

Piedra y Cielo



01

<i>Dos poemas de Cuaderno portugués</i> Melchor López	01
<i>El asunto del poema. (Entrevista a W.G. Sebald)</i> Michael Silverblatt	03
<i>Dos poemas</i> José Luis Gómez Toré	09
<i>Manchas: malezas. (Fragmentos de diario, 2005)</i> Alejandro Krawietz	11
<i>Dos poemas de George Herbert (1593-1633)</i> Traducción de Margarita Fernández de Sevilla y del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna	23
<i>Juan Goytisolo o el ardor de la palabra</i> Régulo Hernández	27
<i>Telar de nadie</i> Jordi Doce	29
<i>Este mundo y más</i> Carlos Javier Morales	35

Cuando a finales de 2005, la revista *Piedra y Cielo* (después de cuatro números editados en formato de libro desde mediados de 2004) se vio obligada a interrumpir su aventura literaria de convergencia y de participación (pues mucho antes habíamos llegado a la conclusión de que, como pensaba Paul Celan de la poesía, nuestra revista había sido un amistoso *apretón de manos*), nos consolaba la idea de que, al menos, íbamos a dejar en la escena cultural más próxima un ejemplo crítico y útil, por así decir, a partir del cual sería posible, para otros, crear espacios literarios similares y corrientes críticas igualmente generosas.

Han pasado ya siete años desde que *Piedra y Cielo* desapareció (por estrictas razones económicas) y lo que hallamos al cabo es un panorama literario casi tribal y desarticulado. A pesar de todo (o tal vez por ello), *Piedra y Cielo* reaparece hoy, otra vez desde las Islas Canarias, con vocación virtual, es decir, global. Corren tiempos en que los lenguajes de la poesía (lenguajes que, según su naturaleza, rechazan toda forma de dominio, formalización y, precisamente, de globalización) han abrazado los espacios digitales de la Red como una lógica estrategia de supervivencia. La aparente contradicción queda disuelta si se tiene en cuenta que, aun dentro de esta gran red, los lenguajes de la poesía establecen (y precisan) cápsulas de reflexión que los mantengan en aquel «afuera» blanchotiano ideal, es decir, al margen de la premura irreflexiva y el hedonismo volátil que tan a menudo imperan en la inter-red misma y sus herramientas.

Sin duda, la aventura de construir una revista literaria nunca ha dejado de ser tarea compleja y atractiva, más aún en estos precisos tiempos, en los que la flexibilidad y las ventajas que ofrecen las redes de telecomunicaciones digitales resultan incluso abrumadoras. Precisamente, al mismo tiempo que amplía su campo de supervivencia gracias a la gran red, la poesía debe sobrevivir a la Red misma, creando para ello sus propios refugios críticos. Tal vez no sea otro el deseo de *Piedra y Cielo* en este instante, en este día eterno.

Dos poemas de *Cuaderno portugués*

MELCHOR LÓPEZ

CATACUMBAS DE SAN FRANCISCO

Para la calavera de Juan Llampallas

Aquí yace Manoel Gomes dos Santos.
Aquí yace Maria Albina de Sá Nasareth.
Aquí yace Custódio Luiz de Miranda.

Los enterrados próceres de Oporto
ya no lucen sus finas galas,
abajo, en las tumbas coronadas
por huesos y macabros
coros de calaveras.

Los enterrados próceres de Oporto
ya no pueden oír, arriba,
en el templo, el canto de los ángeles
declarando la gloria de la vida
que todavía fluye, poderosa,
entre profusos oros vegetales.

Aquí yace Thomas Leite Ferreira.
Aquí yace Maria Emilia Braga.
Aquí yace.
Aquí.

RUEGO AL NIÑO JESÚS DE PRAGA

Oyendo a Jorge Ben

Menino Jesus de Praga, tú que en la mano sostienes la esfera terrestre como un juguete infantil, aléjame de las ambiciones que manchan el ánimo de los hombres y de las vanidades huera de los espíritus contrahechos. Tú, Niño Jesús de Praga, acércame pronto hasta el corazón indiviso del mundo, como una falena que se acercara indemne hasta la llama que jamás se apaga. Apártame, tú, de los taimados, y de los viles, y de aquellos que comercian en los mercados populosos con el metal de las palabras. Y si esto no está en tu mano, si esto excede a tus poderes, concédeme al menos, una vez, Niño, la esperanza que salva. Y algo de Belleza. Y algo de Verdad.

El asunto del poema

(Entrevista con W.G. Sebald)

MICHAEL SILVERBLATT
(Traducción de Carlos Olalla)

Nacido en Baviera, en 1944, pero afincado en Inglaterra hasta su muerte (ocurrida en accidente de tráfico) en 2001, W. G. Sebald ha sido considerado uno de los últimos artesanos de eso que Juan Benet llamaba «el gran estilo». La impresión que producen las páginas de sus novelas es la de un amable balanceo no exento de riesgos, pues su paleta es amplia y su técnica de composición cenagosa. Se le ha reprochado, sin embargo, cierta ambigüedad en el tratamiento del Holocausto, que aquí Sebald resuelve con unas simples pero tajantes frases. Otros rasgos que distinguen la obra prodigiosa de este prosista son el uso de viejas fotografías esparcidas en sus libros o el encuentro con personajes de textura fantasmal, el estilo de las narraciones difusas de Robert Walser o la sintaxis de los sonámbulos de Broch. La entrevista que publicamos a continuación ha sido tomada del libro *La emergencia de la memoria: conversaciones con W.G. Sebald*, 2010.

