, si me apuras, tuve que tumbarme en la cama, recuerdo, para no caerme yo mismo al suelo en la fonda, porque me

decía "¿Cómo es posible esto? Ha llegado por fin el momento en que creo que sé lo que estoy haciendo, y por qué lo hago así y no de otra manera". A partir de entonces, seguí trabajando ya desde esa óptica explicada y demostrada por Juan Carlos Rodríguez y empezaron a aparecer los poemas del libro *Troppo mare*.

P.: Y luego te llegaría ya la confirmación definitiva con el premio Juan Ramón Jiménez a *Paseo de los Tristes*.

R.: Efectivamente, me encontré con estos dos libros acabados, porque inmediatamente después de los poemas de *Troppo mare* empezaron a aparecer los poemas de otro libro, que titulé *Paseo de los Tristes*, y llegó un momento en que no sabía qué hacer con ellos, porque no encontraba posibilidades de publicarlos, y los envié a dos concursos. Uno, al Juan Ramón Jiménez, que había empezado muy fuerte, en su primera convocatoria se había quedado desierto, y en esta segunda edición había además un gran jurado, en el que estaban por ejemplo Aurora de Albornoz, Félix Grande y José Hierro, entre otros, y parece ser que no lo dudaron, le dieron el premio a mi *Paseo de los Tristes*, que saltó al ambiente literario nacional con mucha fuerza, tengo entendido que impresionó bastante.

P.: Además, su dotación económica era nada menos que un millón de pesetas. ¿Qué supone esto para un poeta como tú, no acostumbrado a nadar precisamente en la abundancia?

R.: Imagínate, porque un poeta tiene que vivir como otro cualquiera y tiene que comer como otro cualquiera. Concretamente, yo lo vi claro. Yo estaba trabajando entonces en una pequeña compañía de seguros de Granada, pedí la excedencia y estuve un par de años dedicándome sólo a actividades literarias.

P.: ¿Y en cuanto al otro premio, el de León?

R.: Curiosamente, los dos premios me llegaron casi de manera simultánea, se fallaron prácticamente en un espacio de diez días. El de *Troppo mare* fue el premio Ciudad de León, el premio Antonio González de Lama, que convoca el Ayuntamiento de León. El caso es que estos dos premios me dieron el gran acelerón poético, y entonces tuve que empezar a afrontar ya esa gran responsabilidad que supone el hecho de ser un poeta con una imagen pública.

P.: Y, una vez que se te acabó el dinero de los premios, ¿qué haces ahora, cómo te las arreglas para vivir y, sobre todo, para seguir escribiendo?

R.: Pues ahora tengo una beca, que solicité de la Diputación de Granada, con un proyecto para llevar la poesía por los pueblos, con varios tipos de recitales, no sólo –como es natural– de mis propios poemas, porque estoy convencido de que la poesía es una forma de acercamiento y de contraste con la gente que, según mi experiencia, da unos resultados espléndidos siempre. Aunque se repite con demasiada frecuencia, con excesiva frecuencia, y posiblemente desde turbios intereses, o bien desde la ignorancia, que la poesía es algo para minorías, a mí la experiencia me ha demostrado como te digo todo lo contrario. En este sentido, el ejemplo más significativo sería el de Rafael Alberti y su propuesta poética de 'El poeta en la calle'. Así que ahora estoy intentando desarrollar este proyecto, a la vez que estoy también preparando un libro nuevo de poemas sobre temas musicales. Pero, en fin, aparte de eso, si te digo la verdad, ahora mismo mi mayor ilusión es la de llegar a ser jardinero del Generalife.

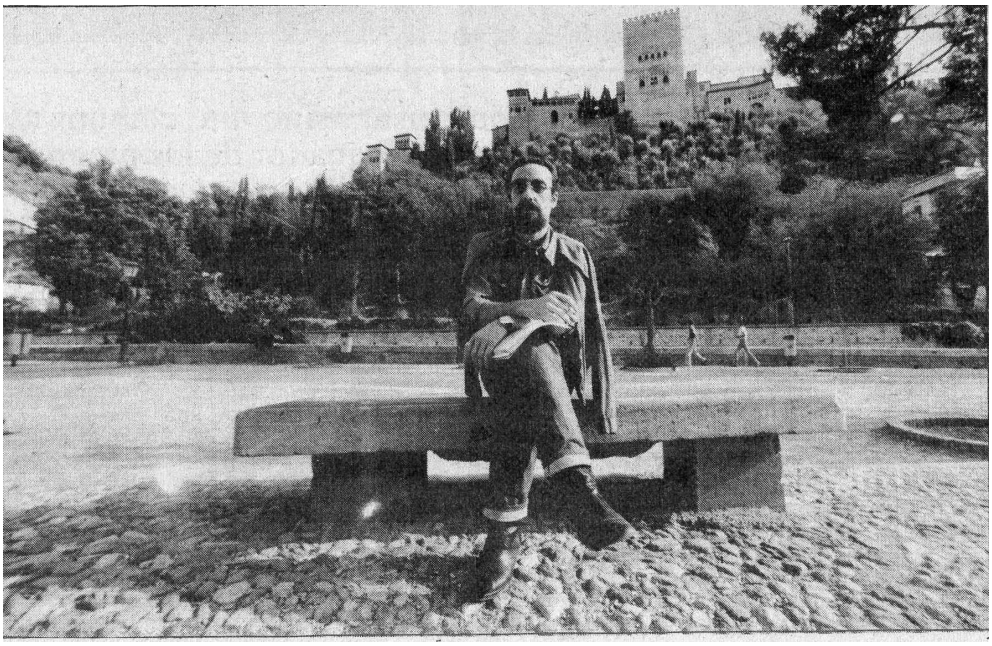
P.: Y, eso, ¿por qué? Si se puede saber.

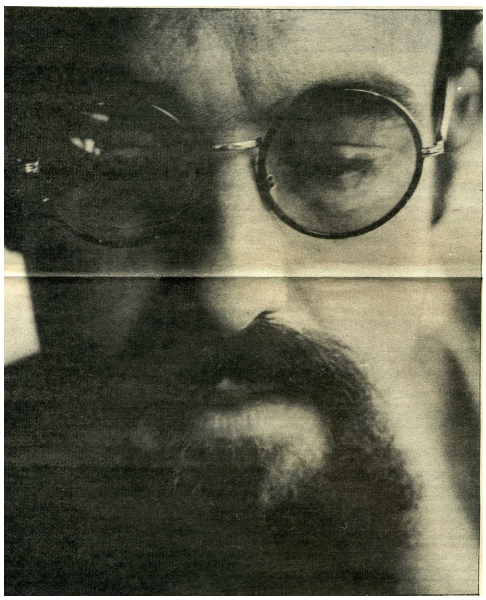
R.: Pues, imagínate un poeta que a la vez pueda trabajar en un sitio tan espléndido, y que con suerte, a las siete de la tarde, cuando se cierra al público, se pueda quedar por allí a ver el fruto de su trabajo y a disfrutarlo, ya pasado el horario laboral, para él solo y para la gente que lo quiere y a quien él quiere.

P.: Pues, nada, a ver si tienes suerte y sacas las oposiciones.

R.: A ver.

(Entrevista emitida en 1985 por TVE, como capítulo independiente del programa **Pasaba por aquí**, dirigido por mí mismo para el Centro Territorial de Andalucía, con guión propio e imagen de Domingo Jiménez Toledo, con Modesto Velasco como ayudante de cámara, sonido de Manuel Zarza, montaje de Mariano Garallo y realización de Godofredo Cobos. Tanto la entrevista como los exteriores marinos del programa fueron grabados en La Herradura. El programa incluía las canciones *Has tomado tu falda* y *Mi casa*, compuestas e interpretadas, respectivamente, por Enrique Alirangues y Aurora Moreno, sobre sendos poemas de Javier Egea. Asimismo, la lectura al alimón del poema *Coplas a la muerte de su colega*, de Luis García Montero, a cargo de Álvaro Salvador, Javier Egea y el propio García Montero).





TEATRO

El ménage à trois

José Moreno Arenas

PERSONAJES:

Hombre

Policía

…Y la valiosa colaboración (en ausencia) de dos señoritas.

ACTO ÚNICO

Sencilla habitación de un hotel.

(Feliz e impaciente, un HOMBRE se desnuda de manera atolondrada. Dirigiendo la voz hacia el cuarto de baño:)

HOMBRE.–¡Daos prisa, nenas, que ardo en deseos de…!

(…Y deja la frase entrecortada porque, al quitarse el pantalón, ha perdido el equilibrio; saltando sobre un pie, evita dar con sus huesos en el suelo.)

¡Uf…! ¡Quién lo diría, con la de veces…! ¡Joder…! ¡Pero si estoy más excitado que un principiante!

(La puerta de la habitación es aporreada desde el exterior. El HOMBRE, asustado, no reacciona. Más golpes.)

POLICÍA.–¡Abran…! ¡Abran a la policía…!

(El HOMBRE, semidesnudo, corre hacia el cuarto de baño. Se detiene bajo el dintel de la puerta, mira en el interior del aseo y, sin saber qué hacer, regresa al mismo sitio.)

¡Sabemos, de fuentes fidedignas, que los tres están en la habitación! ¡Abran…! ¡Abran a la policía…!

(El HOMBRE, aturdido, se pone con rapidez el pantalón y farfulla en voz baja:)

HOMBRE.–¡Cuánto chivato…! ¡País de mierda…!

(…Y se decide por fin a abrir. Entra el POLICÍA, que casi desde la misma puerta echa un rápido vistazo.)

POLICÍA.–¿…Y la compañía…?

(El HOMBRE, serio y preocupado, delata con la mirada. El POLICÍA hace ademán de dirigir sus pasos hacia el cuarto de baño, pero aquél se interpone en su camino. El POLICÍA pone cara de pocos amigos.)

HOMBRE.–El cumplimiento de la obligación jamás ha de estar reñido con el civismo y la buena educación. ¡Compórtese como un caballero! Están desnudas…

(El POLICÍA desiste, no sin cierto pesar, de su intento de llegar hasta el cuarto de baño.)

POLICÍA.–Así que…lo reconoce, ¿no…?

HOMBRE.–¿Que están desnudas…?

POLICÍA.–¡No, hombre…! ¡Que son mujeres…!

(Que quiere dejarlo claro, recalca sílaba a sílaba, casi en actitud chulesca:)

¡Des–nu–das! ¡Fe–me–ni–no! ¡…Y plu–ral!

HOMBRE.–¡Naturalmente! ¡No se confunda! Pero… ¿qué se ha creído…?

POLICÍA.–¡Bien, bien, bien…!

(Levantando la voz:)

¡Señoritas…! ¡Aquí, la policía…! ¡No se alarmen, pero vístanse y salgan inmediatamente…!

(Pasan unos segundos. Impaciente, mira el reloj.)

¡Obedezcan…! ¡Tapen sus desnudeces cuanto antes y salgan…! ¡No me hagan perder el tiempo y la paciencia…! ¡Les advierto que no es mi deseo entrar como elefante en cacharrería…! ¡Creo que ya les ha quedado meridianamente claro que soy, ante todo, un caballero…! ¡Pero salgan…!

(Pausa tensa. Al HOMBRE:)

En cuanto a usted, ¡queda detenido en nombre de la ley!

HOMBRE.–¿Cómo dice…?

POLICÍA.–¡Ha sido usted pillado in fraganti!

HOMBRE.–Pero… ¿qué está diciendo…? ¿Se puede saber de qué se me acusa…?

POLICÍA.–¿Aún tiene la osadía de preguntarlo...?

(El HOMBRE no entiende nada. Con dignidad:)

¡Ha atentado gravemente contra la Ley Paritaria!

HOMBRE.–La Ley Pari… ¿qué…?

POLICÍA.–¡Paritaria!

HOMBRE.–¿Cómo voy a atentar contra una ley que ni siquiera sé si existe…? ¡No me haga reír…!

(Sonriente, mira en todas direcciones, como si buscara algo.)

¡Ah…! ¿Dónde está la cámara…? ¡Ya está bien de bromas pesadas…!

POLICÍA.–¿Bromas…? ¡No sea necio…! Escuche atentamente y aprenda su nombre, que le será útil: ¡Paritaria!

(Entre la solemnidad y la prepotencia:)

¡Una ley que pretende luchar contra una lacra de siglos! ¿Qué digo de siglos…? ¡De milenios!

(El HOMBRE se restriega los ojos, como queriendo despertar de una pesadilla.)

¡Nada más y nada menos que el viejo contencioso de la discriminación entre hombres y mujeres!

(En actitud claramente represiva:)

El artículo enésimo primero, en su apartado tropesiete, establece una representación equilibrada entre hombres y mujeres.

HOMBRE.–¿…Y puede saberse qué tiene que ver eso conmigo…?

POLICÍA.–¡Alma de cántaro! ¿Qué contrato ha cerrado con la empresa para la que trabajan esas dos señoritas…?

HOMBRE.–Yo… Pero… ¿qué me está contando…?

POLICÍA.–Se ha metido en un buen lío.

HOMBRE.–¿Qué lío ni qué…? Si aquí de lo que se trata es de pasar un rato de puta madre y… ¡ya está!

POLICÍA.–Eso es lo que usted cree, pero hay una relación contractual por medio.

HOMBRE.–¡Privada! ¡Una relación contractual privada!

POLICÍA.–¡Cuánta ingenuidad…!

HOMBRE.–¿Qué quiere decir…?

POLICÍA.–La empresa está subvencionada con fondos públicos.

HOMBRE.–¡Una casa de…! ¿Subvencionada…? ¡No me haga reír…!

POLICÍA.–Puede reír cuanto quiera, pero "Orgasmos Garantizados, S.A." se ha acogido a los "Programas de Ayuda al Ciudadano Solitario" aprobados por el…

HOMBRE.–¡Qué cosas…!

(Perdido e inseguro, cree haber encontrado una salida:)

¿…Y qué me dice del hotel, eh…? ¿También está subvencionado con…?

(El POLICÍA asiente con la cabeza. Al HOMBRE le cuesta asimilar la situación.)

POLICÍA.–¡Dejémonos de monsergas y vayamos al grano! Usted es un hombre y ellas son –que yo sepa– dos mujeres. ¿Me quiere decir dónde está la paridad…?

HOMBRE.–¡Pues yo no me meto en la cama con un tío! ¡Hasta ahí podíamos llegar…! ¡Antes me tiro por la ventana!

POLICÍA.–¡Lo que faltaba…!

(En clara advertencia:)

No he escuchado lo que acaba de decir, porque si le aplico también la ley de… ¡Encima, homófobo! Como siga por ese camino, se le va a caer el pelo, ¿eh…?

(Conciliador:)

Practique el sexo con una mujer.

(El HOMBRE sonríe. Apostillando:)

¡Con una sola mujer!

HOMBRE.–No; si lo estoy viendo venir: a este paso nos van a decir con quiénes nos tenemos que acostar… ¡Me cago en la ley…! ¿Cómo ha dicho que se llama…?

POLICÍA.–Sea más respetuoso con el Parlamento, que es de todos.

HOMBRE.–Cuando el Parlamento sea más respetuoso con el pueblo. A mí nadie me tiene que diseñar el perfil de los que han de pasar por mi cama. ¡Lo que faltaba: mi sexualidad, en el Boletín Oficial del Estado!

POLICÍA.–…Y cúmplala a rajatabla, desde la exposición de motivos hasta la disposi–ción final.

(La cara del HOMBRE es un poema.)

En caso contrario, no dude que se arbitrarán medidas drásticas. Si no, al tiempo…

HOMBRE.–¡Joder, cómo está el patio… intervencionista!

(Teatral:)

¡Adiós, libertad, que tanto nos ha costado conquistar! ¡Adiós, ménage à trois!

(…Y sentencia:)

¡Siempre nos quedará… Perpiñán!

POLICÍA.–Todo eso está muy bien, pero usted se viene conmigo a comisaría.

HOMBRE.–Pero…

POLICÍA.–¡Lo siento! ¡La ley es la ley!

(…Y cuando va a esposar al HOMBRE, la incertidumbre le hace desistir ante la pregunta de éste:)

HOMBRE.–¿…Y si empezamos hoy mismo a poner en práctica la paridad esa de los cojones…?

POLICÍA.–¡Un respeto a la ley! ¿Qué quiere decir…?

HOMBRE.–Súmese a la fiesta… Dos y dos... ¡Número par!

(El POLICÍA es un mar de dudas. Empieza a quitarse la chaqueta; se la vuelve a poner; de nuevo se la medio quita; otra vez se arrepiente… No se sabe en qué queda la historia, pues de pronto se hace el oscuro y cae el telón.)

El último viaje de F.

(Drama para lectura no representable en dos actos)

Federico Tovar

Mi amigo Federico tenía
un teatrillo de juguete. Era
presti… a ver si lo digo de un tirón…
prestidigi… ¡caramba! prestidigitador.

Juan de Loxa

DRAMATIS PERSONAE

FEDERICO, el célebre poeta asesinado
EQUIS, acompañante de Federico a la estación
PUCK, el duende sirviente de Oberón en "El Sueño de una Noche de Verano"
LA HORA, personaje lorquiano en "Los Títeres de Cachiporra"
AUTOR, o sea, yo mismo, el rinítico
PASAJERO SINIESTRO, figurante dañino a simple vista
PASAJEROS SIN NOMBRE, pasajeros sin voz
y…
LA LUNA triste de Lorca que llora y huele a jazmines

ACTO I

Escena I

(Estación de Atocha. Madrid, Junio 1936)

Federico: ... Y este paquete lo guardas. No olvides destruir su contenido en caso de que me ocurra cualquier cosa inesperada.

Equis: *(Desconcertado)* Descuida que así lo haré. Ten el billete.

F.: No olvides disculparme...

Ambos actores, F. y X., víctimas de un forzado silencio, seguidos por un mozo sobrecargado de equipaje, se dirigen caminando al andén entre una muchedumbre que, alborotada y nerviosamente, como ansiosa por iniciar el viaje a los destinos respectivos, busca andenes, trenes, vagones, asientos... Al llegar al andén apropiado, F., con rostro lívido y gesto de estupor, se decide por hablar:

F.: ¡Oh, no!... ¿Cómo es posible?... Sí, sí... es él, no hay duda.

X.: ¿Cómo dices, F. ?... ¿Qué te ocurre?... ¿A quién ves?...

F.: *(cruzando los dedos índice y corazón)* ¡Lagarto, lagarto, lagarto! ¡Es él!... Ese tipo de persona... Tan oscuro él... tan siniestro y colmado de odio...

X.: ¿De veras, F.?... Nada debe impresionarte...

F.: ¡Oh, sí! ¡Claro que sí!; conozco muy bien esa ralea. Sé muy bien que su presencia viene a otorgarme el peor de los presagios.

X.: No digas eso F.... ¿Quién podría desear algún mal para ti?...

F.: Nadie, todos, él, los suyos... *(concentrado, con la mirada perdida)* Hay días en que parece que reina la armonía y, de buenas a primeras, sin que el Destino se detenga a mediar contigo ni un mal cómo, ni un mísero cuándo, ni un pequeño porqué…. todo comienza a perder su equilibrio… y… ¡Zas!... ¡Zas!... ¡Ahí viene eso!... De repente, desprevenidos como estábamos, todo se vuelve en tu contra y nada sirve para arreglar el desaguisado… *(de nuevo al amigo)* De todas formas no seré yo quien le dé a ese la ocasión en que pueda verme y dirigirme la palabra... Me meteré en la cama y dormiré hasta el fin del viaje... Así que abrázame, amigo, que me despido. *(sonriendo lánguidamente)* Nada te puedo asegurar de una próxima ocasión.

F. se ha subido solo en el vagón, y, tras hacer colocar el equipaje y entregar al mozo su propina, se ha encendido un "Lucky Estrike" y asomado a la ventanilla a fin de dar el último adiós al amigo que le ha acompañado. Y así lo hace, agitando la mano hasta que aquel desaparece de su vista entre la muchedumbre. En ese momento los megáfonos comienzan de forma iterada a anunciar: "El tren con destino a Granada, estacionado en el andén nº ... va a efectuar su salida". Ahora, una vez encendidas las máquinas, F., tal y como dijo al amigo, pretende dirigirse al coche–cama con la intención de echarse a dormir durante el viaje. No le ha sido posible, sin embargo, evitar un encuentro frontal con aquel personaje siniestro que él aseguró conocer muy bien y que, sin lugar a dudas, viaja a su mismo destino. No obstante, a pesar de haberse mutuamente reconocido, notando el inmenso odio que dimanaba su mirada, F. opta por rehusar el encuentro fingiendo desconocerlo, y, al llegar a su compartimiento, a un tiempo que el tren inicia la salida, se despoja de la americana y se echa en la litera.

Escena II

Hace mucho, mucho calor, y a F. no le es fácil hallar el sueño deseado; no obstante, después de unos minutos de la partida, no sin gran dificultad, pues, en efecto, su mente está siendo objeto de los más confusos planteamientos y deliberaciones, en la duermevela, tiene lugar un hecho sorprendente, ante el cual, de ninguna de las maneras puede discernir como real o ficticio, pues ve como una figurilla evanescente, medio duende, medio gnomo, comienza a deambular ante él. Se trata de Puck, el mismo geniecillo de "Sueño de una noche de verano" en persona, quien, tras colarse por la ventanilla abierta del tren, tan real como aparece en la obra de teatro que le dio la existencia, sin parar de hacerle cosquillas en las plantas de los pies, le dice a Federico:

Puck: ¡Vamos, vamos Federico, no te hagas el remolón y despierta, que tenemos que hablar de muchas cosas!

F.: *(Sudoroso y aturdido, entre sueños extrañado.)* ¿Quién eres?... ¿Qué deseas fantasmilla retozón ?...

P.: ¡Vamos hombre, no te hagas el despistado!... ¿No te acuerdas? ¿Shakespeare, las hadas, el bosque?... ¡Vamos, vamos!... ¡Despierta!... De sobra sabes que somos viejos amigos. ¡Soy Puck! ¡Puck, él único e intransferible!... *(gesticulante y presuntuoso)* El irrebatible, el irrefutable, el …

F. : *(semidormido, entre dientes)* ¡El irrefrenable!...

P.: *(y… después de unos segundos de silencio, sin sospechar que lo que ha oído venía de F., sorprendido, un tanto irritado…:)* ¿Será posible que seas tan olvidadizo y despistado?... ¡Soy Puck, F.! ¡El duendecillo de la flor!... Haz memoria y verás: no tendrías aún los siete años cumplidos cuando me aparecí a ti para hacerte oler mi célebre flor del amor, la misma que un día le entregara a Titania para que al instante quedara enamorada de Bottom, el de la cabeza de asno... ¿Te acuerdas ahora?

F.: *(Incorporándose, sorprendido y soñoliento, un poco asustado quizás… ya despierto, percibiendo que nadie excepto él puede notar la presencia del geniecillo…)* ¡Conque tu otra vez!... ¿Quién te ha llamado, demoñuelo trocador?... ¡Oh, no!... ¿¡No habrás venido otra vez con esa hedionda flor que me entregaste aquel día aciago de mi infancia, cuyo aroma me marcó tan negativa y fulminante para el resto de mis existencia!?...

P.: ¡Vamos, vamos, Federico!... Sabes bien que si te di a oler esa flor que ahora pareces detestar, fue porque tú mismo lo pediste, y que su influencia no ha sido tan negativa como afirmas, pues, si bien es cierto que el amor, más que goces, te ha dado sufrimientos, aquellos efluvios aromáticos también te dotaron de un genio artístico ilimitado, y a los treinta y ocho años que cuentas, ya se puede afirmar que no ha habido en este siglo y en tu país otro que haya llegado tan lejos...

F.: Sin embargo, ahora sientes que se me acabó su efecto y vienes a darme otro poquillo... ¿no es así?

P.: No, no es así exactamente. Si bien dichoso de estar contigo, esta ocasión no ha sido mi propia iniciativa la que me ha traído a tu presencia.

F.: ¡Menos mal! ¿Y quién ha tenido la brillante idea de concederte tal honor?

P.: *(Señalando al que esto escribe, invisible en la escena)* Este escritor que tanto asegura admirarte. Pretende hacer una obrilla teatral, ligera, eso sí, dice, con tal de demostrarte su admiración y de alguna forma hacer tributo a tu prestigio, evocando en ella tu último viaje en tren desde Madrid a Granada, es decir, tu penúltimo viaje, el que precederá al de tu muerte.

Escritor: *(Potente voz sin presencia, como de algún paciente de rinitis)* ¡Vamos Puck, no te vayas de la lengua adelantando acontecimientos!... No es verdad que pretenda escribir una "obrilla teatral", sino una parodia de drama, un relato en prosa dialogada, sin pretensiones y a lo que salga. Algo mediante lo cual los jóvenes puedan aproximarse a la figura humana y artística de nuestro

poeta universal. No obstante, ya que me has obligado a intervenir, aprovecho para gritar a los cuatro vientos mi tremenda admiración por Federico.

F.: *(desconcertado, sin dar crédito a lo escuchado)* ¡Vaya!... ¡muchas gracias, señor de la rinitis, quienquiera que sea usted y venga de donde venga!...

(Hasta este momento F. había permanecido apoyado con los codos sobre la cama, pero al acabar de decir estas últimas palabras, se incorpora, y, a un tiempo de observar su cuerpo real tendido y dormido en la litera, puede notar cómo este otro cuerpo suyo transparente que ahora se mueve, al igual que Puck, puede cruzarse entre las personas y los enseres sin que nadie note su presencia.)

F.: *(locuaz)*…Y bien, ¿Cuál es mi papel? ¿Cuál el reparto?... ¿He oído bien y habéis dicho algo referente a "mi último viaje a Granada"?...

P.: Sí; has oído bien, Federico, ese es el punto de partida de la obra. Tú y yo encarnaremos nuestro papel habitual, es decir, ni más ni menos que quienes somos en el mundo pseudo–real de los poetas; este vagón y el anexo serán el decorado; el tema musical, el que el mismo tren nos proporcione con sus sonidos y el que se desprenda de tu obra literaria; como figurantes, los pasajeros, de entre los cuales, aún sin diálogo, destacaremos especialmente a uno con aspecto siniestro; ¡ah!... y estará también la Luna, esa blanca señora con cara de Virgen andaluza, esa Sra. Luna tan tuya, que con su sola presencia y un pequeño suspiro sin duda ha de acentuar el momento de mayor apogeo de la obra; y, por último, puesto que ya el autor parece haber acabado su magistral papel de instruidillo, para unir tiempo y acción, contaremos con un cuarto y último personaje: Esta "Hora" con cuerpo de mujer hermosa que llega y te habla.

Hora Nocturna: *(Actriz de edad intermedia con voz grave y sin afectación, que hace su aparición en escena sin atuendo alguno que cubra sus redondeces desnudas.)* Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... vago aún e indiferente, sin idea firme de su destino todavía…, resbaladizo, empero, como el humo espeso de una hoguera…. solitario, avanza el tren, para hundirse en las fauces abiertas de la noche oscura. Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... ruge una y otra vez sin sentido alguno el tren, surcando su llano camino de fantasía y de tiniebla… y, ese ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... acompasado, insustancial, monótono…, terminará por hacer caer a los pasajeros en un extraño sopor que les aparta del sentido de aquella realidad con la que hasta hace bien poco venían sosteniendo la existencia. Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... dice el tren, una y otra vez, alimentando su indeleble energía de ese raro combustible dimanado de las más altas esferas del ensueño… Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán…una vez más, monocorde, indolente, porfiado… y, entretanto avanza el tren en esta precisa hora que os traigo, los pasajeros que decidieron marchar a sus lugares elegidos, bostezantes unos, semidormidos otros... contrarios todos ellos a evocar el más insignificante aspecto de la ciudad que dejaron, no alcanzan otra idea que la de imaginar la nueva vida que habrán de comenzar al llegar a sus destinos. "¡Nada de dramas por ahora! ¡Fuera el dolor!"… parecen decir unos y otros, sin querer oír la palabra real que, obstinado y sin descanso, ciertamente les va gritando el tren… Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... y si esa voz entreverada y obsesiva hurgara un poco en sus entrañas, dormitando exclamarán: "¡Aléjate, diablo, de mi sueño y déjame soñar!"… Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... y así, ignorando el taimado efluvio que destila el aire de la noche, tanto el padre como la madre, tanto el hijo como la hija… celosos vigilantes de sus sueños, continuarán susurrando sortilegios… Así, fingiendo no entender; así, dejándose engañar… hasta que ese ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... tan aciago y categórico, que pese a todo no cesa de expandirse, por inercia, quede convertirlo en el mismo placebo que alimente sus insulsas somnolencias… en un rumor inevitable, en un simple y vacío soniquete… en nada, a fin de cuentas… con tal de evitar el tremendo horror de despertar.

(dirigiendo el rostro hacia F; sincera, si perder un ápice de severidad en su semblante) Pero tú, Federico, no puedes hacer oídos sordos a las inequívocas señales de la guerra que pronto asolará a España... Negarlo sería la más falsa piedad y por nada del mundo sería yo quien te la concediera. Además, Federico, tú eres sincero, tú eres poeta… ¡Abre entonces la ventana, Federico, y aspira hasta el fondo de tus pulmones el aire fresco y puro de la noche!..., porque estos campos de fértiles trigales por los que ahora atraviesas, o esos otros yermos de exótica belleza bajo la luna llena, quedarán pronto sembrados de sangre y de cadáveres, y el odio y la barbarie que causará la desolación no permitirá crecer en esta tierra ni la más pequeña brizna de hierba durante décadas.

Así te habló la hija del Tiempo, Federico, que, especialmente para ti, por parecerte más duradera, elegí llamarme "Hora"; pues, de haber elegido "Minuto" apenas tendrías ocasión de verme y escucharme, y, si bien "Día" y "Mes" aún serían posibles para ti, me decidí por rechazarlos, pues tanto por el escaso número que representan, como por lo trivial de su sonido sin duda me harían parecer ingenua y cicatera. Y "Año"... bueno, "año"… Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... "Año" es una palabra, Federico, que para ti ya nada cuenta.

F.: *(Volviéndose de la ventanilla y viendo desaparecer de la escena a la Hora)* Ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán, ra–ka–ta–plán... ¿Ra–ka–ta–plán?... ¡Habráse visto! ¡Vaya, con esa labia y… sin un velo que cubra sus vergüenzas!... ¡No, no se anda con rodeos la señorita!... *(tras meditar unos segundos… A Puck, enfadado)* ¿Y para eso interrumpís mi sueño? ¿Para decirme que la muerte me ronda con impaciencia me habéis despertado?...

P.: *(Cariñosamente asido a una pierna de Federico)* No olvides Federico, que, en realidad, eres tú y sólo tú quien habla, que nosotros, la Hora y yo, si bien reales, no somos en esta obra más que otro aspecto más de la voz de tu conciencia.

F.: *(repentinamente enérgico)* ¡Ea, pues!... Si lo deseáis, hablemos de la muerte, de mi muerte, de mi funeral, de mi entierro, de mi putrefacción... Haggg!... *(Comienza a simular toda una serie de gestos cómicos representando todo lo que enumera, hasta caer inerte al suelo)* ¿Os gusta así?...

P.: *(Ayudándole esforzadamente a incorporarse)* Vamos, vamos... No insistas. Ya sé de tu afición y virtuosismo cuando se trata de representar tu propia muerte, pero, esta vez... esta vez, Federico... *(Conduciéndolo de la mano al vagón contiguo, en donde el personaje siniestro, sentado junto a otros pasajeros dormidos, cuidando de no ser observado por nadie, lee algo parecido a unos documentos que contienen listas interminables de nombres de personas)* ¡Mira, allí, Federico!, ¡A ese!... ¿No te dice nada?...

F.: *(Lívido, primero, y, retirándose furioso después, se echa en la ventanilla, donde permanece silencioso unos minutos)* Ya entiendo... O sea, que esta vez va en serio... Que eso que llamáis mi… va a venir de parte de ellos... Pero, ¡Dios mío! ¡¿Qué les he hecho yo?!... No me digas, Puck, que no son unos mierdosos, mierdosos, requetemierdosos...

P.: *(comprobando por encima del hombro del "siniestro" cómo, efectivamente, Federico está incluido en su lista, triste y resignado)* ¿Mierdoso?... ¿Nada más?... ¡Mucho peor aún, Federico! Éste pertenece al grupo de los sin asomo inteligencia, al de los envidiosos de la felicidad ajena, al de los incapacitados para la convivencia... La incapacidad de amar y ser amados les aparta de la más bella senda de la existencia… La tremenda frustración en la que viven les incapacita para la vida y, sin remedio alguno, han de apartarse de todo aquello que les transfiera humanidad... La imposibilidad de piedad, su ineptitud para la comprensión, les hace intolerantes... la inseguridad les conduce a la extrema crueldad y a la barbarie... la cobardía acaba convirtiéndoles en consumados verdugos, en capacitados artífices de ilimitada violencia...

F.: *(manteniendo la lógica triste y meditativa actitud)* ¡Sí! ¡Sí!... ¡No digas más!... ¡Los conozco muy bien!... El resentimiento es algo de lo que el mundo jamás logró liberarse y ha pervertido a la vida. De gente como él está lleno el ejército, abundan entre los ministros de Cristo, se esconden en los partidos, camarillas y grupúsculos de uno u otro signo —sí, sí, eso dije, en las camarillas y grupúsculos

de uno y otro signo—, bien en los que enfebrecidos de estirpe y poder defienden los intereses burgueses sin veladuras y al fuego de sus fusiles, bien en los que, a salto de mata y como si nadie los viera, siempre a la búsqueda de la riqueza e influencias que nunca tuvieron, se camuflan de proletarios paupérrimos y usan de la traición... Pero, ¿a mí?... ¿Por qué a mí?... *(enojado y gesticulante)* ¿Por qué yo precisamente?... ¿Es mi actividad musical? ¿La poesía? ¿El éxito en el teatro?... ¿O es acaso mi peculiar forma de entender la vida?... ¿mi personal forma de ver la amistad y el amor, lo que les molesta y espanta?...

P.: *(comprensivo, agitando la cabeza)* Así es, Federico. Ya lo has dicho. Así son esos lamentables *sugetos*[1] y nada podemos hacer ante tales circunstancias adversas. No obstante, ¿qué podríamos idear con tal de ignorar por un instante su existencia?... *(actitud animosa, regresando junto al personaje siniestro que parece estar notando cómo algo raro se cuece a sus espaldas)* A ver... ¿Quieres que use de mi magia y nos divirtamos un poco a su costa?... Vamos a ver... vamos a ver…. ¿En qué quieres que convierta a este aprendiz de verdugo con cara de nabo de la Vega Graná?... *(gesticulando)*¿Le pongo la enorme cornamenta de ciervo de don Perlimplín?...

F.: No, por favor, Puck, que sería un insulto a la nobleza de aquel.

P.: ¿Y si le otorgo el talante y la pinta de don Cristobita?...

F.: No, no; que tampoco le llega.

P.: ¿Y un toque prodigioso de Zapatera en celo, furibunda y llorosa?... Ya sabes que soy especialista.

F.: Peor aún. ¡Pobre Zapatera! ¡Tan baja caería su inocencia!... *(entristecido e inapetente)* La verdad, Puck, no insistas... No creo que sea el momento adecuado...

P.:*(al ver la desgana de F., Puck se decide por dar un cambio drástico a su magia, transformando al siniestro alternativamente en las macabras caricaturas de un militar de alto rango y en la de un cura de abolengo, que indistintamente bailan un pasodoble no menos grotesco que el de sus pintas y atuendos)* ¿Y estos elementos?... ¿Qué te parece su baile?...

F.: *(asustado, mirando aquí y allá, preocupado de que alguien ajeno vea el espectáculo)* ¿Qué haces, loco?... ¡Quieto!... ¡Quieto!... ¿¡No ves que a esos no se pueden tocar, que luego!?...

P.: *(fehaciente)* ¿Que me contenga con estos?... ¿Que son intocables?... ¿no serían ellos más bien, los que deberían cuidar un poco más de sus actos?...

F.: *(comprensivo, pero aún comedido)* Tienes razón, Puck, nadie debe ser llamado intocable, ni por rango ni abolengo… Pero es que estos…

P.: ¿Que se van a molestar, dices?... ¡Bobadas!…¡Que cada cual tome la responsabilidad que ataña a sus hechos!...

F.: Eso es cierto, todos tenemos conciencia… y para reflexionar se hace la crítica… Pero, es que con ese tipo de gente…

P.: ¿Que se van a vengar?... ¿y qué puede importarnos eso a nosotros, si la verdad y la alegría son como un todo nuestra única causa?... *(persuasivo)* ¡Anda, no te lo tomes así!... Esto es magia y nada pierdes divirtiéndote un rato.

F.: *(taciturno)* ¡Sí, Puck!... Ahí si que tienes razón: ¡La alegría y la verdad son mi todo y mi única causa!... y no hay más que decir *(gritando, asegurándose de su afirmación)*: ¡La alegría y la verdad son mi todo y mi única causa!