Michael Silverblatt (MS): Es un honor tener hoy como invitado a W.G. Sebald, autor de algunas de las obras en prosa más importantes del siglo XX, entre ellas las novelas *Vértigo*, *Los emigrantes*, *Los anillos de Saturno*, y ahora *Austerlitz*. Su prosa tiene el aliento y la cadencia de la poesía, y quería empezar preguntándole si le influyó la poesía alemana.

W.G. Sebald (WGS): No, nada en absoluto. Me influyó, si acaso, la prosa alemana del siglo XIX, con sus ritmos prosódicos tan pronunciados, donde la prosa es más importante que, digamos, el trasfondo social o el argumento en cualquier sentido. Y esta prosa alemana del XIX, incluso en su época, era muy provinciana, nunca encontró acogida fuera de Alemania en modo alguno que merezca reseñarse, pero siempre me ha sido muy cercana, especialmente por provenir estos escritores de la periferia lingüística, de donde yo mismo también procedo. Adelbert Stifter en Austria o Gottfried Keller en Suiza, los dos son escritores absolutamente maravillosos que lograron una muy, muy alta intensidad

en su prosa. Está claro que para ellos el avance argumental era algo secundario, pero dedicaron muchísimo cuidado y atención a cada página en concreto, de modo muy similar a como lo haría un poeta. Lo que ellos tienen en común es esta predilección por una prosa cuidadosamente elaborada antes que por los mecanismos novelísticos que dominaron, por ejemplo, y notablemente, en la Francia y la Inglaterra de su tiempo.

MS: Cuando empecé la lectura de *Los emigrantes* me asombró encontrar ese tipo de frase desusada que, pensé, nadie era capaz ya de escribir, y sentí un profundo alivio en su gravedad, su melancolía, también en su voluntad lúdica, su generosidad, en suma. ¿Cómo se las arregló usted para reinventar ese tipo de frase? No es de nuestro tiempo.

WGS: Cierto, no lo es. Hay un modo de sintaxis hipotáctica que ha sido abandonada por casi todos los escritores, meramente por razones de comodidad. También, porque, para qué negarlo, se han deshabituado a ella. Pero si te sumerges un poco en cualquier forma de prosa discursiva del XVIII o el XIX —los ensayistas ingleses, por ejemplo—, ves que esas formas ya están allí y que simplemente se han deteriorado.

MS: El deambular de esa prosa, tanto sintáctica como temáticamente, me recuerda un poco a mis páginas favoritas de los ensayistas ingleses, de Quincey, por ejemplo, esa necesidad de, en cierta manera, casi caminar en sueños, sonámbulo, de un centro de atención a otro, y también la impresión en el lector de que las conexiones entre las partes pueden muy bien deberse sólo a un efecto alucinatorio por su parte. Ésta, creo, es una de las más hermosas cualidades de este tipo de prosa, especialmente en su libro más reciente, *Austerlitz*.

WGS: Bueno, ciertamente, pasar de un asunto a otro, de un tema a otro, de una preocupación a otra, siempre requiere algún tipo de ilusionismo.

MS: Me impresionó el arranque de *Austerlitz* por el modo en que el narrador se desliza desde un zoológico, desde un, ¿cuál era su nombre...?

WGS: El Nocturama.

MS: Eso es, el Nocturama. Es una especie de recinto para animales que sólo están despiertos por la noche. Y poco después, la estación de tren a la que regresa el narrador se convierte en el doble del zoológico. Los ojos de ciertos pensadores, a su vez, poseen, como su reflejo, la misma intensidad que hay en los ojos de los animales nocturnos. Más adelante el tren recuerda a una fortaleza y hay una suerte de apertura gradual, un despliegue de estructuras e interposiciones. El que habla podría muy bien ser el que es hablado, por virtud de esa misma lógica. Y esto se prolonga, me parece, hacia un referente invisible, es decir, que mientras vamos del zoológico a la estación, desde la estación a la fortaleza, de la fortaleza a la cárcel, y luego al manicomio, parecería que el elemento que falta es el campo de concentración.

WGS: Sí.

MS: Y que siempre, girando en torno, está esa silenciosa presencia dejada al margen pero a la que todo tiende siempre, ¿es así?

WGS: Sí. Su descripción se corresponde muy bien con mis intenciones. Siempre he sentido que era necesario, más allá de cualquier otra cosa, escribir sobre la historia de la persecución, la difamación de las minorías, el intento casi logrado de erradicar a un pueblo. Y yo, al perseguir esta idea, era consciente, al mismo tiempo, de que esto en la práctica era imposible de hacer. De manera que se necesita una forma de convencer al lector de que hay algo que está ahí en tu mente, pero que no hace falta que estés continuamente mostrándolo. El lector necesita, eso sí, que se le asegure que el narrador está y ha estado, durante un largo tiempo, preocupado con estos asuntos. Y ésta es la razón de que las escenas más horribles no se traten de forma directa. Pienso que es suficiente con recordárselo a la gente, porque todos hemos visto las imágenes, pero, por eso mismo, esas imágenes se oponen a nuestra capacidad discursiva, digamos, a nuestra capacidad moral. Por lo tanto, la única manera en que podemos acercarnos a estas cosas es, según lo veo yo, oblicuamente, tangencialmente, por referencia, nunca por confrontación.

MS: Además de eso, me parece, no obstante, que sí es al menos el asunto invisible, como cuando en el libro ves polillas morir o también otras muchas de las imágenes. Es casi como si se hubiera convertido en un poema sin asunto visible cuyas imágenes remiten todas a él, una metáfora cuyo único fundamento son sus medios de aproximación.