[1] "Sugeto" con "g", como en los tiempos antiguos.

P: *(reconfortado y animoso)* Entonces… ¿hago algo ya o no?...

F.: *(inesperadamente cambia su semblante y, sin poder evitar la tentación que se le ofrece, progresivamente animado…)* Bueno, ya que insistes... *(pensativo)* "La noche estaba triste y me puse a cantar"...[2] A ver, a ver... A ver si eres capaz: En honor a su represión sexual, después de vestirlo de púrpura como a un cura del más alto orden, le vas a hacer crecer un moño peludo en la frente y, a modo de cigarro puro, un churro tieso y grasiento en su boca...

P.: *(haciendo lo que le pide*) ¿Te parecen bien estos?...

F.: *(muy divertido)* Ja, ja, ja... Rayan la perfección. Pero, veamos, veamos... Para su desmedida inteligencia, la poca que, tanto a él como a los de su jaez, les puede caber en sus cerebros de mico, le vas a regalar una hermosa cabeza de asno. Si; de un asno, con las orejas peludas y erectas de asno, con su genuino belfo de asno y sus dientes anchos y amarillentos de asno… pero no te olvides poner encima de ella una gorra de militar con muchas, muchas, muchas estrellas; y, sobre su pecho velludo de asno, una casaca caqui; sí, colócale una guerrera, caqui, sí, sí, muy caqui, con unas pocas medallas, todas muy relucientes, unos cuantos galones e innumerables emblemas...

P.: *(entusiasmado)* ¿Así?... ¿Qué tal esto? ¿Te parece?... ¡Aquí no hay restricciones!

F.: *(con el puño derecho en el mentón, dubitativo)* No sé, no sé… Creo que, pese a la perfección del atuendo, en su conjunto queda un poco apagado… ¿No te parece?... ¿Y si…?

P.: *(excitado)* ¡No digas más, Federico, que ya te comprendo! *(Ni corto ni perezoso, con todas sus fuerzas y a todo placer, Puck asesta una patada en las espinillas del siniestro disfrazado de asno… y, al instante, para alegría de los dos amigos, los pasajeros se despiertan aterrorizados y, sin dar crédito alguno a todo lo que sucede ante ellos, observan atónitos cómo el pasajero siniestro del portapapeles, disfrazado de asno, sin avergonzarse un ápice de nada ni nadie, tiene el valor de emitir tales estridentes y vergonzantes rebuznos)*

Siniestro: *(incontinenti y gustoso)* ¡Hi–hooo, Hi–hooo!, ¡Hi–hooo, Hi–hooo!, ¡Hi–hooo, Hi–hooo!...

P.: ¿Y ahora?... ¿qué te parece este agudo rebuzno "de asno, de asno, de asno"?... es decir, ¿acaso carecen de lógica alguna las órdenes de este *especial* coronel, tanto visceral como atávico?

F.: *(Totalmente desternillado)* No, no; desde luego que no: sus órdenes son de una elocuencia ancestral aplastante. *(casi llorando por la risa)* Sin duda, esa es tu obra maestra...: El coronel rebuznón… No sé, no sé si alguien lo podría creer cuando decida contarlo.

Siniestro: *(inmoderado, rayando el virtuosismo)* ¡Hi–hooo, Hi–hooo!, ¡Hi–hooo, Hi–hooo!, ¡Hi–hooo, Hi–hooo!...

P.: *(incómodo y enfadado, comprendiendo cómo la insistencia del asno está perdiendo la gracia)* ¡Quía, burro!… ¡Quía!... ¡Quía!... ¿Es que nunca te vas a callar, acémila escandaloso?... ¡Quía!... ¡Quía!...

Siniestro: *(terco, como si la cosa no fuera con él)* ¡Hi–hooo, Hi–hooo!, ¡Hi–hooo, Hi–hooo!, ¡Hi–hooo, Hi–hooo!...

F.: *(muerto de la risa, pero comprendiendo que, efectivamente, es necesario hacer algo con tal de poner fin al escándalo)* Aguarda un instante, Puck, se me ocurre algo que puede hacerlo callar…

P.: *(desesperado)* ¡Pues vamos, rápido, hombre, que ya no sé qué cosa hacer con tal de acabar con su roznido bestial! ¡Quía, burro!… ¡Quía!...

---

[2] *Mariana Pineda*

F: *(sonriente e inspirado)* Veamos… Por su fervor religioso... ¿No sería mejor que sustituyeras el traje caqui que lleva por unos adustos hábitos negros; los galones y estrellas por un escapulario de Santa Gadea o de San Pirulín…, y esas orejas peludas y tiesas, por la cofia volátil y oblonga, blanca y virginal de una reverenda madre abadesa?... Sí, eso… eso sería lo mejor… ¡que conviertas al pobrecito coronel rebuznante en una doliente y extática monja cubierta de lacerantes hormigas negras!... ¿Acaso otra cosa edificaría más que esta santa mortificación que le ofrezco?...

P.: *(entusiasmado, manos a la obra)* ¿Cómo? ¿Una monja dices?... ¡Pardiez, Federico, que eres genial! ¡Sin lugar a dudas, nadie lograría superarte esta vez!...

Siniestro: *(angelical, pero con afectado falsete)* ¡Hi–hooo, Hi–hooo! ¡Aleeeluuyaaaa! ¡Hi–hooo, Hi–hooo! ¡Aleeeluuyaaaa! ¡Hi–hooo, Hi–hooo! ¡Aleeeluuyaaaa!...

F.: Sí; ya lo creo… Ja, ja, ja... Está el pobre tan confundido que no puede recordar qué o quién es ahora mismo o qué o quién fue alguna vez… Ja, ja, ja… En cualquier caso, éste es el mejor "cadáver exquisito" que soñé alguna vez: ¡un curasnocoronelmonja! O sea, ¡Un curasnelonja! ¿No es eso?... ¿Un cuasnoconja? o ¿quizás un cuescojón?… ¡Oh! ¡Qué diantre es ese engendro!... ¡Ni Buñuel ni Dalí lo habrían conseguido mejor en su inocente *Chuchillo Andaluz*!

(En este punto, los dos actores, desternillados de risa, sin lograr ser vistos por nadie, cogidos de la mano y al son de la música que Lorca ideó para la Argentinita, alocadamente bailan entre los pasajeros, los cuales, de forma harto extraña, desde los rebuznos hasta la música celestial, han podido ser atónitos testigos de las extrañas transformaciones del siniestro viajero, quien, a su vez, molesto en extremo, se agita en su asiento, sacudiéndose desesperado su imaginario disfraz y preguntándose el por qué de las burlas)

Telón

ACTO II

Escena I

(Después del jolgorio y las risas, los pasajeros se han dispuesto nuevamente a dormir. Federico y Puck están ahora en el corredor del vagón exhaustos y pensativos, frente a la ventanilla, sin mediar palabra, ora a oscuras, ora bajo la influencia del potente reflejo de la luz de la luna que a intervalos y al menor descuido se cuela por las ventanas. A uno de los lados, a medio vestir y aspecto fantasmal, con su monólogo, irrumpe de nuevo la Hora)

Hora de madrugada: Al cruzar el umbral de Andalucía el tren siempre cambia su canción. Su ritmo, antes predominantemente anodino y monótono, va tomando los tintes del sentimiento más puro y más hondo. Dice ahora: cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá… y aún trágica su melodía de fatídico reloj, en medio de ese cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá… parece como si sonara un laúd, cuyo son melancólico logra eclipsar cualquier presentido dolor. Cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá… dice ahora el tren, incansable y frenético; y ese cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá... cada vez más dislocado e hipnótico, acabará transformando toda funesta inquietud en asumida aflicción… Pero eso sólo tú y la luna de junio podríais percibirlo, Federico, que habéis nacido poetas, y en medio de la noche oscura lográis ver el mundo a través de vuestro albo velo del alma…. En cambio, para el resto de los pasajeros se trata de otro cantar…: Es éste el periodo que, esforzándose en olvidar cualquier mal presagio, inanimados como la arena y las rocas, indolentes como la lluvia y el viento, ellos y la humanidad entera renuncia a todo y de mí. Así, intuyéndome como la peor enemiga, nuevamente todos esos viajeros anónimos han preferido dejar caer sus rendidos párpados y se han entregado a las alas del sueño profundo. No podía ser así para tí, Federico, que, ya porque sabes leer la inmensidad

de la noche, ya porque realmente ves cómo la vida se extingue…, en lugar de ese sueño reparador que todos ansían conciliar, has elegido el consciente monólogo. Así, al saberte a medio camino de la tierra amada, la misma que para ti fue una vez paraíso, aquella que fue manantial de tu existencia exaltada... Al saberte viajando a Granada, ese cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá, cha–da–ban–chá... sólo perceptible a tus oídos, en la incipiente madurez, cuando en la vida del hombre ya no es posible el engaño, se te incrusta en el corazón y provoca que, tras largamente analizar cualquier signo en donde hallar una justificación, más que nunca sólo sientas la evidencia de la inhumana incomprensión e injustificada ingratitud de sus habitantes. Es ahora, pues, cuando preguntas como éstas te asaltan y atormentan tu mente: "¿Qué tierra eres tú, Granada? ¿Qué madre para tus hijos? ¿Qué extraña patria? ¿Qué desafecto? ¿Qué degenerado concepto de amor? ¿Qué brutal impiedad infundes a aquellos que te gobiernan?... ¿De dónde ese terrible orgullo, esa irracional crueldad, esa pertinaz insistencia en ignorar, humillar, lacerar... matar a los hijos que tan sentidamente bebieron de tu esencia más honda?"... Ante lo cual, yo, esta simple Hora que se extingue como la luz de un candil, con tal de servirte de alivio, sólo podría contestar: Tienes mucho, Granada… Sí; ya se sabe…, gracias a aquellos a los que tú, haciendo ignominioso alarde de la madrastra que en realidad siempre fuiste, tan impunemente devoraste... Sí; de todo te sobra Granada... y aún te muestras sedienta y pides más sangre…; mas, guárdate, ciudad de la Alhambra, que la ira del Tiempo, mi padre, es implacable, nunca olvida y clama venganza.

F.: *(pensativo, encendiendo un "Lucky")* No se equivoca mucho señora, la verdad; esta temeraria señora que a medida que avanza la noche se va haciendo más vieja y se obstina en parecer pudorosa…, sin embargo, sería necesario matizar alguna de sus afirmaciones, pues, no hay una Granada, sino dos: una, la dominada, la amante de la libertad y la belleza, la espontánea, la del pueblo llano del Albaicín, la del Realejo y la de los gitanos del Monte… la que, pese a tener que ir buscarla a sus más apartados rincones, milagrosamente perdura desde su fundación ancestral y a duras penas se resiste a morir; la otra, la dominadora, la espuria, la tirana…, representada por las fuerzas fácticas que constantemente se obstinan en conquistarla, en despojarla de sus dones naturales y espontáneos, en expoliar su belleza... la de la secular esclerosis, la compuesta de resecas e inexpresivas momias que lucen desvaídas mitras de obispo e vistosas insignias militares que jamás contemplaron batalla, la de los correveidiles de un bando o del otro, la de los aspirantes y trepas… la envidiosa por antonomasia… la que, en una palabra, se obstina en seguir reprimiendo la arrolladora energía creadora y vital de la primera y, al fracasar en su intento, desesperada por la inutilidad de su esfuerzo, avergonzada, no duda en recurrir a la represión más salvaje, a la inhumana venganza...

P.: La misma que mintió y desterró a Boabdil, la que expulsó a los moriscos, la que ejecutó a La Pineda, la que ignoró a Ganivet, la que...

F.: ...La que me va a ejecutar...

(Inesperadamente, la luna de Lorca, con su polisón de nardos y su cara melancólica, a su pesar, sonrosada, se asoma al interior del tren para inundarlo de luz plateada y llorar una lágrima de cristal purísimo con olor a jazmines)

Luna: *(lacónica, ataviada con mantilla blanca y la cara albaicinera de la virgen de la Aurora)* ¡Ay!

Las siete estrellas de la compaña: ***(siete veces)*** ¡Ay!

P.: *(lentamente bajando la mirada desde el cielo hasta sus plantas, compungido y resignado)* Así es, Federico; eso es lo que, de manera arbitraria y brutal, van a hacer muy pronto contigo... *(señalando la litera)* O, para ser más exactos, con ese otro Federico que duerme y sueña este sueño, pues tú, mi amigo más preciado, el espectro con quien ahora hablo entristecido, aunque a muchos indeseables les duela, de sobra es sabido que, de inmediato, habrá de ocupar un preeminente lugar en la gloria.

F.: *(con mucho enojo)* ¡Pero yo no quiero ser ni un espectro sublime, ni un mártir, ni "un alma reclinada sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas"!...[3] ¡Yo amo a ese cuerpo mortal que ahora tengo y es mi única casa!... Y a mis treinta y ocho años, mucho es aún lo que tengo que hacer... libros, teatro, poesía, poesía, pintura, poesía... ¡Vaya Vd. a saber!... quizás una ópera o sinfonía... quizás una película... conciliar mi vida amorosa... y otra vez poesía!

P.: *(comprensivo y sumido en la mayor tristeza)* Lo sé Federico. Ya sé que es esa vitalidad, esa energía, ese ardor de la sangre que recorre tus venas... ya sé que es un corazón vivo y abierto a todos los frentes el que inspira y produce tu obra, y que ésta, una vez entregada a los hombres, para siempre deja de pertenecer a tu humana inquietud... que el verdadero poeta siempre permanece activo en su ferviente amor a la noche sinuosa y callada… Ya sé, en fin, que es la vida lo que por encima de todo tú aprecias… Mas, ¿qué puedo decir?... si, aún sabiéndolo nefasto, infame e injusto, nada se puede ante el hado terrible que ha decretado tu crimen.

F.: *(desconcertado e inquieto)* Entonces, ¿quieres decir que nunca asistiré al estreno de "El Público"?... ¿Que "Los sueños de mi prima Aurelia" para siempre permanecerá inacabada?... ¿Que mi "Trilogía Bíblica", y, sobre todo, mi "Adán", mi poema épico, serán para siempre un proyecto?...

P.: Así es, Federico.

F.: *(derrotado en el ánimo)* Precisamente ahora que quería aclarar ese ensimismamiento y ese temblor... el porqué de todas esas "cosas que están encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye"...[4] del dilema oscuro "de la luna neutra sin semilla"[5]..., un poema meditado y largo, indagador de la realidad existencial del género humano... mi "Paraíso perdido"... ¡No! ¡No! *(enérgico)* ¡Imposible me es resignarme! ¡Estoy vivo!... ¡Quiero gritar la verdad!...

(Los dos actores permanecen por momentos sumidos en un angustioso silencio. La escena permanece aún dominada por el melancólico rostro de la luna asomado a la ventana del tren, a la que han venido a unirse siete brillantes estrellas de plata con lánguidas caras de niñas. De lejos, en crescendo, empieza a escucharse el lamento de una guitarra flamenca, cuyas notas se esparcen en el vagón transformándose en multicolores pajaritas de papel dotadas de vida. Después, más sereno, un tanto persuasivo, irrumpe Federico.)

F.: Oye, Puck... ¿de qué otra forma familiar te suelen llamar tus compatriotas angloparlantes?

P.: "Robin" es lo que más me dicen en el mundo anglosajón.

F.: ¿Y tú, "Robinillo"?... ¿No podrías tú con tu gran magia de gnomo angloparlante echarme un cablecillo pequeño?... Será un favorcillo minúsculo que nadie será capaz de notar… Sólo te pido que eches un borroncito de tinta sobre mi nombre en la lista de ese hombre siniestro... Puede que así se olvidaran de mí por un tiempo y yo podría escribir mi poema... *(con el ceño fruncido, al ver la inexpresividad de Puck)* ¿Cómo?... ¿No quieres?... A cambio te dedico un poema, o... ¿quieres el papel protagonista en mi próxima farsa de títeres?... Eso, eso... ¿Quieres aparecer tal como eres o camuflado de "Mosquito"?...

P.: ¡Ay, Federico!... Tu humanidad y energía vital te aferran a la tierra. De sobra sabes que no existo más que en la mente de los niños y en la de los poetas..., que mi vida transcurre entre faunos, ninfas, duendes, elfos y hadas, y, que, por tanto, mi magia sólo es posible en el mundo de los sueños..., en los claros del bosque bañados por la luz de la luna..., en las florestas junto a los manantiales

[3] *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*

[4] *Yerma*

[5] *Adán (Primeras canciones)*

de agua purísima rodeados de musgo... Entonces, por más que lo deseara, ¿de qué serviría que, mediante esa manchita que pides, aún tan pequeña como la deyección de una mosca, te hiciera ver la ilusión de que tu vida se alarga?... ¿No ves que intento ser realista y que no puedo otorgarte esa ayuda?… ¿Que si he venido a tu encuentro, mi más fiel amigo, no es por otra razón que la de alertarte ante el inminente dolor que te aguarda, a la vez que darte la bienvenida al mundo ideal de la gloria?...

F.: *(desesperado y furioso, como fuera de sí)* ¿Y un caballo?... "¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo?"[6]

P.: *(resoluto)* ¡Que no, Federico, que no! Desengáñate de una vez por todas: esta vez no habrá ni un caballo, ni una jaca, ni un amigo, ni nada ni nadie que te pueda echar una mano: tu vida y obra ya están completas.

F.: *(resignado)* Entonces, así, sin más... así, con sólo sangre, sufrimiento, humillación... tan gratuita y estéril se acaba mi historia

P.: Sí y no. *(señalando a través de la ventana del tren)* ¡Mira!...

Escena II

(Ahora, la ventana del tren se va haciendo progresivamente tan grande como un escenario y deja ver, bajo un cielo nocturno cubierto de estrellas, un olivar con un cortijo andaluz blanco en el fondo, por donde cabalga, en una jaca magníficamente enjaezada llena de borlas y espejos, un gitano empavonado y garboso, vistiendo su capa de invierno con agremanes de seda, quien, a la vez que saluda a los amigos, hace señas a todos los pasajeros que dormían en los compartimentos —a excepción, claro, del personaje siniestro que, ajeno al resto, permanece dormido en su delirante pesadilla—, para que se transformen en todos y en cada uno de los personajes lorquianos, y, en multitud, se integren a la escena.)

P.: *(pese a la tristeza real de la que se sabe inundado, intentando entereza y sobriedad)* ¡Ahí los tienes a todos!... Ellos son, Federico, tu triunfo y, sin duda, tu mejor venganza... Has bebido el agua de las fuentes de Granada y has entregado a España y al Mundo toda una pléyade de temáticas, de metáforas, de ecos antiguos y de música nueva, que nada ni nadie lograran borrar jamás de la mente colectiva del pueblo. ¡Contémplalos, Federico!... ¡Mira como se pavonean tus personajes y símbolos! ¡Con qué seguridad plantan sus pies en la tierra! ¡Cómo, sin falsía alguna, sonríen con esa sincera y segura sonrisa! ¡Cómo, sin esfuerzo alguno, expelen el fresco aliento a la vida presente y futura! ¡Con qué fijeza miran a los ojos de aquellos que tanto te odiaron y quisieron tu muerte!... "¡Venid aquí!..." Parecen decirles seguros, desafiantes. "¡Venid aquí, con nosotros!"... mostrándoles olorosos ramos de albahaca, de azahar o de púrpuras rosas de una fragancia siempre renovada... agitando sus pañuelos de encaje de holanda... blandiendo sus relucientes navajas de plata con incrustaciones de nácar pero de mentirijillas..."¿Por qué, como a él, no nos asesináis a nosotros también, sus criaturas?"... Les retan, alegremente expandiendo sus armas hechas de símbolos y metáforas... para sólo observar cómo, despavoridos, atormentados, desesperados, cobardes... los asesinos huyen corriendo a ocultarse en su cubil subterráneo de miseria y de roña; allí, en un lugar bien oculto y oscuro donde nadie les pueda ver ni encontrar, en su bunker de codicia, de odio y de sangre que se construyeron en los aledaños de los mismos Infiernos… pues muy bien saben que de nada les sirven ya sus palabras soeces ni sus pistolas mohosas de machos trasnochados y absurdos, y que la sangre inocente que mancha sus manos y desvela sus crímenes ni la muerte misma que se hiciera acompañar por el mismo Demonio logrará jamás enjugarla.

Escena III

[6] *Bodas de sangre*

(Poco a poco, luz, ruidos, personajes y demás símbolos de la escenografía lorquiana se han ido desvaneciendo hasta dejar el escenario con el mismo aspecto que comenzó el acto II. Los dos actores contemplan al Federico serenamente dormido. El personaje siniestro, sin embargo, presa de una pesadilla angustiosa, se rebulle agitado en su asiento)

F.: *(emocionado y tranquilo)* He de reconocer, Puck, que eres insuperable, y, si bien, de ninguna de las maneras podría aceptar esa pestosa inmundicia que se trama contra mí, por lo que me has hecho ver, te estoy agradecido. Pero, dime, ¿hay algo que puedas hacer para aliviar en lo posible el tremendo dolor que espera a ese pobre cuerpo mortal que, tan ajeno y despreocupado a todo lo que se cierne a sus espaldas, tan tranquilamente duerme en la litera?

P.: Sólo una cosa podría hacer por él con tal de otorgarle algún tipo de alivio.

F.: *(impaciente)* ¿Qué cosa, Puck?...

P.: Usar de mi magia y hacerle entrega del don del amor infinito para gozarlo en este escaso mes que le resta de vida.

F.: ¿Será algo, quizás, que sirva para mantener siempre vivo al deseo?

P.: Sí; de eso mismo se trata.

F.: ¿Algo parecido a "que te estén haciendo cosquillas con una pluma detrás de las orejas?"[7]

P.: Exactamente.

F.: ¿Y harás, quizás, que sienta a mi pecho lleno de cascabeles?[8]

P.: Más aún: parecerás un campo de flores[9].

F.: "¿Y ya no veré como cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima?"[10]

P.: ¡Claro que no!

F.: "¿Ni que anochece cada cinco minutos?"[11]

P.: Jamás ocurrirá eso ya, Federico. ¡Para siempre lucirá un sol radiante en el cielo!

F.: ¿Se trata, querido Puck, de esa hediondilla flor que un día me entregaste?... ¿de la infalible "flor de Diana", la del AMOR con mayúsculas?

P.: *(con la flor en la mano)* ¡Sin duda alguna, Federico!... La que libera de cualquier rencor para siempre y colma a las almas de un amor verdadero y eterno.

F.: ¡Ea! ¡Vamos! ¡Que no puedo esperar más para oler su perfume embriagante!

P.: ¡Tómala, Federico!...

---

[7] *La zapatera prodigiosa*

[8] *Los títeres de cachiporra*

[9] *Los títeres de cachiporra*

[10] *El público*

[11] *Los títeres de cachiporra*

F.: Gracias, Puck... *(transido por el aroma)* Ya empiezo a notar su mágico efecto.

P.: *(raudo, con la seguridad propia del que no ha de tardar en volver a ver al amigo)* Y yo me despido, que vienen las claras del día y no es éste mi mundo. ¡Hasta pronto Federico!

F.: *(semidormido)* ¡Adiós, adiós, Puck! ¡Nos veremos pronto, Robinillo!

Escena IV

(La luz del amanecer ha empezado a colarse por las ventanas del tren, terminando por despertar a todos los pasajeros, los cuales, presintiendo el fin del viaje, de un lado a otro, caminan y trasiegan con el equipaje, previendo ser los primeros en bajarse en la estación. Todos menos Federico, que tan a gusto en su litera parece ignorar la llegada; sin embargo, cuando se paran las máquinas...)

La Hora de la mañana: *(con prisa, elegantemente vestida con sombrero y traje de calle, zarandeando a Federico, con acento andaluz)* ¡Vamo, vamo, Federico! ¡Despierta, recórcholi, que ya hemo llegao y hay mucho que hacé!...

Federico: *(notándose solo en su compartimiento, bosteza a sus anchas, se atusa el cabello, se coloca la pajarita, después la chaqueta, parsimonioso, con las palmas de sus manos, se alisa las arrugas del pantalón, recoge sus maletas, se dispone a salir... Al apearse del tren, con la vista puesta en Sierra Nevada, sonriendo, sarcástico...)* Granada, Granada... Ay, Granada, Granada... ¿La muerte en Granada?...

Telón

NARRATIVA

La mano quemada

Francisco Gil Craviotto

VOZ DE SIRENA

Fue en la ermita de San Marcos, habilitada entonces como iglesia parroquial, en donde la conocí. Era una misa solemne. No recuerdo ahora con motivo de qué festividad, aniversario o santo. Yo estaba al lado de mi hermana, justo delante de mis padres, pues en aquellos días inmediatos al final de la guerra, todo andaba revuelto y aún no se había impuesto la moda de sentar a los hombres y niños a un lado y a las mujeres y niñas, al otro. En cuanto el cura y los dos monaguillos aparecieron delante del altar, el coro de beatas se arrancó con uno de sus escogidos motetes, tan en boga en aquellos años de triunfalismo y clerecía:

Aunque pueblos y reyes
se opongan contra Dios,
contra Cristo y su ley,
reinarás en España...

De pronto, calló el coro de beatas y una sola voz –ruiseñor, querubín, sirena– llenó con sus trinos el aire:

Reina siempre en España querida,
reina siempre en España adorada.
reina siempre en España bendita,
reina siempre en España, tu amada...

Volví la cabeza y la vi. No se parecía en nada a las otras beatas. Joven y guapa, con el pelo largo y negrísimo, que le caía en cascada hasta casi los hombros, los ojos grandes y vivos y aquel cuello esbelto de cisne, se hubiera dicho la encarnación de la gracia y el encanto femenino. Y luego la voz, aquella voz que llenaba con sus trinos la iglesia. Poco me importaba a mí lo que estaba diciendo, podían ser las idioteces más grandes del mundo –y ahora pienso que efectivamente lo eran–, mi corazón sólo escuchaba las notas de aquella garganta singular.

No sé ahora cuanto tiempo estuve mirándola. Sí recuerdo muy bien que, cuando llegó la primera pausa y calló para dejar paso al coro de beatas, me miró y sonrió. ¡Sí, me miró y sonrió! Todavía, después de tantos años y avatares, me parece estar viéndola, viendo aquella sonrisa, larga y prolongada, aquellos dos hoyuelos que se le dibujaban en ambas mejillas al sonreír, aquellos ojos negros y dulces que me miraban con una infinita simpatía, casi diría con amor.

Yo creo que fue entonces, apenas estrenados los primeros seis años de mi vida, cuando sin saberlo ni buscarlo, sentí por primera vez la llamada de la sangre, el inevitable imán de la mujer, el lejano presentimiento del cuerpo femenino, ese insondable cielo de placer que, cuando entramos en él, aunque sólo sea por un instante, nos hace a los hombres semejantes a dioses.

Fue mi madre quien me arrancó de aquel paraíso de hermosura y me volvió a la triste realidad de este valle de lágrimas:

–No mires para atrás, hijo.

¿Cómo escapar a la tentación? ¿Cómo resistir al embrujo de aquella voz de sirena? ¿Cómo soportar el resto de la misa sin verla? Seguía cantando a mis espaldas y yo, a través del rabillo del ojo, más que ver, adivinaba aquel rostro excepcional, aquellos dos hoyuelos de las mejillas, aquel inmaculado cuello de cisne, tan blanco en medio de la cascada negra del pelo.

Terminó al fin la misa y salimos a la calle. Por más que miré a todas partes no logré encontrarla. ¿Habría desaparecido? ¿Sería un ángel bajado de los cielos para solemnizar con su canto la misa y después habría vuelto otra vez a las alturas? ¿Sería acaso tan sólo un espejismo que el instante y el lugar habían ofrecido a mis ojos? ¿Quién era aquel ser maravilloso? No había manera de saberlo.

Se apoderó de mí una extraña piedad: en la iglesia la había visto, algo me decía que allí la volvería a encontrar. Desde entonces no me perdí una misa, novena, rosario o vía–crucis. Las beatas estaban encantadas conmigo y me lo manifestaban a la menor ocasión:

–¡Qué niño tan devoto! –exclamaba una.

–Si sigue así terminará sacerdote –añadía otra.

–Acaso misionero u obispo –musitaba una tercera.

–O tal vez cardenal...

Sin embargo a ella no había manera de verla. Cantaba el coro, pero siempre faltaba el "solo" y, cuando lo había, era otra voz la que cantaba. ¿Dónde se habría metido?

Hasta que al fin un día, cuando menos lo esperaba, se produjo el milagro: era la bendición de no sé que imagen de la Virgen que la familia del cacique, siempre generosa, había regalado al pueblo. Junto al altar mayor, donde se hallaba la nueva imagen, el cura gritó con voz cavernosa y profunda:

–Salve Regina...

Y al instante otra voz –voz de sirena, dulce y cálida, como las que oyó Ulises en los mares de antaño– le respondió al otro extremo de la iglesia:

–Mater misericordiae...

Volví la cabeza: allí estaba. El mismo pelo negro, el mismo cuello de cisne, los mismos hoyuelos en las mejillas y aquellos ojos inconfundibles que me miraban, me miraban sin cesar. Llegó la pausa, interrumpió el canto y de nuevo, emocionado y atónito, vi que me sonreía; me sonreía a mí, a la única persona que había vuelto la cabeza en homenaje a su voz y a su hermosura. Y de nuevo los golpecitos en el hombro y la voz de mi madre:

–¡No vuelvas la cara, hijo.

Había sido un instante, un minuto de arrobo, acaso ni eso, pero desde entonces jamás la podría olvidar. "Esta vez no se me escapará, esta vez no", me decía a mí mismo. Terminó la misa, salimos a la calle... ¡Nada! Ni rastro. Al fin lo comprendí: había salido por la puerta de la sacristía. Demasiado tarde.

Fue aquel mismo día cuando, apenas llegados a casa, Anilla la Cantarrecio, que tenía el maravilloso don de adivinarlo y saberlo todo, me espetó en la cara:

–¿Qué? ¿Te gusta la Mercedes, eh?

Quise hacerme de nuevas, pero fue inútil. Debía estar rojo como un ascua.

–¿Te crees que soy tonta? Ya vi cómo la mirabas en la iglesia.

No había reproche en sus palabras. Más bien curiosidad. Era inútil mentir.

–¿Es amiga tuya?

–Sí, pero, dime: ¿te gusta, eh?

–¿Sabes dónde vive?

–¿Te gusta?

–Sí.

–¡Ah, pícaro! Ya me lo decía yo...

–¿Sabes dónde vive?

–Sí.

–Dímelo.

–No.

–¿Por qué?

–Porque no quiero líos con tu madre.

–No se lo diré.

–¡Ni hablar! Además poco ibas a sacar con saber dónde vive...

–¿Por qué?

–Porque nunca está en su casa.

–¿Dónde está?

–Trabaja.

–¿Trabaja?

–Sí, todos los días desde que sale el sol hasta que se pone y llega la noche.

–¿Adónde va?

–Adónde hay trabajo.

–Pero, ¿adónde?

–Ya te he dicho: adónde hay trabajo.

–¿Y qué hace?

–Lo que se tercia : escardar, segar, recoger aceituna o almendra, mondar...

–¿Va sola?

–No. Va con su madre y su hermana.

–¿No tiene padre?

–No, murió el año de la gripe, cuando ella era todavía muy pequeña.

Y Anilla, que tampoco tenía padre, tras una pequeña pausa, en la que debieron pasar por su cabeza, siempre alegre y vivaracha, todas las injusticias y miserias de este mundo, añadió meditativa:

–¿Qué quieres? Es la vida: unos nacen y otros mueren.

Desde aquella tarde, Anilla y yo tuvimos muchas conversaciones sobre Mercedes. Ella la conocía muy bien y un día, contándome anécdotas suyas, me dijo que, cuando pequeñas, habían jugado muchas veces a la rayuela juntas. Para mí fue como si Anilla me hubiera dicho que era prima hermana de la Virgen María o sobrina del Espíritu Santo. En mi aprecio personal subió hasta la cúspide. Pero más que informarme, lo que a ella le interesaba era indagar, saber, y después reír mis ocurrencias. Por eso, en cuanto estábamos solos, no paraba de sonsacarme. Aún me parece estar viendo y oyendo sus aspavientos, sus preguntas insidiosas, sus interminables carcajadas a cada una de mis respuestas.

–Bueno, ¿para qué quieres saber dónde vive la Mercedes?

–Para verla.

–¿Y después?

–Para seguir viéndola.

–¿Y más después?

–Para seguir viéndola.

–¿Y más después?

–Para verla más todavía.

–Pero, bueno, ¿es que te vas a pasar la vida contemplándola? ¿Te crees tú que la Mercedes es un santo Cristo de palo para pasarse el día mirándola?

–No.

–Entonces, ¿qué vas a hacer después?

–No sé.

–Bueno, tendrás que declararte, digo yo.

–¿Qué es eso?

–Decirle que quieres ser su novio, porque eso es lo que tú quieres, ¿no?

–Sí.

–¿Sabrás tú declararte?

–Me parece que no.

Y Anilla la Cantarrecio se reía con una risa picarona y fresca que le llegaba hasta las orejas, mientras sus ojillos, inquietos y perspicaces, seguían escudriñando mis pensamientos.

–Es muy fácil. Sólo tienes que decirle: "Mercedes, ¿me quieres por novio?"

–¿Sólo eso?

–Sólo eso. Ya ves si es fácil.

–¿Qué responderá ella?

–Te dirá que sí o te dirá que no.

–¿Qué pasará entonces?

–Si te dice que no la jodimos y ya no hay más que hablar.

–¿Puede decir no?

–Como poder, claro que puede; pero yo no creo que le dé calabazas a un mozo tan guapo y tan apuesto como tú, aunque, la verdad, eres un poco pequeño.

–Podría meterme algunos cartones en las alpargatas.

–Ya veremos.

–¿Y si dice que sí?

–Si dice que sí, que es lo más probable, desde ese momento ya sois novios.

–Bueno. ¿Y qué pasa?

–Pues tendrás que ir todos los días a pelar la pava con la Mercedes. ¿Tú sabes lo que es eso?

Yo sabía muy bien que pelar la pavano era coger a dicho animalito y dejarlo, mondo y lirondo, sin una pluma. Más de una vez había visto al pie de una reja a un hombre parado. Dentro siempre se distinguía la silueta de una mujer. El comentario de los adultos invariablemente era el mismo: "Están pelando la pava". Pero, ¿qué había que hacer durante ese tiempo? ¡Ah! Ahí estaba el intríngulis

–¿Tú sabes pelar la pava? –Me preguntó Anilla de nuevo. Y sin más comentarios ni pormenores la Cantarrecio, que debía su apodo a su afición al canto, se arrancó con una canción que comenzaba así:

Eso de pelar la pava

tiene mucho que entender:

unos la pelan sentados

y otros la pelan de pie...

De pronto se paró para preguntarme:

–Y tú, sorchante, ¿cómo la vas a pelar?

–No lo sé.

–Pero, ¿sabes lo que es?

–Tampoco.

–Es muy fácil. Sólo tendrás que decirle cosas dulces y agradables: que es muy guapa, que la quieres mucho, que te pirras por verla y estar con ella...

–¿Y la Mercedes?

–También te dirá cosas buenas: que te quiere mucho, que eres su vida y su cielo, que sueña contigo, que...

–¿Qué sueña conmigo?

–Sí, las novias sueñan con sus novios. ¿No lo sabías?

–No.

Aquel descubrimiento era delicioso. ¡Ay, Señor, cuántos goces me había estado perdiendo con no haber tenido antes novia!

–¿Y si quiero que me cante?

–¿No tienes bastante conmigo?

–No.

–Pues es lo más fácil del mundo. Le dices: "Mercedes, cántame", y ella te cantará.

–¿Lo que yo quiera?

–Lo que tú quieras. ¿Cómo va a negarse si se lo pide su novio?

Además, según contaba Anilla, era tan bondadosa y servicial Mercedes, que, cuando se lo pedían, jamás se negaba a cantar. Y eso –decía– que la mayoría de las veces después, ni las gracias. Como hacían las beatas cuando le llevaban a la iglesia para hacer el solo, o como le pasó cuando la llamaron a Nelda para la misa mayor de las fiestas. Luego, ni un mal refresco, ni las gracias, nada. Si te vi no me acuerdo.

–Ya ves, hijo, así es la gente.

–¿Y qué más?

–Más... ¿de qué?

–Sí. ¿Qué más tengo que hacer yo con la Mercedes?

–Bueno. Cuando veas un descuidón, que no pasa nadie, le das un beso.

–Cuando me despida, ¿no?

–No hace falta que esperes a despedirte.

–¿Qué clase de beso?

–Un beso muy cariñoso.

–¿Cómo beso a mi abuela cuando se va?

–No, un beso más cariñoso.

–Pero eso es imposible.

–No, no es imposible.

–¿Ya está todo?

–Sí, ya está. ¿Te parece poco?

–No.