WGS: Exacto. Como sabe, hay en Virginia Woolf un ejemplo maravilloso de esto — lo conocerá probablemente mejor que yo— en su descripción de una polilla moribunda en el cristal de una ventana en algún lugar de Sussex. Es un pasaje de unas dos páginas, creo, y fue escrito, cronológicamente hablando, en algún momento entre la batalla del Somme y los campos de concentración construidos por mis compatriotas. No hay referencia alguna a las batallas del Somme en este pasaje, pero uno sabe, como lector de Virginia Woolf, lo mucho que la perturbó la Primera Guerra Mundial, sus secuelas, el daño que hizo al alma de la gente, al alma de los que se salvaron y al alma de los que perecieron. Así que un asunto, que, a primera vista, parecería muy ajeno a la temática del libro, puede muy bien encapsular esa misma temática.

MS: Advierto, en particular en *Los anillos de Saturno* y en *Austerlitz*, la tradición del caminante. Pienso en Rousseau y sus *Ensoñaciones de un paseante solitario*, y también pienso que hubo un tiempo en que fue hermosamente familiar para el escritor de prosa el consignar lo que veía en sus paseos. De hecho el naturalista Louis Agassiz dijo en cierta ocasión que Thoreau solía llevarle a veces a su laboratorio de Harvard cosas que recogía al azar mientras paseaba, y que aquello siempre era extraordinario. El escritor necesitaba adquirir esa pericia. Y parece que, al menos al oído, el ritmo de su prosa tiene mucho que ver con la escritura de los entomólogos y los naturalistas.

WSG: Sí, el estudio de la naturaleza en todas sus formas. El modo en que el caminante ve la naturaleza es fenomenológico, mientras que el enfoque científico es mucho más incisivo, aunque las dos maneras se complementan. Desde mi punto de vista, incluso hoy

es cierto que los científicos, con mucha frecuencia, escriben mejor que los novelistas. De ahí que yo tienda a leer a científicos casi preferentemente, y siempre he hallado en ellos fuente de inspiración. No importa mucho si son autores del XVIII, como Humboldt, o contemporáneos como Rupert Sheldrake. Les siento muy cercanos, son escritores sin los cuales me vería incapacitado para proseguir mi obra.

MS: Parece que en *Austerlitz*, incluso más que en sus otros libros, hay una prosa fantasmal, polvorienta, brumosa, penetrada de luces extrañas y equívocas, como si la intención aquí fuera la de perderse realmente en la niebla.

WGS: Sí, bueno, ese tipo de fenómenos naturales, la niebla, la bruma, que ocultan y hacen casi imposible la visión, siempre me han interesado enormemente. Un ejemplo genial en la novela del XIX es, siempre lo he creído, la presencia de la niebla en *Casa desolada*. La capacidad de convertir un fenómeno natural en un hilo conductor del texto y de sostener la metáfora durante todo el desarrollo es algo que me atrae mucho como escritor.

MS: Me parece que este libro es el primero en el que usted por extenso presenta sus respetos, estilísticamente, al escritor que, se ha dicho, ha sido su mentor y modelo, Thomas Bernhard. Me preguntaba si acaso tuvieron que pasar tres libros para que usted se sintiera cómodo antes de abordar una obra que podría ser comparada por su estilo a la de su maestro y mentor.

WGS: Sí, en cierto modo y ya desde el principio, sentí la tentación de declarar abiertamente mi gran deuda de gratitud hacia Thomas Bernhard, pero a la vez era consciente del hecho de que no era algo que se pudiera hacer a las claras, porque entonces inmediatamente a uno lo colocan en el cajón donde dice Thomas Bernhard, o seguidor de Thomas Bernhard, o cualquiera de las otras etiquetas, que ya no desaparecen nunca y hay que llevarlas toda la vida. Sin embargo, era necesario que yo finalmente reconociera su presencia constante, por decirlo así, a mi lado. Lo que él hizo con la prosa de ficción en alemán después de la guerra fue dotarla de una radicalidad que no existía, que no estaba comprometida en ningún sentido. Mucha de la prosa alemana posterior, en los años cincuenta por supuesto, pero también en los sesenta y setenta, es una prosa enormemente comprometida, moralmente comprometida, y a causa de ello, estéticamente insuficiente a veces. Thomas Bernhard estaba en otro nivel muy distinto, su posición como escritor era radicalmente genuina. Y eso se debía al hecho de que desde el final de su adolescencia estuvo mortalmente enfermo, sabía que en cualquier momento podían tocar a su puerta. Por ello él se tomó unas libertades que otros escritores no se atrevieron a tomarse. Y lo que logró, creo, fue alejarse del patrón estándar de la novela. Él sólo te cuenta en sus libros lo que oye contar a otros, inventó, por así decirlo, un tipo de forma narrativa periscópica. Siempre sabes de dónde procede lo que te cuenta, si es de primera mano, de segunda, de tercera... Eso me gustaba mucho, porque esa noción del narrador omnisciente que aparece sobre el escenario de la novela entre bastidores, continuamente dando órdenes, ya sabe, poniéndolo todo en marcha en la página tres para luego hacerlo progresar en la cuatro, siempre maniobrando en la oscuridad, eso es algo que no creo que se pueda hacer ya fácilmente. Así que Bernhard, por su cuenta, me parece, inventó una nueva forma de narrar que me atrajo mucho desde el principio.

MS: No sólo una nueva forma de narrar, también una nueva forma de hacer que las cosas se detengan en el espacio. Porque Bernhard, si recuerdo bien, compone a menudo en un solo y largo párrafo, otras en una única y larga frase. El efecto es el mismo que produce el sueño, el ser hablado en sueños, y la atención del lector no puede sino encenderse y apagarse intermitentemente. Puede releer un par de páginas y descubrir los minuciosos enlaces de la cadena, pero como la intensidad de la prosa no ha disminuido en absoluto, la mente no alcanza nunca a contemplar el dibujo al completo.