Y yo me quedaba pensativo, meditando en el día en que todos aquellos proyectos se hicieran realidad. Mientras llegaba o no esa hora me metía unos platos de comida que no se los saltaba un caballo. "A ver si logro crecer un poco", me decía a mí mismo. Mi madre estaba encantada: creía que eran los efectos de la caja de inyecciones que me había mandado el nuevo médico del pueblo.

Algún tiempo después, un buen día, mientras jugaba tranquilo en el huerto, se presentó Anilla y, con cierto aire de malicia, me preguntó:

–¿Eres capaz de guardar un secreto?

–Sí.

–¡Júralo!.

–Lo juro.

–Por tus muertos.

–Por mis muertos.

Se acercó más y me preguntó al oído:

–¿Te gustaría conocer a la Mercedes?

–Es una broma. –Le respondí sin dar crédito a sus palabras.

–No es una broma. ¿Te gustaría?

–Claro que me gustaría.

–Esta tarde, cuando se vaya tu madre casa de tu abuela, vamos a ir tú yo a verla. Pero no se lo digas a nadie, ¡a nadie!.

–Descuida.

–¡Júralo otra vez!

–¡Lo juro!

Y tras un breve guiño de complicidad se fue.

Era entre dos luces y hacía ya rato que mi madre se había marchado a ver a mi abuela (yo había buscado un pretexto para quedarme en casa), cuando Anilla la Cantarrecio, cogiéndome de la mano, me dijo:

–¡Vamos!

Y luego, mirándome muy seria a los ojos, añadió:

–Como después lo cuentes, te rajo en canal.

–No lo contaré.

–¡Más te vale!

Echamos a andar calle adelante. Luego torcimos a la izquierda. Al fin nos paramos ante una puerta silenciosa y cerrada. Anilla llamó con los nudillos. Al poco, salió una vieja.

–¡Hola! ¿Está tu Mercedes?

–Acaba de acostarse.

–¡Vaya! Mira a ver si todavía no se ha dormido.

–Voy a ver.

Dentro se oyó una voz que preguntaba:

–¿Quién es?

–Anilla.–gritó la vieja al tiempo que se metía para el cuarto.

Un segundo después apareció Mercedes en el quicio de la puerta. Iba en chancletas y sólo llevaba un camisón blanco, desceñido, en el que se destacaban las dos enormes bolas de sus pechos redondos.

–Cuando me estaba metiendo en la cama te oí hablar. Chiquilla, estaba tan cansada... ¿Qué es eso tú por aquí?

–Mira, mujer, el niño, que quiere verte: todos los día con la murga de que dónde vives, hasta que me he dicho: pues te voy a llevar a que te hartes de verla".

Mercedes comenzó a reír. Anilla también. Había frases, palabras, guiños e indirectas que yo no lograba asir ni comprender.

–Vamos, hija, que está que se pirra por ti, que ve los vientos.

–¡Anda!–me gritó Mercedes, sin parar de reír–. Mírame lo que quieras, todo lo que quieras. ¡Hasta que te hartes!

Se había plantado completamente delante de mí. Yo me quedé pasmado mirándola. Nunca la había tenido tan cerca. Ella seguía con las risas, los guiños y las frases con doble sentido.

–¡Hártate, hártate, hártate! –repetía, entre carcajadas, la Cantarrecio.

Yo, cohibido y cada vez menos dueño de la situación, callaba.

–Creo –siguió Anilla– que además, tenía algo muy importante que decirte. ¿No habíamos quedado en que te ibas a declarar?

Era lo que habíamos convenido días antes; pero era tal la emoción que me embargaba, que se me habían ahogado totalmente las palabras. Anilla, con gran desparpajo, lo hizo por mí:

–Mira, mujer, que quiere saber si lo quieres por novio.

–¿Si lo quiero por novio? –repitió Mercedes, sin poder aguantarse la risa, pero en el fondo halagada– Pues… claro que sí, no faltaba más.

Anonadado, entontecido, con la boca reseca y, a duras penas intentando tragar con la saliva el nudo que se me había formado en la garganta, yo miraba a las dos sin saber qué decir. Anilla siguió:

–¿Ves? Ya tienes novia. ¿Estás contento?

Ambas se habían sentado en el escalón de la puerta. Yo estaba de pie entre las dos. Sin poder decir palabra, moví la cabeza en sentido afirmativo.

–¿Qué más quieres? –preguntó mi novia.

–Me parece –respondió Anilla– que también quería que le cantaras. ¡Cántale algo, mujer!

–¿Qué quiere mi novio que le cante?

Ni me atrevía a responder. Al fin acerqué la boca al oído de Anilla:

–"La Paloma".– balbuceé.

–"La Paloma".– repitió Anilla.

Me sentó en sus piernas y, muy bajo, casi como un susurro, cantó para mí:

Si se va la paloma,
ella volverá,
porque tiene pichones
a medio criar.

Estaba tan cerca, tan asombrosamente cerca, que su boca casi rozaba mi oreja; la guedeja negra de su pelo tocaba en mi mejilla, mientras las formas voluptuosas de su cuerpo, que subían y bajaban con las notas del canto, se movían con roce tibio y acompasado en mi pecho y en mi costado. Sin que yo me diera cuenta me sentí transportado hasta un indefinible cielo de placer y ventura. Fue la propia voz de Mercedes la que me volvió a la realidad de este mundo.

–¿Te ha gustado?

–Sí.–Me atreví a susurrar.

–¿Qué más desea mi novio? –Preguntó mi novia con una risa abierta y cantarina en la que los dientes le brillaban como nardos en la noche.

Una vez más Anilla respondió por mí:

–Me parece que tu novio también quería pedirte un beso.

–¿Un beso? –replicó Mercedes– ¿Mi novio quiere un beso? No faltaba más. Ahora mismo.

Al instante, un poco más abajo de la sien, me selló el rostro con un par de besos, sonoros y crujientes, que me dejaron atónito. Después, tras un pequeño movimiento brusco, arrimó su cara a la mía.

–Ahora le toca a mi novio.– Dijo Mercedes, al tiempo que posaba su mejilla en mis labios resecos. Sentí aquella piel, suave como el pétalo de magnolia, que me rozaba la boca, la barbilla, la nariz... Pero era tal mi emoción, que ni siquiera me atreví a besarla. Sin embargo comencé a sentir que una indefinible ola de placer me invadía y enajenaba, más que los sentidos, el alma. ¿Tendré palabras para describir aquellos lejanos momentos de mi vida? Fue como si toda la hermosura del cielo y de la tierra, a través del beso y la voz de Mercedes, se me hubiera volcado de pronto en el corazón.

Anilla puso punto final al idilio.

–Dile adiós a tu novia, que nos vamos.

–¿Ya?

Las dos prorrumpieron en una enorme carcajada.

–Mira, le ha parecido poco.

–Es que al tío ya le gusta.

–Sí, eso es. ¿Te das cuenta chiquilla?

Había otras palabras que yo no lograba asir. Al fin Anilla me cogió de la mano y echó a andar deprisa. A mí no quedó más solución que ir a su paso.

–¡Adiós, novio! –gritó Mercedes.

–Adiós, novia. –balbucearon mis labios.

–Más fuerte –dijo la Cantarrecio.

–¡Adiós, novia! –repetí casi con la misma intensidad.

Al volver la primera esquina, Anilla me preguntó:

–¿Por qué no hablabas? ¿Te daba vergüenza, eh?

–Sí.

–Eso no está bien.

Cuando llegamos a casa aún no había vuelto mi madre. Mi padre si estaba, pero no había notado nuestra ausencia. Todo había resultado maravillosamente bien.

Aquella noche, pensando en Mercedes y en nuestras relaciones, me dormí bastante más tarde que de costumbre. ¿Sería posible que fuese una cosa tan fácil y hacedera tener novia? Al día siguiente, al despertarme, lo que más me extrañó fue comprobar que todo seguía igual: el sol en su sitio, los gorriones piando y persiguiéndose en los mismos almendros del día antes, el cielo tan azul y diáfano como siempre. Las alegrías o dolores de nuestro corazón en nada afectaban la gran máquina del mundo. Sólo Anilla, al verme aquella mañana, me hizo un guiño que decía mucho más que todas las palabras: ella y yo estábamos en el secreto.

Innecesario es decir que, desde aquel día, siempre que podía pasaba por la puerta de Mercedes, pero con tan mala suerte, que ni una sola vez la encontré. Anilla, cuando volvía de la calle, me hacía un guiño y luego, en la primera ocasión, me decía :

–La he visto y me ha dado recuerdos para ti.

–¿Qué te ha dicho?

–Que se acuerda mucho de ti.

–¿Dónde la has visto?

La respuesta variaba. Unas veces era: "En la fuente", otras: "En la cola del racionamiento", o, "En la plaza". Yo salía disparado, pero, cuando llegaba, ya era demasiado tarde: no estaba.

Así hasta aquel día nefasto, de sol y cigarras, en que Anilla se me acercó para preguntarme:

–¿Sabes quién se fue esta mañana del pueblo?

–No.

–Mercedes.

–¿Mercedes? –pregunté yo sin acabar de creerla del todo.

–Sí, la misma que viste y calza. Ella, su madre y su hermana.

–¿Adónde van?

–A Barcelona.

–No es verdad.

–Sí, es verdad.

–¡No!–grité agarrándome a la última pavesa de esperanza.

–Sí.–respondió seria y concisa.

Era verdad. Una verdad tan enorme y desgarradora para mí que, desde entonces –ya son más de setenta años– no he logrado a ver a Mercedes. Jamás volvió al pueblo y, cuando le preguntaba a Anilla por ella, siempre me respondía igual :

–Yo sé lo mismo que tú sabes.

–¿No le ha escrito a nadie?

–A nadie.

Así hasta que poco a poco su recuerdo se fue apagando en mi alma. Cuando al cabo de los años visité por primera vez Barcelona no quise pensar en el azar de que alguna de aquellas mujeres que se cruzaban en la calle conmigo fuese el gran amor de mi infancia. Ahora, después de tanto tiempo y vicisitudes, también me niego a aceptar que una de esas viejecitas –el pelo blanco y la cara arrugada– que, con paso lento y vacilante, llega hasta la Plaza de Cataluña a mirar las palomas y a recordar su lejana y perdida juventud, pueda ser la sombra de lo que un día fue Mercedes, la dulce sirena de mi pueblo. Prefiero seguir creyendo que fue una sirena –nieta o biznieta de las de Ulises– que, por capricho de los dioses, vino a caer entre nosotros y que, nostálgica de la brisa y el mar, un atardecer de otoño, volvió para siempre a su elemento natural: el agua.

Del libro inédito *La mano quemada*".

El hombre que se parecía

Jacinto S. Martín

Pepe Gutiérrez, Enrique Morón, Antonio César Morón, Ángel Moyano y yo nos encontramos en la "Dauro", convocados por Pepe Rienda. Guiados por "el buen amigo", hicimos el tour cervecero acostumbrado para terminar en la cafetería ante un horizonte de "pastéis". En la siempre agradable conversación, conté cómo era continuamente confundido y las surrealistas situaciones que las confusiones provocaban. Fue Enrique Morón quien clavó el título: "El hombre que se parecía". Gracias al repóker de escritores nació este relato. A ellos va dedicada esta pequeña broma.

Sabio es el que se contenta con el espectáculo del mundo

Ricardo Reis

A mi primera mujer, Dolorinda Gomes, la conocí en Lisboa. Acababa de llegar a la ciudad y hueseaba– al amanecer– por la Rua Augusta cuando la vi, poderosa, magnífica, estrecha de proa y ancha de popa. Me acerqué a ella y en un portugueñol balbuciente le dije: Bom día, faça favor, ¿ónde fican as portas de seu coração? Dolorinda, sorprendida, dissera–me: meu coração stá lá, no Tejo. La señorita Gomes señalaba la plata del río.

La invité a subir a la Rua do Carmo utilizando el elevador de Santa Justa. Aceptó y después de salir del ascensor que nos dejó en una estrecha terraza, galantemente la dejé subir delante por las escaleras de caracol. En un cartel publicitario se anunciaba: "Hermosas vistas". Como Dolorinda iba delante, con minifalda y tanga, pude comprobar que la publicidad era cierta.

Lisboa se conquistaba desde arriba. Luego la invité a un chá com limão en "A Brasileira". Mi desmedida afición a la literatura me llevó hasta Fernando Pessoa, que me ofreció su cálida mano de bronce. El tiempo se condensó en los ojos de mi amiga. Corrían los minutos en libertad sin ser impedidos por los alquézares de las prisas. Entonces, Dolorinda– muy seria– casi sentenció: "Tú te pareces".

Aquella nanopartícula poética, enigmática, cuánticamente extraña, me dejó tocado el resto de la mañana. Touché, pensé; pero–como suelo hacer– no dije nada. Uno es lo que los demás quieren que seas.

Cuando bajábamos por la rua Garret, tomé una de las piezas de mármol desprendidas del pavimento. Luego se la regalé a Dolorinda. Nadie posee nada hasta que lo regala. De esa manera quise ser el dueño espiritual del mármol de Lisboa, sucedáneo brillante de la lluvia. Gomes no se sorprendió. Dolorinda Gomes nunca se sorprendía de nada.

Después de tomar en Martinho de Arcada una tigela de caldo verde, un filete de porco preto y un arroz doce, le pedí matrimonio a Gomes. No se sorprendió en lo absoluto. Nos despedimos con un beijo. Yo le dije: Faz–te boa. Ella me respondió mientras abría la puerta de la casa número 22 de la Praça da Figueira: Boa falta me fai.

A los pocos días me matrimonié con Dolorinda. Fue una ceremonia solemne como todas, con la gente desesperada para ir a comer. El mosteiro dos Jerónimos –manuelinamente hermoso– nos prestó el escenario: ante la tumba de Camões di el "sí quiero". ¡Nunca lo hubiera hecho! Creo que Gomes también dijo que sí. Aún queda en mi memoria el luego, poblado de confusas voces: "muitos parabéns, muitos parabéns, muitos parabéns". Y yo : "obrigado", y Dolorinda: "obrigadinha, obrigadinha, obrigadinha".

Después de las consabidas palpaciones, manipulaciones, tejemanejes y trapicheos de los primeros días, al volver de París, Dolorinda me mostró su verdadera cara: no era la del elevador.

Primero puso un cartelón gigantesco delante de la ventana de nuestra habitación que daba a la calle y que casi me dejó sin el aire húmedo de la ciudad. La publicidad, sí, es justo decirlo, lucía magnífica desde la acera de enfrente: DOLORINDA GOMES, ENFERMEIRA, PARTEIRA.

Luego se entregó a una actividad frenética: atendía en su consultorio que había instalado a la izquierda del "jolillo". Allí estuvo la cocina, de manera que yo di por supuesto que a Dolorinda no le gustaba el rancho. Apenas hablaba. Yo comía fuera y tomaba una – dos – tres , hasta cuatro ginjinhas de postre. Cuando volvía de mi oscuro trabajo en la oficina, saludaba sin esperar contestación. La Gomes seguía a lo suyo: cambiaba tabiques, corría muebles, vendía habitaciones a los vecinos. Un día contemplé con asombro que habían tapiado mi dormitorio. Detrás del muro se oían los gritos de los hijos de los vecinos. ¿Y? le dije. Gomes Pereira, señora de Martinho, tajante: "Não faz falta". Al día siguiente, vendió el cuarto de baño a la misma familia vecina, de manera que sólo podíamos usar un servicio pequeño, que yo utilizaba como sala de lectura. ¿Y? "Não faz falta".

Uno nunca sabía lo que podía encontrarse. Dolorinda me iba jibarizando el piso al tiempo que cambiaba, puertas, ventanas, muebles. Una tarde pensé que no era mi casa y que las ginjinhas, que cada vez consumía en mayor número, me habían llevado a otro lugar. Contraje entonces una asomatognosia crónica, que aún me acompaña: no sé dónde se encuentra mi propio cuerpo. A veces, ni siquiera sé dónde tengo el alma. Tampoco sé bien cómo me llamo. El de las ginjinhas me invitaba siempre y me despedía con un cariñoso "adeus, senhor Ferreira". El portero de la finca me saludaba con un "bom dia, doutor Almeida." Las vecinas me llamaban Peixe: "Boas noites, Peixe." Platón estaba jugando conmigo. Si en el nombre está la esencia de las cosas, me estaban dejando hueco, sin esencia, un hombre sin nombre, un molde para fabricar a un hombre, un hombre con la cabeza borrada como "El Fingidor" o perdida como un "Poeta en Cambridge".

Medité profundamente y confirmé mis temores: mi esposa, que no mi mujer, tenía un arquitecto dentro. Posiblemente éste fuera el tipo al que me parecía. Así que desde la noche siguiente me dediqué a espiarla: Dolorinda, cada vez más ancha de popa, se encerraba en la consulta y a la luz de los "donlais" se pellizcaba una nalga y se jaksoniaba con morfina. Luego sabadeaba y chamullaba entre dientes algo que nunca entendí. Volvía ya –totalmente alicatada– al lecho nupcial que nunca lo fue.

Esperaba unos segundos hasta que la Gomes bailaba el moonwalker. Luego se quedaba traspuesta, arrojada como bulto sin etiqueta en el colchón. Entonces –alegre– yo gritaba: "¡Ya está la rata en la lata!".

Luego iba a su gabinete y tomaba un otoscopio. Le manipulaba la oreja izquierda y observaba el laberinto de su oído. Descubrí un martillo hiperdesarrollado – un martillo pilón, casi– y pensé que ésa era la causa última de las continuas obras. También creí que por allí me iba a encontrar al arquitecto. ¡Bolas, não conseguí! Seguí indagando y vi un yunque solitario, triste, sin cantaores flamencos. Cercano al yunque, el estribo olvidado de alguien que susurraba a los caballos. Dolorinda no se coscaba. Pensé: Ésta cualquier día va a pegar un "tabletazo", que me va a cambiar el estado civil.

Cuando amanecía, Lisboa era la imagen del paraíso. Dolorinda, también. Desayunaba un Chivas Regal de 12 years. Calculo que, en cada desayuno, la tía gastaba un trimestre. Después se fumaba un cohíba que trajo de la Habana mi primo Alfonso. Con el ralentí alto,

cohibida y engüisquiada, abría su gabinete y atendía a los desavisados pacientes. Yo entreabría la puerta de la consulta y le decía adiós. Y ella: "Até logo, Castelo". "É difícil pensar que um dia possa haver fenómeno algo semelhante".