WGS: Sí, así es. El modo de narrar de Bernhard está relacionado con todo tipo de cosas, y una de ellas, no la menos importante, es el monólogo dramático. En un libro temprano que lleva en inglés el título *Gargoyles* [*Gárgolas*], y que en alemán se llamó *Die Verstörung*, toda la segunda parte es el monólogo del príncipe de Salla, y sería magnífico poder llevar ese soliloquio a escena. Tiene la intensidad, la intimidad que uno experimenta en el teatro, y él lleva eso a la ficción.

MS: Me divierte mucho que la crítica en América, al escribir sobre usted, parezca perpleja por el tono de su obra, porque a mí no me parece que haya razón para ello. Pienso que les parece lejano debido principalmente a su delicadeza, su ternura en el tratamiento de unos temas que habitualmente han atraído sólo indignación o desdén, y, ciertamente en Beckett y Bernhard, una suerte de enorme y deslumbrante desprecio y desdén. Su tono tiene, si estoy en lo cierto, ese rasgo de infinita atención en escuchar a interlocutores a quienes no se denigra en lo más mínimo.

WGS: Sí. No sé de dónde me viene, pero me place escuchar a seres que han sido dejados de lado por una razón u otra. Porque por experiencia, una vez que empiezan a hablar, tienen cosas que contar que no se podrían obtener de ninguna otra parte. Sentí la necesidad de llegar a ser capaz de escuchar a los demás contarme cosas ya desde muy pronto, y quizás una razón para ello sea, me parece, que me crié en la Alemania de postguerra, donde había —lo digo a menudo— algo parecido a una conspiración de silencio. Por ejemplo, tus padres se negaban a hablarte de sus vivencias, les avergonzaba enormemente hablar de ello. Así que esas cosas se guardaban a buen recaudo. Y yo dudo de que mi padre o mi madre, incluso entre ellos, hablaran alguna vez de estos asuntos. No existía ningún tipo de acuerdo verbal o por escrito, simplemente era un acuerdo tácito, era algo que no se mencionaba. De manera que yo siempre he...he crecido sintiendo que hay algún tipo de hueco que debe ser llenado con el testimonio de testigos fiables. Y una vez que empecé, nunca me habría encontrado con ellos si no hubiera salido de mi país con veinte años, porque personas que pudieran contarme la verdad, o algo cercano a la verdad, ya no existían en Alemania, pero podías encontrarlas en Manchester y en Leeds, o en North London, en varios sitios, Bélgica entre otros.

MS: Me resulta siniestro con qué frecuencia estos críticos, imagino que preparados para encontrarse con la austeridad y la dureza de cierta prosa postbélica, no aciertan a ver que su escritura se caracteriza por la ternura, el asombro, el horror, la piedad infinita y una forma de casi anhelada automortificación. Es decir, el deseo de escuchar y conceder suma atención a todas las cosas con la esperanza de que se produzca la revelación.

WGS: Bueno, supongo que si tal existe, si puede haber un momento en el texto envuelto por algo cercano a la *claritas*, a la *veritas*, o a otros modos epifánicos, entonces eso sólo puede lograrse yendo efectivamente a ciertos lugares, mirando, consumiendo grandes cantidades de tiempo en familiarizarte con sitios a los que nadie va, sea el patio trasero de una casa en alguna ciudad, sea la fortaleza de Breendonk que aparece en *Austerlitz*. Yo había leído acerca de Breendonk antes, en relación con Jean Améry, pero la diferencia es asombrosa si sólo has leído acerca de algo o si, por el contrario, vas allí en persona y pasas varios días entrando y saliendo hasta ver cómo son realmente esos lugares.

MS: Una vez me explicaron que había en alemán algo llamado *das Glück im Winkel*, la dicha de los rincones. Creo que su radical contribución a la prosa es haber acercado la noción de lo pequeño, la miniaturización, a la enormidad del mundo posterior a los campos de concentración, de modo que un tono de prosa completamente, o recientemente, olvidado, penetra en la posmodernidad, y el eco extraordinario, el abismo casi inmediato que abre entre el modo de escribir y aquello de lo que se escribe es lo que resulta. Automáticamente, los fantasmas, los ecos, los trances, —es como si usted le permitiese al mundo lanzar su grito a través de ese instrumento, de esa caracola, que es su estilo.

WGS: Creo que Walter Benjamin en algún lugar dice que no tiene sentido exagerar lo que de por sí ya es horrible. Y de ahí, por extrapolación, puede concluirse que tal vez para dar la medida exacta de lo horrible se necesita recordar al lector los momentos beatíficos de la vida, porque si la imaginación permaneciera detenida en *le monde concentrationnaire*, de algún modo sería incapaz de transmitirlo, por eso necesita ese contraste. El uso anticuado de una dicción o un tono narrativo no tiene que ver con la nostalgia de un tiempo pasado y mejor, simplemente es algo que, por así decirlo, eleva el nivel de comprensión de eso de lo que hemos sido capaces en este siglo.

Dos poemas

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Ciencias naturales

Buscábamos las presas al lado de la autopista. La cacería apenas había comenzado. Lo supimos al abrir lentamente los frascos y aspirar su perfume, que se pegó a la piel como un sudor ajeno. Era el rastro invisible de las tareas escolares. Nada nos delataba, sin embargo, a no ser el zumbido en medio del bosque de alfileres. Cultivábamos una altivez secreta casi como un dictamen. Ese uniforme gastado por el miedo.

Fuimos culpables de tan pequeñas muertes. Otros eran más crueles. Lo serán todavía. Aprendimos ritos que ensucian nuestros gestos, contraseñas que convierten en un pacto el perdón.

Un kilo de manzanas Golden

Son pocas.
Y se dejan pesar.
La balanza detiene su caída a la tierra.

La cifra finge una ecuación perfecta
que iguala don y precio.

Nos mienten, y no importa, el peso exacto.

Un kilo de manzanas.

Compartirlas
después
será desandar un camino,
gustar
su sombra recogida,
su agua absorta.

Manchas: malezas

(Fragmentos de diario, 2005)

ALEJANDRO KRAWIETZ

El escritor Alejandro Krawietz ha publicado entre otros libros *La mirada y las tamaras* (1996), *Memoria de la luz* (2001) y *En la orilla del aire* (2002). Es la primera vez que da a conocer fragmentos de su diario.

Siente un dolor inmenso por la tierra. Y un dolor inmenso por la naturaleza. Y un dolor inmenso por el hombre. Pero eso no le impide salir a pasear con sus hijos por la orilla de la playa y enseñarles, con entusiasmo, el mar, los cangrejos y los pescadores.

*

Mañana de domingo. Un pajarillo, un ave de la mañana, viene a cantar cada día a las antenas de la terraza. Hoy, en el alba, he estado observándolo cantar como ellos cantan. Para sacar ese trino agudísimo y potente desde un cuerpecillo que apenas debe pesar cincuenta o sesenta gramos, el alado debe enfrentarse a un esfuerzo extremo. Cantar con todo el cuerpo. En la antena lo veo: todo su cuerpo vibra en el ritmo esencial que sólo a él le pertenece. Así debe cantar el poeta, me digo, igual que este mínimo habitante del aire: con todo el cuerpo, en vibración. El pájaro nos enseña de este modo una hermosa poética: *todo al servicio del canto*. El canto es la voz y es las alas. Es el ojo y es la uña. Y es el aire.

*

Día en El Médano: agua y arena. Fiesta de la playa y del cuerpo. El viento golpeando sobre la tosca. La playa en su gobierno.

*

Me subo a la terraza, después de todo el día trabajando bajo el sol de julio, un plato de sandía y voy comiendo de la fruta mientras contemplo el atardecer y pienso *en* sin pensar *en*: un abandono sereno al día y a un lenguaje dulce. Pienso en mis cosas, en las cosas: en las semillas que han germinado, en las nubes que dulcemente posan sus sombras sobre el mar, en el libro que acabo de leer. Una cosa lleva a otra sin ningún sentido aparente, es el simple juego de la memoria que se entretiene mientras los ojos sobrevuelan por el pasaje de la tarde a la noche, de un mundo a otro, en el propio mundo. Me gustaría llenarme de polvo las manos y pensar que llueve. Un polvo muy claro que se posase bajo la lluvia y sobre las cosas, y que al salir el sol se secase sobre ellas como una huella invisible. Ésa es una buena metáfora para la memoria, cuando la memoria juega conmigo. Sin olvidar el frescor sonoro, dulce y rojo, de la fruta sobre el plato blanco.

*

Día domingo: barbacoa y limpieza de vehículos. He aquí la nueva misa, el nuevo oficio, de los tiempos que corren.

*

Hoy apenas si ha podido hacer alguna cosa. Inválido para la mente. Pero ha regado con esmero las semillas, el rosal, y ha transplantado un jazminero. Luego ha vuelto a subir a la terraza.

*

El tiempo no pasa. Desearía que el tiempo no pasara. Estas dos frases significan lo mismo. Aquí el lenguaje se confía al lugar.

*

Le quedan apenas unos amigos. Y cada vez los siente más lejos. Pero no porque ellos se aparten, se aparta él.

*

Cada día le interesan menos cosas, pero más profundamente. Y cuanto más profundiza en esas pocas cosas, éstas más se abren, y más mundo abarcan.

*

Cuando una reflexión o una imagen le sirven —al fin— comprende enseguida que también la puede aplicar a algo completamente distinto, a otra realidad. Ve en ello la prueba de que en el fondo todo —*todo*— es un problema de lenguaje. Que el lenguaje es la *alta herramienta*, la gran trampa.

*

No comprende ninguna imposición de fuerza, pero acepta las ideas cuando vienen y se imponen por su propio poder: las acaricia, las abraza, como una victoria.

*

Admira tanto al sabio en la cabaña del bosque como al que es capaz de traicionar: son dos formas de renuncia que no puede aceptar. Por cobardía.

*

Ve la luna sobre el mar y el sol sobre el mar. Pero no se los muestra la memoria. Aún así, no aparta su vista de ellos, y no lo lamenta.

*

No camina con los pies tocando el suelo. Como el sol, se esconde de la oscuridad. Regresa en la mañana.

*

No puede más porque no puede menos. Le vence el cansancio sobre el que desea una victoria. Le parece acabado todo intento de sobrevivir. Pero respira una y otra vez el aire, con placer.

*

¿A cuántos conozco que disimulan su pereza trabajando? ¿Soy uno de ellos? Hace tanto que no dispongo de tiempo para tratar de decidir que ya no lo sé.

*

Amanecer de sábado, tras largo insomnio. Estoy en la tumbona, pensando, a la espera de que crezca el día y pueda comenzar a leer. Y, de pronto, inesperada después de muchos días, fuera de hora y estación, completamente equivocada, la lluvia. No la veo. Sólo la escucho como un crujido del mundo. Y la huelo. De pronto, sí, la tierra completamente seca, las maderas de la terraza, las plantas, al contacto con el agua, han comenzado a arder en el fuego de los olores y los aromas. El regalo que la humedad ofrece es tan inesperado que despierta la magnanimidad de las cosas. Derroche de fragancias que todo habitante mudo de la tierra quiere otorgar para la aurora. El día es más ancho. Y más ancha la claridad.