Y pasaron días y noches, y noches y días, y muchos, muchos días y muchas muchas noches. Y los días se repetían monótonos, porque así ocurre siempre: sale el sol, se pone el sol y corre hacia el lugar de donde volverá a salir. Y yo iba a la oscura oficina y luego comía y, sobre todo, bebía: a bebedeira às vezes dá uma assombrosa lucidez. Una tarde llegué tan indispuesto, que tuve que subir de oído los 54 escalones del "Dolorinda–Hilton". Me guiaba por los fados que a toda pastilla la Gomes oía en su consulta. Dolorinda inyectaba a ritmo de fado y acomodaba el pinchazo con "Nem as paredes confeso" o con "Havemos de ir a Viana". La "Lisboa antiga" y "Uma casa portuguesa" le servían para tomar la tensión. Mientras el faro–fado musical conducía la maltrecha nave de mi cuerpo, iba bisbisando "no vinho verde está a esperança", "no vinho verde está a esperança". Tardé tanto tiempo en llegar, que llegué a pensar que cada escalón era "un pequeño paso para un hombre, pero un gran paso para la ebriedad". Cuando por fin llegué, doblado como una alcayata, la Gomes, que me trataba como a un menganillo, me dijo: Martinho, he vendido la sala de la tele. Me costó trabajo recordar la pregunta, pero al fin la hice: ¿Y? – Não faz falta, dijo el monstruo.

Luego, como nos habíamos quedado sin camas, me acostó en la camilla de su gabinete. Cuando cerró la puerta, me dijo: Lula, tú te pareces. En la neblina verde del vino, pensé: Dolorinda Gomes Pereira está, sem dúvida, acima de todas as figuras históricas do nosso país.

Estuve tres días en el vientre de la ballena. Al despertar vi que me había puesto un chupete en la boca: un "roncachup", que yo lancé al aire con la fuerza de un bebé. "¡Com o lindo que estabas! ¡Parescias um boneco!"Decía que era para evitar el ronquido que hacía temblar los escasos muros que nos iban quedando. Al bajar del borriquete vi un paquete gigantesco que casi cubría media sala. Lo mandaban de Cuba. Leí el nombre de los remitentes: Gregorio Fuentes y Paquito Garay. Deduje que allí estaban los puros.

Desayuné algo de lo que encontré: unas magdalenas que le habían regalado los desavisados pacientes y que estaban perdidas entre los paquetes de algodón. Pensé entonces que uno debe casarse con una mujer que se llame Dulce o Magdalena, porque son las mejores a la hora del desayuno.

"Dolo" me trataba cada día peor: yo en sus manos era como tamborillo de bruja. –¡Anda, vete ya, que ya es seconda feira y los pacientes están esperando! Me puse el mismo traje de siempre, parecía un retrato. Me había dejado sin ropa. Cuando vendía las habitaciones, lo hacía con todo lo que había dentro. Así que me quedé sin fondo de armario. Cuando mandaba el traje a la lavandería, llamaba a la oficina para decir que me encontraba enfermo. Pasaba el día "naneando", encerrado en el salón. Pensaba en las pobres criaturas que aguardaban las estocadas de Dolorinda. La Gomes nunca acierta a la primera: Dolorinda siempre pincha dos veces. La mitad de los cojos de Lisboa son suyos.

Cada vez estoy más delgado y peor vestido. Me falta un perro blanquisucio y un cartón de vino para parecer un auténtico hippy. Así que he decidido pesarme. Entro en la botica, me subo en la plataforma que te pesa y te mide. Espero un poco, pero como el tique no sale, me agacho a la altura de la ranura por la que se supone debe aparecer. En ese momento se produce el parto. Leo el texto: 1.45 y 65 kilos de peso. El boticario que ha estado atento a toda la operación: ¡Está usted dando de no, señor Bandeira!

Voy a la oficina. Muevo los papeles de sitio. Traspapelo todo lo que veo por las mesas. Miro el reloj. Por fin, después de una jornada agotadora, voyme. Paseo por la avenida da Liberdade. En la rotonda del marqués de Pombal, está a punto de atropellarme un mini con matrícula de Zaragoza. Lo esquivo, pero vuelve al lugar en donde me he refugiado. Viene a por mí, pienso. Entonces veo salir cinco curas del coche. Uno a uno, "ordenadamente" me abrazan. Me han reconocido: "Eduardo, estás igual que siempre, como cuando estábamos en el seminario de Daroca". Yo intentaba convencerles de que yo no era Eduardo y de que no había estado nunca en Daroca. Tanto insistieron que llegué a pensar que yo estaba totalmente confundido y que ellos tenían, democráticamente, razón.

Tomé con ellos una copa y pensé que los milagros existen: cinco curas, de buen tamaño, embutidos en un mini, lo demostraba. Ésta era una prueba más concluyente que las de Santo Tomás. Viendo cinco curas, de buen tamaño, en un mini, no se puede ser ateo.

Convencido de que las circunstancias no me ayudan a salir de mi asomatognosia crónica, vuelvo al 22 de la plaza de Figueira. Cuando entro en ¿mi piso?, me aturde el abejorreo de una brigadilla de escayolistas, albañiles, pintores, electricistas, fontaneros, mezclados con los "dolorientes". Los gritos de éstos se oían por toda la casa. La Gomes era especialista en la técnica del "punto gatillo" y la estaba aplicando. Esta técnica la conocían en Babilonia y la empleaban para calmar la agitación de las personas con debilidad corporal o mental. Dolorinda dudaba entre la acupresión holística, el cercado de energías o la moxibustión. Aquella mañana se había decidido por esta última: colocaba en la espalda la moxa, una hierba que había traído del Japón, y que luego quemaba sobre la piel. Los gritos de los condenados se mezclaban con las conversaciones de los componentes de la brigadilla. Cuando me vio, se dirigió a mí y me dijo que había vendido la habitación pequeña, la de la plancha. ¿Y?, dije yo temeroso. Dolo, a la que veo cada vez más faltusca y totalmente fuera de cobertura, me dijo: "Não faz falta". Cuando me atreví a preguntarle si en aquella casa se comía alguna vez, me respondió irritada: "Es un desorden usar, sólo por delectación, de los alimentos y de los actos generadores". ¡No, si ya! – respondí.

Luego oí a la verduga tararear : The answer is blowing in the body. La respuesta está flotando en el cuerpo. Pensé entonces que aquella noche tenía que seguir mi labor de inspección. Así que esperé pacientemente a que se "morfinara". Inmediatamente se quedó tiesa. A Dolorinda la corteja la muerte más de lo debido. Entonces fui al gabinete y busqué un oftalmoscopio. Se trataba de buscar al arquitecto, que posiblemente me diera la respuesta a todo el misterio de mi anonimato. Después del grito ritual, "ya está la rata en la lata", le abrí los ojos y los apuntalé–dalinianamente– con dos palillos de diente. Miré y remiré durante más de una hora. No me encontré con nadie. Bueno, sí, vi a Bécquer que cruzaba por la pupila. Unos segundos después, parpadeante, apareció a lo largo del cristalino "No se han encontrado virus ni otro software malicioso". ¡Menos mal!

Al día siguiente, domingo, no trabajé, quiero decir que no tuve que ir a la oficina. Paseé libremente por Alfama. Bebí algo. Na rua das Pedras Negras me sobresaltó la llamada de una pareja de unos 70 años: ¡doutor Boavista, faça favor! Me volví y me acerqué hasta la puerta de la casa desde la que me llamaban. El hombre, bastante serio, levantó rápidamente la falda de la señora: ¿Qué le parece? Era una pierna gordifofa, antilujuriosa, en la que destacaba la rodilla hinchada. Estuve a punto de decir: "menudo espectáculo", pero prudentemente sólo dije: bien, muy bien ¿Cómo que muy bien? Bueno, se puede mejorar. Esperemos, dijo él e inmediatamente bajó el telón de la falda. Yo estaba seguro de que de nuevo le había puesto rostro a alguien desconocido. Me lamenté de no ser yo nunca. ¿Cuántos caminos debe recorrer un hombre hasta conseguir su auténtico nombre? En ese momento, entre dos luces, el tranvía 28 cortaba ruidoso la Praça do Comercio.

Al volver a casa, me desesperé cuando vi las cuatro paredes repelladas. Mi esposa, que no mi mujer, era shakesperiana: "Palustre o jeringa, that is the question". Menos mal que "Dolo" todavía respetaba la última habitación, en donde yo tenía la biblioteca. La Gomes sabía que ese lugar era sagrado, un cementerio de ideas. Como se atreva con mis libros, abandonaré este "minuestrosu" piso. Remiré las paredes y me pregunté qué habría hecho con el dinero de las ventas. Como me caratula de imbécil, no me da ninguna explicación. Hasta entonces no me había preocupado de ese pequeño detalle.

Anochecía sobre Lisboa con la lentitud del ocaso en el "W". Dolo, ¿y el dinheiro? "O dinheiro não faz falta. O importante é o desapego das cousas: isso da a liberdade."

¡Bien!, dije. Luego me retiré a mi borriquete y antes de dormirme empecé a leer "O Ano da Morte de Ricardo Reis": " Aquí o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as aguas do rio correm turvas de barro…"

Desde mi ambulatorio he visto cómo la enfermeira se inyectaba y se quedaba dormida en el sofá del salón. Roncaba como el motor de un barco. Una noche de éstas ripa, pensé.

El tiempo, el caprichoso cambiador, el que viste con ropajes confusos la quietud de las cosas, lo ha puesto todo triste, con una tristeza desordenada y hermosa. Lisboa es una sala de tristes bodegones, Dolorinda–vencida– también. "Ya no la quiero –es cierto– pero tal vez la quiero". La acaricio. Siento morriña de los días en que escribíamos la palabra amor en los renglones verticales de la lluvia. Dolorinda era entonces uma promessa de beijos.

El 1 de agosto llegué indispuesto como siempre, pero aprecié que la Gomes había culminado su acoso: había vendido la habitación de la biblioteca. Una nueva muralla repellada completaba el repóker de locura de la Dolo. Sólo he logrado salvar una pequeña biblioteca de bolsillo, la Biblia. En consecuencia, pensé: I´m free like the wind. Así que en ese momento planeé mi salida de la ciudad de los pastéis de nata. La Gomes está en el "envero", cambiando de color en el inicio de su maduración; aunque aún tiene piel de silestone: suave y fuerte. Lisboa huele a espera. De la primera oferta nos quedó un amor gastado: humo de rastrojos, la miserable ofrenda de Caín. No hay nada ya en la alacena de los viejos besos.

Recuerdo nuestra última discusión. "No sabes lo que quiero ni me conoces, no quieres saber nada de mí, hasta olvidas mi nombre." Y ella: Jotaese Martinho, "Ninguém sabe qué coisa quer, ninguém conhece que alma tem, nem o que é mal nem o que é bem… Tudo é incerto e derradeiro. Tudo é disperso, nada é inteiro".

Hoy 17 de agosto del año 2008 he puesto fin a cinco años de despropósitos. Esta ciudad me mata lentamente. Convencido de que lo mío no era mahomía, sino defensa propia, voyme. Amanece. Lisboa está cubierta por una niebla densa a ras del suelo: um nevoeiro.

Salgo en silencio. Cuando me envuelvo de niebla en la praça Figueira, oigo um fado, el fado preferido de Dolorinda. Suena fuerte, trágico, como una dulce y triste queja: Quem sabe se te esqueci ou se te quero, quem sabe até se é por ti por quem eu espero… Vuelve a sonar aún más fuerte mientras me alejo por la calle del Amparo: De quem eu gosto nem às paredes confesso e até aposto que não gosto de ninguém…

No malgastes el tiempo– me dije– porque éste es la sustancia de que está hecha la vida. He comprado una maleta, que llevo vacía. Vacías la maleta y mi alma, llego a Granada. He cambiado Alfama por el Albaicín y los pastéis de nata por los piononos. Ahora llevo casi un año en la ciudad de la fortaleza roja, kipá del Dauro. He encontrado buenos amigos. En silencio hago memoria de los sucesos "aterradores" que antevinieron a mi huida. Por fin mis amigos saben de mí, saben perfectamente quién soy, qué hago y hasta cómo me llamo. No me confunden. Me miro al espejo y me parezco incluso a mí mismo. En ese momento suena el móvil. Oigo la voz de mi amigo Pepe Gutiérrez. Quedamos en charlar un vermut en la calle San Pedro Mártir. Estoy feliz, por fin. Pepe, entonces, se despide: HASTA LUEGO, ISIDRO.

¿? … ¿? … ¡! … ¡! … ¿¡ … ¡?

¡Malo!

Granada, Santa Ana del año 2009

TRADUCCIÓN

1. Bom día, faça favor, ¿ónde fican as portas de seu coraçao?: Buen día, por favor, ¿dónde están las puertas de su corazón?

2. Dissera–me: meu coraçao stá lá, no Tejo: Me dijo: mi corazón está allá, en el Tajo.

3. Chá com limao: té con limón.

4. "A Brasileira" : Café "La Brasileña".

5. Touché (En francés ´tocado´).

6. Tigela de caldo verde: taza de caldo verde. (la sopa lleva verdura y chorizo).

7. Filete de porco preto: Filete de cerdo negro.

8. Arroz doce: arroz con leche.

9. Beijo: beso

10. Faz–te boa: ¡Que seas buena!

11. Boa falta me fai: Buena falta me hace.

12. Mosteiro: monasterio

13. Muitos parabéns : muchas felicidades.

14. Obrigado: agradecido

15. Obrigadinha: agradecidiña.

16. Dolorinda Gomes, enfermeira, parteira: Dolores Gómez, enfermera, partera.

17. "jolillo" : neologismo para referirse a la entrada del piso ´hall´.

18. Ginjinhas: licor de guindas.

19. Nao faz falta: no hace falta.

20. Asomatognosia: desconocimiento del lugar en que se encuentra nuestro cuerpo.

21. Adeus: adiós.

22. Bom dia: buen día, buenos días.

23. Doutor: doctor.

24. Boas noites: buenas noches.

25. Sabadear: mover la cabeza adelante y atrás mientras habla.

26. Bolas, nao conseguí: Cojones, no lo conseguí.

27. Até logo: Hasta luego.

28. É difícil pensar que um dia possa haver fenómeno algo semelhante : Es difícil pensar que un día pueda haber un fenómeno algo semejante.

29. A bebedeira às vezes da uma assombrosa lucidez: la bebida algunas veces da una asombrosa lucidez.

30. Nem as paredes confesso: En las paredes confieso…

31. No vinho verde está a esperança: En el vino verde está la esperanza.

32. Dolorinda Gomes Pereira está, sem dúvida, acima de todas as figuras históricas do nosso país: D. G. está, sin duda, encima de todas las figuras históricas de nuestro país.

33. ¡Parescias um boneco!: parecías un muñeco.

34. Seconda feira: martes.

35. Naneando: no haciendo nada.

36. O dinheiro nao faz falta: El dinero no hace falta.

37. O importante é o desapego das cousas: isso da a liberdade: Lo importante es el desapego de las cosas, eso da la libertad.

38. O Ano da Morte de Ricardo Reis: El año de la muerte de Ricardo Reis.

39. Aquí o mar acaba e a terra principia. Chove sobre a cidade pálida, as aguas do rio correm turvas de barro…: Aquí el mar acaba y la tierra comienza. Llueve sobre la ciudad pálida, las aguas del río corren turbias…

40. Promessa de beijos: promesa de besos.

41. Ninguém sabe qué coisa quer, ninguém conhece que alma tem, nem o que é mal nem o que é bem… Tudo é incerto e derradeiro. Tudo é disperso, nada é inteiro : Ninguno sabe qué cosa quiere, ninguno conoce que alma tiene, ni lo que está mal, ni lo que está bien. Todo es incierto e confuso. Todo es disperso, nada es entero.

42. Nevoeiro: neblina

43. Quem sabe se te esquci ou se te quero, quem sabe até se é por ti por quem eu espero: Quien sabe si te desprecio o si te quiero, quien sabe incluso si es por ti por quien espero.

44. De quem eu gosto nem às paredes confesso e até aposto que nao gosto de ninguém: De quien me gusta en las paredes lo confieso e incluso apuesto que no me gusta ninguno.

45. Pastéis de nata: pasteles de nata.

POESÍA

Dos poemas

Pedro Enríquez

Traducidos al ruso por Irina Zhucouskaya

DE ESPALDAS A LA FIESTA

He venido con palabras en las manos,
como un niño que se amamanta,
como una muchacha que recibe su primera caricia.
Nadie me llamó,
ni mi nombre aparecía entre la lista de invitados,
un breve recuerdo, un íntimo pensamiento,
un gesto acaso en uno de los asistentes
ha bastado para esta presencia
que es un inconveniente.
Todos hablan en voz baja y me observan,
deseosos de que desaparezca.
Soy extraño entre aquellos que un día reíamos
y bebíamos juntos,
quizá cómplices de la misma aventura
–¡qué palabras tan deleznables!–
Hoy he llegado como un suspiro,
como un soplo,
como la misma sangre siempre presente,
tan dolorosa cuando resbala por la piel abierta de la herida.
Y aquí estoy, indiferente,
igual que un firmamento ocupando todo el espacio de la atención,
dioses pequeños observándome.
No, no es la música, los vasos, las promesas,
las falsas vestimentas, lo que me atrajo.
Sólo un pensamiento:
duele la vida sin esperanza,
sigue la rueda sin cansancio.
Traigo un sueño y alguien me espera,
mirando al cielo,
de espaldas a la fiesta.

ЗА КУЛИСАМИ ПРАЗДНИКА.

Я пришёл с обнажённой душой
Как ребёнок, от груди отлучённый
Как девушка, открытая объятьям.

Меня никто не звал, Я не был
В списках приглашённых.
Лишь резкий всполох сокровенной мысли
Лишь мимолётные движенья ассистентов
Того хватило, чтобы в представленьи
Увидеть недостатки.
Все тихо говорили и смотрели
Желая втайне, чтобы я исчез.
Сегодня я странен для тех, с кем когда-то
Смеялись и пили, и вместе быть может
Дружили давно мы.
Как хрупки их речи!
Сегодня я здесь, как дыханье, как струйка
Багровая крови. Мне больно!
Я здесь, сейчас и безразлично
Что сверху молча наблюдают
За нами маленькие Боги.
Нет, нет здесь музыки, бокалов, обещаний
Фальшивы платья, что меня прельщали.
Лишь мысль одна: как страшно жить в печали!
Но вертятся колёса, как в начале.
Живу мечтой, что кто-то меня ждёт
С надеждой глядя в небо
Из-за кулис веселья…

BUSCO UNA AMANTE

Busco una amante que me ame.

No todas las amantes te aman

ni todas las que te aman son amantes.

A veces alguien dice te amo

pero tampoco es amante.

No hay soledad más hiriente

que cuando ella dice somos amigos

y quedas en el cuarto de los ratones

con las manos atadas sin caricias,

aquellas que un día se enlazaban,

vana ilusión.