*

La poesía quiere pensar, y entonces imagina. La filosofía quiere imaginar y entonces piensa. El encuentro es complejo sólo porque se establece de manera oblicua, pero no puede sino producirse.

*

Sus fracasos, los recuerda para siempre. Los logros, apenas si dejan rastro.

*

Un proyecto logrado no es en verdad otra cosa que un mal contrincante.

*

Lo que puede hacerse se trivializa. Sólo le sirve la obsesión por lo imposible.

*

¿Por qué no le gusta sentirse partícipe con la gente? No es lo suficientemente arrogante.

*

Desprecia cualquier forma de cobardía, por eso oscuramente se desprecia a sí mismo, aunque no deja de reconocer la enorme valentía que precisa para lograr ese acabado desprecio.

*

El dolor nunca se manifiesta como abstracción, por eso es prueba irrefutable de la realidad. Del mismo modo, la palabra jamás se manifiesta como concreción, y por eso es prueba irrefutable de realidad. ¿Acaso es menos real la palabra que el dolor? El dolor es una llamada de la naturaleza a la naturaleza. Dice: ¡Defiéndete!

*

Si mi vida se repite, que no se repita mi muerte.

*

Dale esplendor. Dale pensamiento.

*

Luchar contra la pereza. Me obligo a trabajar. A estas alturas debería vencer, o estar vencido ya. A mi alrededor, desde que me ocupo de aquellos ritmos secretos que antes

nunca contemplaba, veo cómo la pereza no existe. No hay descanso en las plantas. Trabajan todo el tiempo, ocupadas en un único objetivo. La enredadera lanza sus tentáculos sobre el muro, gira, se enrolla, crece y crece, echa flores. Y lo mismo cabe decir de las hierbas: incluso el romero, el más lento, el más concentrado, va buscando lentamente el camino y se acerca poco a poco a su primer temblor. Aquella pequeña araña que con determinación anida en los rosales y los devora, se multiplica de un día para otro. Amenaza los capullos en legión, encaramada a las espinas. Si las elimino, como he hecho en dos ocasiones, a las pocas semanas las supervivientes han creado una nueva generación que vuelve a ocupar posiciones y a degradar las flores de las que se alimenta como si fueran una enfermedad interior. Cuando a comienzos de junio observé que las abejas se acercaban a curiosear en la mesa de madera, descubrí que en realidad su interés estaba en los agujeros que, con casi dos centímetros de profundidad, habían permitido la fijación del tablero a la estructura interior en la que se insertan las patas. Un día miré en el interior y vi que lo habían taponado con cera. En el intervalo de muy pocas semanas las abejas habían depositado sus larvas en cada uno de los diez agujeros. Tuve que agujerear los tapones oscuros, introducir veneno y sellar con silicona. Y aun durante algunos días venían las abejas a revolotear por la mesa sin comprender realmente lo sucedido. Vagaban y vagaban por el aire, buscando los nidos que allí habían quedado y ahora no estaban. Las plantas y los animales no se conceden tregua. Cada noche vienen los gatos a las basuras. Cada mañana buscan los vencejos en el aire. Y, sin embargo, yo lucho con la pereza, contra el deseo de simplemente contemplar y escribir estas notas, con el temor de no saber. Ah, si pudiera quitarme sólo ese temor. Tanto trabajo y quizá nada claro al final: un charquito de agua, una piedra de playa, un poco de arena. Pero mira. Mira a la falena en la luz: ¡trabaja para arder!

*

Yo no he buscado esta distancia con el mundo en el que viven mis contemporáneos, los occidentales de hoy. Mi desprecio, cada día mayor, hacia determinadas formas de vida, me ha sido dado, nunca lo busqué. Vino con otras cosas. Gracias a otras cosas. Soy inocente de mi diferencia. Sólo que cada vez soy más consciente del tiempo y de su paso, y cada vez estoy menos dispuesto a malgastar ni un solo segundo.

*

Me he perdido. Me he dado cuenta ayer mientras miraba, sin saber el porqué, hacia una mesa situada enfrente de la mía, en la terraza de un bar de pueblo, en una plaza. La conversación había perdido interés para mí, o el cansancio después de una caminata de varias horas muy intensas, me hicieron alejarme de ella unos instantes —enseguida la retomé, pero en aquellos pocos segundos de abstracción giró como un torbellino el tiempo pasado y comprendí que había perdido rumbo. Las materias del deseo se habían anulado en mí. ¡Qué vergüenza, Alejandro! ¡Estás perdido! Y luego seguí con la conversación. Se hablaba de educación y de escuela.

*

El dolor comienza en la nuca, primero es como una carga, un peso leve, que oprime como la mano de un niño, luego, esa mano se va transformando en la mano de un hombre, luego en una garra. Entonces asciende por las líneas parietales y se inicia el duro abordaje de las sienes. En ese momento actúa por espasmos, y subir una escalera, tomar un peso en las manos o cualquier otro tipo de emoción encadena un torpedeo que vibra en la nuca y relampaguea detrás de las orejas y sobre los ojos. Lentamente, como una onda, toma las sienes y vibran las venillas que las alimentan como si fueran fibras nerviosas conectadas con el cerebro. Por último, el dolor agudo, puntas de flecha, se instala de modo permanente bajo las cejas. Ya no se puede mirar hacia cualquier fuente de luz por leve que sea. Inválido, te sientas en alguna silla, en la butaca del coche, en una tumbona, en la cama, e inicias una plegaria para el buen dios que no existe con tal que no se oiga ningún ruido. Con tal que en el mundo nada se mueva. Hay que dejar que el dolor que te ha tomado siga su curso y salga, expulsado, por los ojos, camino de alguna oscura gruta abierta en la noche de la noche.

*

Es un cobarde. Lo sabe. Se enfrenta al mundo desde esa cobardía. Convive con el mundo. Lo toman por valiente, pero se muere de miedo a cada paso.

*

No practica la verdad como una moral, sino como un recurso. Incapaz de otra cosa admira —envidia— al que es capaz de servirse de la mentira como él se sirve de la verdad.

*

Escala un árbol hasta que las ramas son demasiado delgadas y ceden. Entonces cae. Y sabe que no puede ser aún más ligero.

*

Cuando no quiere maestros, es porque quiere diálogos.

*

Le cuesta creer en las paradojas. Prefiere los sistemas. Aunque sean paradójicos.

*

Contempla el pensamiento escéptico contemporáneo con escepticismo. No porque no pueda aceptarlo, sino porque no puede creérselo.

*

Le molesta que le digan haz esto o aquello. El sol sale por donde quiere por más que

alguien se lo diga. No acepta orden alguna. Hace lo que quiere aunque coincida con lo que debe. Sabemos, sin embargo, por dónde tiene que salir.

*

Escribe un poema, y enseguida lo rompe: —Éste, para el anecdotario de la eternidad.

*

El anhelo no debe estar en ser un hombre sin dioses. El anhelo debe ser precisamente el contrario: ganar tales presencias. Esto equivale, simplemente —pero es tan difícil— a contemplar el mundo y la forma en que se constituye o lo percibimos de una manera abierta y por lo tanto no determinada. ¿Acaso el tiempo no es un error sin la ausencia de los dioses? Un hombre sin sus dioses es un hombre profundamente solo, es decir, sin posibilidad de *compañía* en el tiempo. Sin ellos, sin los dioses, la comunión con los otros se vuelve imposible, pues el otro se convierte en un extraño en la medida en que nosotros mismos nos convertimos, para nuestra mente, en un extraño. Desde esta perspectiva, el hombre —que desea saber— no puede tener otra compañía que el que sabe, el que acompaña con su conocimiento. La presencia que comparte y no fatiga. El que está en nosotros. Para mí el anhelo es poder creer, sentir la compañía. La vida me ha obsequiado con alguno de esos momentos en que tomamos conciencia de la profunda soledad del hombre —esa soledad ante la que los otros se vuelven irreductibles— y deseamos una figura que interceda por nosotros ante el aire y ante el tiempo. Ese momento en que nos toman las ansias de desear, independientemente del resultado, porque estamos solos y el mismo acto de pedir —de poder pedir— genera una forma de esperanza. Sobra decir que nunca he podido hacerlo: me siento ridículo, lejano, inválido. Y no dejo de decirme lo fácil que sería ser creyente y pensar en que realmente un *deus ex machina* aparecerá y salvará la situación por nosotros, simplemente porque la palabra ha obrado su milagro y el mundo ha obedecido. Pero estoy profundamente tomado por una dificultad mayor y mucho más pobre; incapacitado para creer en nada que no sea, que no se pueda constatar. Sólo el olvido momentáneo del poema me permite zafarme de ese nihilismo. Bien. Ahora todo es falso, y no basta con el deseo para creer. Lo único cierto es la soledad: nadie nos vela. ¿Por qué habrá de hacerlo? Un dios bueno, un creador habitado por la bondad, simplemente no crearía; haría de sí mismo —el bueno, el bondadoso— el objeto de su creación: en lugar de compartir su ser, nos habría habitado. Hubiera fundado un vacío. Una entrega a la eternidad, que es el frío. Dios es una cifra: menos 273 grados centígrados. Ahí está el buen dios. *El grado cero.*

*

Escuchado en el avión: «Un médico ha dicho que cuanto menos te mueves más posibilidades tienes de tener una depresión.» Y el de al lado dice «A menos que tengas enfermedad». Y la otra «No, lo que quiere decir es que cuanto más quieta estás más piensas». Y luego, como la que no quiere la cosa: «Y claro...»

*

Hay que pensar la creencia al revés. Pensemos en que hemos logrado hacer nacer una mente que cree. Hagamos esa prueba. Si lográsemos constituir a partir de la materia mental «existencia de dioses» una verdad, entonces, realmente ¿tendríamos —¿en este mundo?—necesidad alguna de adorar esa imagen? ¿Realmente podríamos creer en unos dioses cuyo logro mayor ha sido un mundo como éste? ¿Qué necesidad hay? Y, de otra parte, ¿qué tendría en todo esto que ver los propios dioses, ajenos a su creación? ¿Qué podemos querer de ellos, los pobres? ¿Por qué íbamos a querer algo? Si los dioses fueran posibles, si existieran realmente, ¡qué desilusión! En el caso de los dioses, la existencia es una frivolidad. Una grosería.

*

No me admiro a mí mismo con lo que hago. Últimamente diría más: me avergüenzo. No se quién soy, ni para qué. Y alrededor veo mundo y mundo destruido.

*

En realidad, lo que sucede es que he sido víctima de una emboscada: me ha perdido el anhelo, y sufro por ello. Me conmemoro. Ando por inercia. Actúo tomado por un miedo que no es más que un freno lanzado a todo motor. Me visto con la piel de un asno y camino y camino y camino. No hago paradas, y no sé adónde voy ni a qué me dedico.