Entonces de nada sirven los recuerdos

sino para el dolor intenso del silencio

cuando te muerdes los labios del beso

abandonado en los portales de su casa.
Te palpas en la noche del cuerpo
y vas cortando lentamente con cuchillas
cada una de las huellas de tus dedos,
sigue luego la disección de la memoria
y acudes a urgencias con el llanto desangrado.
Parecen asuntos ridículos y triviales
si estas cosas no se sienten propias
en eso que llamamos alma o espíritu
–para el caso es lo mismo–,
claro que puedes darte por aludido
después de muchos intentos sin respuestas
y mullidos labios vacíos en el cogote.
Contemplas entonces más que nunca
las parejas que se toman las manos
y se miran como Romeo y Juliette.
Buscas de nuevo el tiempo vivido,
las palomas de sus senos,
el tiempo con pasión entregado,
el tiempo sin tiempo,
pero sólo llegan otras cosas
más crueles que arañazos de gato.
Te preguntas porqué tanto entregaste
y no fuiste chico malo.
Me pregunto incluso ahora para qué sirven
ahora estas palabras cuando las palabras
lo eran todo en el músculo del corazón.
Entonces leo las primeras páginas del libro El Secreto
y repito con convencimiento:
busco una amante que me ame,
que me ame.
Enciendo las velas y contemplo el cielo esperando una señal.

ИЩУ ЛЮБИМУЮ

Ищу любимую, чтобы меня любила.
Не все любимые нас любят.
Не все, кто любит, есть любимы.
Бывает, кто-то скажет: «Я люблю»,
Но это не любимый.

Нет одиночества больнее,
Когда она говорит: «Останемся друзьями»,

Бросая тебя в комнате с мышами
И связывая руки беспощадно
Руками, что когда-то обнимала.
Какое заблужденье!

Зачем тогда воспоминанья?
Ещё сильнее боль от тишины,
Когда кусаешь губы со следами
От поцелуев из прошедшей жизни.
Ощупывая тело тёмной ночью
Срезаешь с него медленно, кусками
Следы её прикосновений.
И снова растворяешься в минулом
Что захлестнёт тебя бескровными слезами.

Ты занимаешься привычными делами
Не ощущая их своими.
Что нами правит – дух святой или душа?
А собственно, одно и то же.
И ты завидуешь, как никогда
Влюблённым, взявшись за руки идущим.
Они похожи на Ромео и Джульетту.

Снова ищешь прошедшее время
Время, где от страсти вы сгорали
Время без времени.
Но другие вещи происходят
И впиваются когтями дикой кошки
И ты просишь дать ответ: «За что мне, боже?
Никогда ведь не был я плохим».

Я спрашиваю: « Для чего слова,
Если это только слова и они не трогают сердце?».

И книгу Тайн я раскрываю вновь
И повторяю неустанно:
«Ищу любимую, чтобы меня любила.
Чтобы любила».

Я поджигаю паруса и глядя в небо Ожидаю знака...

RESEÑAS

Lectura de "El jardín interior" de Fernando Alguacil Rodríguez

Concepción Argente

Para abordar la lectura de este libro me he querido situar a una distancia prudente, saliéndome de la biografía de Fernando y asumiendo mi papel de crítica literaria, que sólo reconoce como interlocutor al libro que tiene delante y a él sólo le pide cuentas y me he hecho una pregunta ¿qué le dice éste a un *lector no avisado*? Empezamos por su apariencia externa, porque el libro es ante todo un objeto que llega a nuestras manos y a nuestros ojos, y lo primero que nos llama la atención es su cuidada edición, verde ciprés en su cubierta, verde profundo de tiempo vivido, desde la raíz a la copa en la que se pierde nuestra mirada, el ciprés la invierte y al mirar hacia arriba nos hace profundizar como si de entrar en un pozo azul se tratase. Los detalles que le acompañan son en sí mismos palabras poéticas más que tecnicismos editoriales: "Cubierta Tintoretto Ceylon Wasabi, de Fedrigoni, Verona Italia".

Se mima esta presentación y se carga de contenido el objeto–libro que tenemos en las manos, así el boceto de jardín, única iluminación que presenta, con su fuente de seis lados y seis caños, está lleno de posibilidades semánticas que cambian en cada poema.

En mi jardín existen
senderos y pasillos,
en él nacen los setos
sin recortar sus ramas.
La flor y la hortaliza
del mismo surco beben
el agua de aquel pozo
de la fuente cercana.

Es el mismo jardín que, dos páginas más adelante, la 29, se nos manifiesta distinto a través de la mirada de nuestro guía:

Sin setos ni paseos
sólo se entra en su espacio,
que lo riega y fecunda,
una pequeña fuente
de frescas humedades.

Así, si el libro es, muchas veces, el objeto mediador, que nos introduce a través de la mirada y el tacto en su sentido, vemos que el autor ha elegido todos estos detalles no sólo para recreo del lector, sino también como invitación a traspasar el pórtico o el muro de su jardín. Es pues un objeto que ejerce como talismán para acceder a su secreto.

Porque efectivamente el título nos avisa de que vamos a entrar a un jardín, que en Granada todos pensamos que no puede ser más que otra versión de *un paraíso cerrado para muchos, jardines abierto para pocos*, con ecos manieristas del gran Soto de Rojas. La dedicatoria explícita a D. Emilio Orozco abonaría este pensamiento, al añadir una mediación más para orientar al lector. Los estudios del eminente profesor, sobre el jardín en Soto de Rojas y su análisis del granadinismo, en el que cita a otro gran referente de este

tema, como es Lorca en su comentario sobre el poeta albaicinero del s. XVII, aparecen como el hilo conductor para interpretar la estructura del texto que presentamos esta tarde: El jardín es un pequeño cosmos, reproducción y espejo del cosmos universal.

Pero sería ingenuo conformarnos con las sugerencias del título, ya que todos sabemos lo engañosa que puede ser la perspectiva de un jardín desde el seto o la verja, nuestro libro no es la descripción del jardín granadino, como arquetipo, aunque todos los que hay y ha habido en la ciudad latan en estas páginas, incluso la visión de Granada como jardín. No, no se trata de una poesía descriptiva, manierista o parnasiana, ni de hacer el debido homenaje, colorista y retórico, a esta bella ciudad, que nos ha tocado en suerte disfrutar. No, Fernando Alguacil ha elegido otra perspectiva, yo diría que machadiana, que es la del **jardín interior**, y nos preguntamos ¿es que en poesía puede haber alguno que no lo sea?, de hecho todo jardín poético es el resultado de una interiorización, de un paisaje vivido, es una construcción del poeta. A este respecto, nos alejamos, aparentemente, del Barroco, y entramos en nuestro tiempo recurriendo a una cita de Valle Inclán, que en un artículo llamado *Modernismo*, compartido con Juan Ramón Jiménez, dice lo siguiente:

> *En mi obra he procurado únicamente hacer jardín y hacer valle; y entiendo que unos colores, unos sonidos, unas claridades de esta vida son más que suficiente; las armonías, las melodías, he ahí todo.*

Valle no hace aquí otra cosa que subrayar uno de los conceptos básicos sobre los que se apoya la poesía moderna, de raíz simbolista, desde Bécquer a nuestros días, el poema es el producto de una voluntad de crear, producto objeto que se desgaja de lo que fue la experiencia que le dio origen, para devolver esta experiencia universalizada y generalizada.

Si de la mano de Valle objetivamos estos poemas, dándole un mayor protagonismo al lenguaje, volvemos al estudio de Orozco para cogerle prestada una cita de un autor indú (Sattar–Kheiri), a propósito de relacionar el poema de Soto con lo sagrado:

> *…buscar un manantial, cultivar flores o trazar un jardín y plantarlo, tiene para el musulmán el significado o sentido de un acto religioso.*

Y como todo esto tiene que ver con la búsqueda y pérdida del paraíso, a la objetividad le ponemos el contrapunto de la sacralidad, más allá o más acá de la teología, aún a riesgo de disentir con el autor, que en el último poema la niega para la liturgia amorosa. Pero es que yo parto de que la construcción del poema a través del conocimiento no lo hace intrascendente, sino que lo conecta con algo sagrado, que es la vida, por eso estamos ante un jardín que no es espectáculo sino vivencia, no es resultado del artificio, sino del itinerario vital, que no arranca nuestro asombro sino nuestra emoción. En el primer poema, de la parte primera, se nos describe esa experiencia iniciática, de donde surgirá todo este itinerario:

> Siempre, en los días que recorrí
> las calles de mi infancia,
> adolescencia y juventud,
> bordeaba las tapias y cancelas
> de un huerto en la sospecha
> de ser mío.

Ese huerto, sinónimo de jardín para cualquier granadino, acompaña al autor desde su niñez hasta esta formalización de la memoria de hoy, donde nos descubre que el huerto siempre ha estado ahí, en su interior. Porque como dice más adelante el poema citado: *Esperaba el huerto su hortelano*. Y eso ha sido el vivir, el diseño de un jardín, pequeño y completo universo, *mutabilis* como la rosa,

porque como ella es fundamentalmente existencia o tiempo. El hombre cultiva su vida, pero no es dueño de ella, porque no es dueño del tiempo.

Y aquí separaría yo el jardín de Soto de Rojas del de Fernando Alguacil, el primero construye sus jardines, el real y el poético, para resguardarlos del tiempo, del desengaño barroco y personal, crea una obra que permanezca como monumento. Fernando cultiva su jardín para mantener vivo el tiempo, mostrándolo en su fragilidad, frente a cualquier petrificación, que lo oculte, y frente al olvido que lo borre. Por eso refresca su memoria visual, convirtiendo el tiempo en luz solar, cuyos ciclos estructuran el jardín y el libro, de ahí los nombres de las estancias o partes en que este se divide: *La floresta, La solana, La umbría* y *Abrojos*.

Es una división espacial, que nos permite interpretarla como una adaptación de la metáfora de las estaciones, símbolo clásico de las edades del hombre:

Floresta——Primavera——Infancia y Adolescencia
Solana——Verano——Juventud y Primera madurez
Umbría——Otoño——Segunda madurez y Primera vejez
Abrojos——Invierno——Senectud

Pero nuestro esquema no es así de simple o canónico, más que una sucesión lineal del tiempo que se correspondería con la metáfora clásica, se trata de instalarnos en el espacio de la memoria, donde al conjuro de la palabra todo es presente y gracias a la fuerza de ella todo puede ser expectativa y futuro, veamos el poema VI de *La umbría* en una versión moderna e irracional del *Ubi sunt.*

Ahora, hoy, ayer; cumplí siete años
Hoy, ahora cumplo doce; quince.
Ayer cumplí veinte, treinta,
cuarenta,…sesenta. ¿Mañana?
Días pasados, perdidos, de lento caminar,
imperceptible transcurrir, inconsciencia extrema
con vivencias duras, puñal y caricia;
amadas sonrisas, desalientos;
amarilla incertidumbre, dudas;
preguntas a nadie, sin respuesta
y para nada. Espero…espero, espero.
……
Desde hoy contesto al ayer,
desde el ayer visionaba el hoy.
¿Qué fue de lo soñado,
de lo querido, lo odiado,
qué fue de aquellos
que será de estos? Siguen formando
el paisaje impensado, de lo que cierto
dibujaba el horizonte de ayer.
Ahora es hoy y puede permanecer mañana.
Pasa entre los dedos el aire de la nada.

Lo vivido y lo soñado adquieren la misma categoría de realidad, son memoria que siempre nos acompaña y que difícilmente diferenciamos.

Pero, adentrémonos en esos espacios que se nos proponen plenos de perplejidad o paradoja, porque no existe la linealidad pero si el laberinto, pasar por donde se pasó y pagar el peaje de ser y no ser el mismo y reconocer a medias el espacio. Todo ello bajo una estructura simétrica, cada apartado del libro está compuesto de ocho poemas, un poema pórtico al que siguen siete poemas numerados, sin titular, de nuevo caemos en la tentación del simbolismo del siete como homenaje tácito a las estancias de Soto de Rojas, pero el verso libre, lejos de cualquier canon clásico vuelve a situarnos en un poemario más moderno y libre.

Si nos adentramos en los apartados, lo que más nos interesa a nosotros es destacar la carga semántica de los poemas pórtico, son los que hacen el jardín, porque definen el espacio y el tiempo, distribuyen el sentido y definen los estados del alma en cada una de sus posiciones, marcan también las diferencias entre la luz y la sombra. Porque en el juego de simetrías, sobre la división cuatripartita, de las edades, se impone esta dual, los dos primeros apartados, espacios iluminados por el sol, mantienen cierto paralelismo, aportan un material más anecdótico y descriptivo, sucesión de imágenes temporales, que ilustran sucesivas estancias en el jardín o en la vida. Su tiempo es el presente, durativo y cíclico, como es el tiempo del mito, recuperable en cualquier epifanía amorosa, así lo vemos expresado en estos versos de los dos poemas iniciales:

La floresta
En el jardín alto, bajo el celeste palio
se extiende, derramado verdor,
la floresta.
……
Vive el amor en ella…
Descalzos pisamos...
……
Tiene aún la floresta horas en que dorar
los amores que nacen.
……
Más florecerán
nuevas primaveras
La solana se nos presenta así:
La Solana
ama, trabaja y llora, en tiempo superpuesto.
……
Pasa la vida en la solana, se eterniza la edad.
……
Es del jardín la Ítaca del alma;
la derrota del ángel en el reino prohibido,
la muerte del inocente,
el hombre enaltecido.

En estas dos secciones el jardín toma cuerpo y es extrovertido, es habitado por el niño, por el joven, por el hombre y las personas amadas, que pasan a primer plano o se mantienen como habitantes, silenciosos, de senderos y rincones. Gravita el diálogo con el amor, más que con el amante, sombreado por la intuición de soledad y consiguiente expulsión del Paraíso, en un tono que nos recuerda a Elena Martín Vivaldi, en *Te esperaba Abril*:

Amor, amar, amado;
te esperaba
cumplidamente cierto
amor.

Y se va generando una situación de paradoja, si la sensación es la inminencia de la expulsión, ésta no significa salida, son los otros los que se marchan, es nuestro otro yo, que fuimos, el que se ausenta, es nuestro yo, que somos, el que permanece, buscándose en los espejos y senderos de la memoria, como habitante del jardín, el hilo conductor nos lleva a la soledad del paraíso y por lo tanto a la pérdida de la luz en él.

La umbría es la parte más reflexiva, tan interiorizada que el espacio se vuelve cerrado, ante la inclemencia de lo que se percibía como **celeste palio**. Se ha cerrado el proceso al entrar en la sombra, lo que se traduce en pretéritos perfectos y ablativos absolutos y en una adjetivación rotunda y atributiva, coincidiendo también con Elena:

Cancelada la luz,
gélido el viento,
……
He dejado el equipaje de la edad en la orilla.
……
¡Que soledad la umbría, que silencio,
qué descanso, la antigua memoria,
qué placentero vacío!

Aparecen en esta sección la **casa abandonada**, las **estancias desoladas** y sobre todo **el espejo**, símbolos todos ellos del libro, de la palabra, de la memoria, es decir de la identidad del sujeto y de su necesidad de reconocerse en el lenguaje. Podemos recordar el título de un libro reciente de un famoso psiquiatra, Luis Rojas Marcos, *Tú eres tu memoria*. En el poema I están las claves y la justificación de las dos primeras partes y de toda la escritura de Fernando Alguacil, yo sólo voy a destacar dos versos:

La historia que tú eres no es la que yo escribo.
……
No sabes lo que cuentas, sabes cómo lo dices.

El jardín descubre su naturaleza de itinerario vital en este apartado metapoético, es un jardín de palabras, propias y ajenas, pero son la única barrera contra el tiempo, la única posibilidad de permanencia de lo vivido. Incluso pensando que en el **rincón oscuro** de los **abrojos** no queda nada, las palabras están allí tenaces, transformándose en el fuego de la memoria:

El bello rostro empalidece;
sólo una parcela en la memoria
lo retiene y lo cuida, transformado,
inventando, tal vez para nombrarlo.

Llegamos al final, este libro completa el anterior *Sorprendida memoria*, no en el sentido de que allí falte lo que este libro contiene, sino que la materia biográfica y afectiva se ha vuelto más sutil, la elaboración de la memoria más compleja y el decir más libre. Con este jardín nuestro autor **confiesa que ha vivido**, que en el altar de la vida ha ofrecido flores y frutos y ha elevado hogueras de amores y olvidos, que desprenden un humo blanco, ¿metáfora de la poesía como esperanzada huella del hombre?, lo que le diferenciaría del Cernuda de *Como quien espera el alba* con el que encuentro, sin embargo, ciertas afinidades en el carácter duro y directo de algunas expresiones.

Se trata pues, de una hermosa poesía de senectud que yo calificaría de jubilosa y positiva, que se salva por la palabra como ya nos enseño D. Francisco de Quevedo "*Serán ceniza mas tendrán sentido/ Polvo serán, mas polvo enamorado"*, que en la versión de Fernando suena así:

¿Fui yo, vosotros, él…?
En el pútrido fermento, permanece la belleza.
Todo ha sido pasar, pasar…,
dejar tan sólo versos.

"El sonámbulo de Verdún" de Eva Díaz Pérez

Amelina Correa

En su reciente novela *El sonámbulo de Verdún*, la propia autora desliza en las páginas de la obra la definición perfecta que la singulariza: "Ésta es una novela narrada entre el escepticismo y la ironía, que pasea por estancias que ya no existen, analiza los mecanismos del pasado y cuestiona la forma en que se cuentan las viejas historias" (pp. 79–80).

Entre recuerdo y olvido, sueño y vigilia, vida y muerte, palabra y silencio, todo y nada, la novela se construye en torno a diversas y fructíferas antítesis recurrentes, alternando, además, la poesía y la prosa –no literal, pero sí figuradamente– para realizar una apuesta que salta de manera reiterada en el espacio y en el tiempo, ofreciendo al lector páginas desgarradas, escenas conmovedoras, cuadros de irónica crueldad, junto a otros de inestimable belleza. Así, *El sonámbulo de Verdún* superpone pasado, presente y futuro, saltando continuamente de uno a otro con maestría, y centrándose de manera muy especial en tres localizaciones, Praga, Viena y Verdún, pero dejando la puerta abierta también a la presentación de diversas escenas en otras ciudades igualmente importantes: el París de comienzos de siglo, o el Zurich del Cabaret Voltaire y Tristan Tzara y su Dadaísmo, desarrollados en la Suiza neutral a la frenética contienda bélica que constituye el objeto central de la presente narración.

En estos escenarios, y en medio de estas idas y venidas temporales, nos encontramos con una multitud de personajes complejos y delineados en sus caracteres, cualidades, excentricidades e incluso, secretos: así, la madre de Jaroslav, que visita santos imposibles en las barrocas iglesias de la Praga finisecular; su padre, con su masturbatorio teatro de marionetas artesanales; el fantasmal hermano muerto y reconvertido en *odradek* kafkiano[1], esa especie de muñeco–madeja de hilo, que las corrientes de aire arrastran por los rincones de la casa, y que constituye uno de tantos guiños y homenajes que Eva Díaz lleva a cabo a la literatura, el cine y el arte a lo largo de toda su novela, lo que añade a su lectura un especial placer ya que ésta puede ser leída como una suerte de puzzle cultural donde se adivinan las muchísimas y apasionadas lecturas de su autora, que demuestra una ingente documentación para la escritura de su obra; en cuanto a los personajes que nos encontramos en la ciudad de Viena, podemos recordar a la entrañable tía Helga, enamorada de las pompas imperiales y seguidora de los espejismos que se vendrán abajo en el curso de unos pocos años, que lleva a su sobrino a extrañas sesiones teosóficas; a Gertrud, la enfermera en el psiquiátrico de Steinhof, donde es capaz de amar al extraño paciente sin palabras en que se ha convertido Klaus Werger; o a Saskia, la amante de Fritz, accionistas vieneses ambos en la Europa ya de los años sesenta, cuando pretendían mediante la transgresión dinamitar un pasado artístico que consideraban obsoleto.

Pero básicamente los protagonistas de esta fascinante novela serán cuatro, Jaroslav Smoljak, Klaus Werger, Fritz Wolf y Libuse, enlazados, como explica la autora, "por hilos imperceptibles que sólo nosotros conocemos" (p. 342); esos hilos invisibles que maneja con sabiduría el narrador (narradora) omnisciente se van desenredando ante los ojos del lector, tejiéndose y destejiéndose en una

[1] Criatura imaginaria que aparece en el cuento corto "Las preocupaciones de un padre de familia" (1919). Lo recogerá también Borges en su bestiario moderno *El libro de los seres imaginarios* (1967).

En *El sonámbulo de Verdún* los *odradeks* aparecerán en diversos pasajes, como el episodio en que se hace referencia al proyecto iniciado por Fritz Wolf por el que pretendía filmar los sueños de Kafka, para lo cual se grabaron algunas escenas "en el interior de viejas casas en las que intentaron buscar los misteriosos *odradeks*, esos muñecos–monstruos que eran como madejas de hilos y que aparecen en uno de sus relatos. […] Los praguenses decían que eran las almas de los que habían habitado la casa y que no se habían marchado del todo" (p. 98).

compleja maraña, en un tapiz de Penélope asediada por sus pretendientes, que sólo al final adquiere su sentido último. Los cuatro personajes están sometidos implacablemente al que probablemente se constituya como protagonista central de la novela: el Tiempo, simbolizado en ese antiguo reloj del Ayuntamiento Viejo de Praga, del que, al dar las horas, sale la figura de un esqueleto que ejecuta movimientos afirmativos con su cabeza, con los que recuerda al espectador la inminencia y universalidad de la Muerte.

Los dos primeros personajes mencionados, Jaroslav Smoljak y Klaus Werger, pertenecen al pasado de ese momento en que tuvo lugar lo que la novelista califica como la última guerra romántica y la primera guerra moderna, es decir, la Primera Guerra Mundial[2]. Nacido el primero en Praga y el segundo en Viena, acabarán en bandos distintos al desertar Jaroslav de una causa que no siente como suya y alistarse en París en la Compañía Nazdar. Jaroslav es desde niño un soñador que inventa historias y que recrea el plano de su ciudad natal como si fuera su particular tablero de juego –el juego, por cierto, que constituye un *leit motiv* principal en esta novela[3]–. Su nombre constituye probablemente un homenaje de la autora a nombres significativos de la cultura checa nacidos en Praga, de manera especial, el carismático poeta Jaroslav Seifert, (Praga, 1901–1986), nacido en 1901 y ganador del Premio Nobel en 1984, pero también se puede atisbar un recuerdo del novelista satírico Jaroslav Hasek (Praga, 1883–1923), autor de una obra en varios volúmenes, *Las aventuras de Schwejk*, donde precisamente desarrolla una sátira contra el espíritu militar bajo el imperio austro–húngaro, y contra lo absurdo de la guerra en general[4].

En cuanto a Klaus Werger –cuyo nombre parece recordar el del sarcástico autor judío austriaco Karl Kraus (1874–1936), criado y formado en Viena–, desde niño se caracterizará por poseer una memoria portentosa, hasta el punto de poder evocar los recuerdos de vidas ajenas y de historias del pasado como si fueran las suyas propias. El memorioso Klaus, se le denominará, recordando sin duda con ello el muy célebre relato de Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso" (1944). Su defecto de visión lo librará de luchar en el frente, colocándolo en el Archivo de Guerra, donde Klaus se dedicará a realizar informes fabulados para evitar el dolor de unos hechos que en su desnudez se le antojan demasiado crudos. La literaturización de sus versiones suscita en el lector el debate acerca de la frontera entre la fabulación y la simple mentira. Finalmente, los traumas de la guerra lo sumirán en el silencio más absoluto, siendo internado en el célebre sanatorio mental de Steinhof.

Por otro lado, y en un plano temporal distinto, nos encontramos con otros dos personajes, Fritz Wolf, el ya mencionado artista vienés, que crece casi sin recuerdos de su infancia y sin memoria de su familia –paradójicamente, frente al exceso de recuerdos ajenos que asedia a Klaus Werger–, y que, rechazada ya su etapa como artista accionista, pretende recuperar el pasado y explicarse sus incógnitas mediante una innovadora exposición sobre la guerra mundial. El nombre de este personaje tampoco parece casual, ya que se puede rastrear la existencia de un tenor alemán llamado Fritz Wolff (Munich, 1894–1957), que interpretaría numerosos papeles principales en óperas de Wagner durante las primeras décadas del siglo XX.

En cuanto al último de estos personajes, Libuse, es el que tiene menor presencia en la novela, el único femenino de los cuatro, y se trata de la joven que, en un futuro, ocupará la casa de Praga que fue en tiempos de la familia de Jaroslav Smoljak y que encuentra por cada rincón de la morada los rastros misteriosos o sugerentes de sus antiguos habitantes. El nombre que Eva Díaz elige para ella

[2] En efecto, el personaje de Fritz explicará que la Primera Guerra Mundial fue "la primera guerra moderna, que sorprendió con el progreso de los nuevos mecanismos de la muerte y rompió con el pasado, pero que también es la última guerra romántica en la que suceden algunas escenas que parecen de otros siglos" (p. 298). Entre esas escenas se encuentra la Tregua de Navidad, a la que se refiere la novela, que se estableció en 1914 en el Frente Occidental para que ambas tropas pudieran celebrar tal festividad, lo que propició incluso curiosos episodios de confraternización. Tal hecho histórico llegó al conocimiento del público general al ser recogido hace pocos años en la película *Feliz Navidad* (2005), del director francés Christian Carion.

[3] De hecho, este personaje incluso "Imagina que el campo de batalla es un terreno de juego, como el mapa de Praga en el que jugaba de niño" (p. 336).

[4] En cuanto al apellido, quizás esté inspirado en el periodista y director de cine y teatro, nacido igualmente en Praga, Ladislav Smoljak (1931–2010).

remite claramente a una figura de la historia legendaria de Praga, pues se supone que Libuse habría sido la mítica fundadora de la ciudad en el siglo VIII. A esta nueva Libuse va a corresponder ahora el protagonismo de formular la expresión que da título a la novela, pues en la página 335 leemos: "Libuse cierra el baúl donde guarda sin saberlo la historia interrumpida del sonámbulo de Verdún" (p. 335), es decir, de Jaroslav Smoljak, que obtiene de este modo la preeminencia entre todos los personajes: es a él a quien se refiere el título, es con sus fabulaciones con las que comienzan las páginas de la obra, es su *sonambulismo*[5], ese estar suspendido entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la irrealidad, entre la vida y la muerte, con un estado alterado de conciencia, lo que se va a repetir como una constante y repetitiva música de fondo.

Si cuatro serán los personajes principales, se puede considerar que cuatro van a ser de igual modo los pilares fundamentales sobre los que se sustenta *El sonámbulo de Verdún*: tiempo, espacio, fabulación y azar.

La novela comparte y alterna –como ya se ha explicado– distintos espacios y distintos tiempos, fundamentales para su propia razón de ser. Pero la fabulación[6] y el azar escriben y marcan las vidas de sus personajes. A veces, incluso las vidas posibles, lo que habría podido ser en determinadas circunstancias, si el azar hubiera tejido sus hilos de otra manera, como en el episodio en que se fabula con la existencia futura de Jaroslav, que podría haber muerto el 14 de noviembre[7] de 1971 en su ciudad natal de Praga.

Ese 14 de noviembre de 1971, domingo por más señas, a muchísimos kilómetros de distancia, en la ciudad de Sevilla viene al mundo una niña cuyo signo estará marcado sin duda alguna por el amor a los libros y a la cultura. Una curiosidad sin límites, una mente abierta y un profundo espíritu crítico, la acompañarán como valioso equipaje. Sus padres le pondrán por nombre Eva.

Galardonada recientemente –en abril de 2012–, con el III Premio de Periodismo Ciudad de Málaga por su artículo titulado "El regreso imaginado de un genio. Picasso pasea por Málaga", publicado con motivo del ciento treinta aniversario del nacimiento del pintor malagueño, dicho premio viene a confirmar la enorme calidad del periodismo cultural que practica Eva Díaz Pérez, que lleva a cabo su trabajo con una vocación, una profesionalidad y una pasión documentada que la convierten en una auténtica *rara avis*.

---

[5] La expresión se repite con insistencia a lo largo de la novela, aplicada a distintos personajes: "Siempre hay soldados sonámbulos por los campos de batalla, sin saber si duermen, están muertos, o simplemente se entretienen en un juego macabro" (p. 233).

Además de evocar el celebérrimo verso rubendariano "Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa" ("Ite, missa est"), la palabra "sonámbulo" en un título literario cuenta con una fecunda tradición en las letras españolas contemporáneas, comenzando, claro, por el muy famoso "Romance sonámbulo", de Lorca, pero sin olvidar numerosos antecedentes, la mayor parte de ellos procedentes, curiosamente, del mundo teatral. Así, se pueden recordar la zarzuela *El sonámbulo* (1856), con letra de Antonio Hurtado y música de Emilio Arrieta; la comedia homónima de 1858, "arreglada del francés por Francisco Botella y Andrés"; el juguete cómico en un acto y en prosa *Los amores de un sonámbulo* (1907), de Faustino Poza Matesanz; o el juguete cómico *El sonámbulo* (1926), escrito en colaboración por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández.

Por otro lado, como muestra del creciente interés que la psique humana despertó en las ciencias de finales del XIX –aspecto que, por cierto, resulta de igual modo reflejado en la novela que nos ocupa–, se puede recordar el curioso título *Curación de un sujeto histérico–epiléptico por el magnetismo, seguido de revelaciones de un sonámbulo* (Barcelona, Imp. de Salvador Manes, 1889), del que es autor José Mestra.

Cabría recordar, por último, un significativo "Ensayo sonámbulo de Táctil–Visión (sistema original del autor, de iluminación por impulsos) sobre esculturas religiosas del francés Juan de Juni y del español Alonso de Berruguete, en un cine que cruza de Occidente a Oriente, desde la fuga hasta el éxtasis", del vanguardista granadino José Val del Omar, incluido recientemente en la videograbación *Val del Omar: Elemental de España* (Barcelona, Cameo Media, 2010).

[6] Las palabras "fabulación", "fabular", fabulador", "fabuladora", o "fábula" se reiteran con insistencia a lo largo de las páginas de la novela.

[7] En otro guiño al lector, la fecha significativa para la autora del 14 de noviembre se repite también en la página 86, cuando se nos narra un sueño de Jaroslav Smoljak, que él escribe en su cuaderno y marca con el número 138, datado el 14 de noviembre de 1902.

Pero hasta llegar a este momento, su trayectoria ha compaginado la práctica de ese periodismo profundamente profesional, con la literatura de creación. En este sentido, se puede recordar su primer libro, el satírico *El polvo del camino. El libro maldito del Rocío* (2001; reeditado en 2011), protagonizado por un elocuente Mariano Romero del Camino, libro por el que la periodista, que pasó mucho tiempo cubriendo por obligación –que no devoción– la famosa peregrinación festiva, llegó incluso a recibir amenazas.

A esta narración que conjuga la crítica despiadada con el divertimento, le siguió una trilogía de novelas con las que la voz de Eva Díaz como narradora se ha consolidado sin duda en el panorama literario actual. Comenzó con la espléndida *Memoria de cenizas*, en 2005, que recoge un inusitado episodio que la Historia parece de alguna manera haber relegado al olvido, como es el de los trágicos sucesos que rodearon el descubrimiento de dos círculos erasmistas que surgieron en la ciudad de Sevilla a mediados del siglo XVI y que acabaron condenados al fuego de la Inquisición.

Le siguió un año más tarde *Hijos del Mediodía*, una novela literaria, pero también una novela histórica, por cuyas páginas desfilan las recordadas cenas superrealistas del grupo de *Mediodía*, el acto de homenaje a Góngora y la configuración del 27 como grupo poético, pero también la Sevilla afanosa que prepara la Exposición Iberoamericana de 1929, la Sevilla obrera y anarquista que inicia sus movilizaciones o la Sevilla del poder, que recibe al rey Alfonso XIII y lo deleita con cenas de lujo y con espectáculos sicalípticos.

Por último, *El Club de la Memoria* (2008), finalista del Premio Nadal 2008, constituye una reivindicación de la España del exilio, a la vez que propone la memoria como posibilidad de salvación. Una obra complementaria la seguirá en pocos meses: se trata de la documentada *La Andalucía del exilio* (2008), que aglutina parte del material de investigación y documentación que la autora recogió en su trabajo de preparación de la novela. A las figuras andaluzas muy conocidas –Antonio Machado, María Zambrano, Francisco Ayala, Rafael Alberti– se suman otros muchos mayormente desconocidos para el público no especializado, como Juan Rejano o Matilde Cantos.

Los cinco libros mencionados, más el reciente *Sevilla, un retrato literario* (2011), que ofrece al lector la imagen de la ciudad hispalense como "un inmenso y laberíntico mapa poético", poseen el denominador común de que son libros centrados y ambientados en España (aunque pueda existir alguna incursión en forma de viaje, tanto en *El Club de la Memoria* como en *La Andalucía del exilio*). Sin embargo, con *El sonámbulo de Verdún*, Eva Díaz cambia totalmente, según ella misma declara, como fruto de su "fascinación por el mundo centroeuropeo", pero por un mundo que no es sólo un espacio físico o geográfico, sino un entramado cultural, antropológico y artístico ya desaparecido, un mundo más mágico y menos automatizado que se perdió para siempre.

En mayo del pasado año 2011, durante la Feria del Libro de Sevilla, Eva me hablaba sobre su último proyecto literario en el que estaba inmersa: "será la historia de una bala", me dijo. Y, en efecto, *El sonámbulo de Verdún* es la historia de una bala, disparada en Verdún el 12 de junio de 1916, apuntando directamente hacia la cabeza de Jaroslav Smoljak. Esa bala abre y cierra la novela sometida disciplinadamente a los dictados del tiempo, de ese tiempo que ya hemos visto que se constituye en gran protagonista y que domina las vidas de cuantos transitan por sus páginas. Tan sólo parece quedar abolida su tiranía para varios tipos inusuales de personajes que, casi irreales en su realidad, frecuentan las ciudades de Praga o de Viena, conviviendo con los mortales: así los espectros[8], o incluso los espíritus convocados en la tertulia de Berta Fanta, en su Casa del Unicornio[9], los *adradeks* –como el hermano

[8] Cf. "Los espectros de Praga no saben en qué año se encuentran, ellos siguen deambulando en una ciudad sin tiempo" (p. 56).

[9] Cf: "En la plaza vieja [de Praga], en la Casa del Unicornio, la famosa tertulia de Berta Fanta celebra una sesión espiritista" (p. 55). Las menciones a dicha peculiar tertulia aparecerán en otros fragmentos de la novela. El personaje aludido, Berta Fanta, es histórico, como lo es la casa donde se celebraba la tertulia, que recibía su nombre del unicornio grabado en su fachada. Por lo demás, las tertulias celebradas en ella poseían un carácter bastante intelectual y artístico, debatiéndose obras filosóficas diversas e interpretando composiciones musicales. Entre sus asistentes se pueden mencionar los nombres de Franz Kafka y Max Brod, así como incluso Albert Einstein, que fue nombrado profesor de física teórica en la Universidad de Praga en 1911.

muerto de Jaroslav–, los sonámbulos…, pero también los *gólems*. El gólem, como es bien sabido, es en las leyendas medievales, ligado a la mitología judía, un ser animado fabricado a partir de materia inanimada. Y claro está, el relato más famoso sobre esta legendaria criatura lo sitúa en la Praga del siglo XVI, creado por un rabino, historia que será recreada en etapa contemporánea a los hechos narrados en la novela, por Gustav Meyrink, en *El Gólem*, una narración de 1915 llevada al cine mudo con idéntico título.

Jorge Luis Borges, mencionado con anterioridad en relación con su relato "Funes el memorioso", escribió uno de sus mejores poemas titulado precisamente "El gólem", donde parece dibujarse a éste como una creación a partir de la palabra. El verbo fecundante, la palabra sanadora, la creación de universos mediante la conjugación de letras. Si pensamos en una profesión de fe, yo podría sin duda suscribirla, como creo que lo haría también Eva Díaz. ¿Por que no, pues, finalizar la presente reseña de *El sonámbulo de Verdún* invitando a leer una novela fascinante mediante la metáfora que nos presta el genial Borges, con unos versos que, además, terminan con la enumeración de tres palabras cruciales en la novela de Eva Díaz: "Letras, Tiempo y Espacio"?

Si (como afirma el griego en el Cratilo)
el nombre es arquetipo de la cosa
en las letras de 'rosa' está la rosa
y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'.

Y, hecho de consonantes y vocales,
habrá un terrible Nombre, que la esencia
cifre de Dios y que la Omnipotencia
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron
en el Jardín. La herrumbre del pecado
(dicen los cabalistas) lo ha borrado
y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigilias de la judería.

No a la manera de otras que una vaga
sombra insinúan en la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dió a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.