*

La obsesión que me causa todo lo que dejo de hacer sólo es comparable con la desazón que me proporciona la mayor parte de lo que sí hago. Pero no deseo luchar contra ninguna de esas dos fuentes de desasosiego: una me lleva a la lucha por el entusiasmo y la esperanza, la otra a la disciplina. Una y otra son entrenamientos para la afirmación de la voluntad.

*

Un reloj para marcar el paso del tiempo. Un camino, no para andarlo, sino para mirar hacia él e imaginar.

*

No es lo mismo pereza que voluntad, aunque no sepa determinar si en estos días en que quisiera estar liberado de tanto trabajo padezco ésta o aquélla.

*

La reforma de una creencia no posee sentido en el espacio confesional: carece de

coherencia. La confesión religiosa sólo puede trabajar a partir de un enunciado, de una afirmación. Deja de serlo en el momento en que se duda sobre su estamento o sobre su jerarquía. Es aquí donde las confesiones establecen su dimensión dramática. Pero una religiosidad verdadera, en cambio, no podrá sino afirmar su alegría ante la propia caída y transformación.

*

Hay un tiempo para la acción y en tiempo para la reflexión. A mí me toca ahora sentarme en el borde del camino y mirar hacia el campo. Acaso haga frío.

*

Soy un oscuro callejón sin salida, en el interior de una ciudad profusamente iluminada. Cuanto más me compadezco, más necesidad siento de insultarme. Me quedo en los bordes de todo y no estoy en nada. Y sin embargo, al cabo, algo creo saber: se puede configurar un pensamiento, se puede iniciar una búsqueda sin necesidad de acabar alguna vez el proceso. Ese quedarse en medio es también un destino exigente: la crueldad no es el encuentro, sino el tiempo que es preciso gastar para no encontrar mundo en el mundo. La materia huye. ¿Se puede vivir sin convicción?

*

Una filosofía no puede servir para sanar de los problemas —aunque así desee creerlo cierta cultura comercial de hoy. Puede aspirar a vencerlos —que no es lo mismo que sanarlos—, pero nunca podrá, en cambio, convivir con ellos. En muchos casos bastará con que sirva para reconocerlos.

*

He cometido un error al tratar de construir mi vida —lo he pretendido— como una forma adecuada y propiciatoria para la poesía. Es decir, traté de hacer de mis habitaciones para ella un lugar agradable. Por otra parte, he pretendido lo contrario: hacer de la poesía un soporte para la vida. Ahora creo que ambas soluciones no guardan el respeto debido a la unidad exigente de mundo, ser y palabra. Tengo el deber, exigido —y otorgado— por ese principio de unidad, de instalarme en la vida sin ninguna otra intención que la de establecer la existencia como un difícil —pero posible— equilibrio. Eso traerá consigo —pero el aprendizaje está por comenzar— la posibilidad de instalarse en el ser con equilibrio, y, por último, instalarse en la poesía con equilibrio. Porque una cosa y la otra son lo mismo. Entonces la poesía no tendrá que venir a instalarse en unas habitaciones confortables, sino que ella será la invitada, y las habitaciones, y su propia anfitriona.

*

A veces creo que no me conozco realmente, que me engaño, que vivo la vida de otro,

como otro. El que no soy vive más intensamente. Pero tengo la esperanza de encontrarme algún día, es decir, de verme, tarde o temprano, en ese espejo fugaz que nos esquiva.

*

Nuevo —intenso— periodo de insomnio. Exposiciones sin montar, textos sin hacer, pasajes sin solicitar... Es madrugada. Lo menudo, que va devorando implacable lo fundamental. Estoy con los ojos abiertos, tendido, derrotado, devorado por la noche, y llega mi hijo más pequeño a la cama. Me dice que le duele mucho el pecho. Casi no lo oigo. Me levanto, voy con él hasta el baño, miro en el espejo ese rostro desconocido y pesado, acompaño al niño a su cama, deambulo por la casa, tropiezo con los muebles. El camino termina en la terraza. Miro a lo alto. Si lo pudiera aceptar finalmente, si lo pudiera pensar con fe, quizá el mundo ganase su sentido al fin, y yo podría suspenderme en él, acogerlo sin intermediaciones. Un aire extremo sopla, ligero sube por los corredores de la noche. Claro que no pretendo saberlo todo, y creo que no puede haber ninguna opción de que esos astros que veo arriba, noche tras noche, sin querer aprender sus nombres para no saber que los miro —pero qué saber es ése, qué conocimiento ofrecen las superposiciones de estrellas y constelaciones cartografiadas— me reconozcan de algún modo, sepan que hay una conciencia aquí, que las observa, que las admira, desde un conocimiento inválido. No puede saberme el mundo, ni yo puedo saberlo a él. Pero deseo tanto poder integrar una señal que me diga que estoy, que formo parte, una conciencia que de algún oscuro modo no fuera un derroche, o un accidente, una conciencia que pertenezca también al universo, al mundo. Y que ese pobre e inhábil pensamiento intermediado por el lenguaje tenga así su lugar, ocupe su lugar, y sea necesario para que todo sea hoy como en esta noche, ni bueno ni malo, simplemente como esta noche, así. Otro azar hará otro mundo, y el milagro es que no hubo otro azar, sino éste, y cualquier cambio hará otro azar y otra noche... Traducciones sin hacer, ensayos que no acaban de tomar cuerpo, un libro de poemas.

*

Miedo a pensar sin miedo. Uno de los males que más decisivamente ha atenazado el avance de la democracia española y, aún más que a ella a su cultura, ha sido la casi completa impermeabilidad entre sus pensadores —los pensadores españoles, que los ha habido— y aquéllos que en un alarde de prudencia «democrática» se determinó que debían representar el papel de intelectuales en este país. Estos últimos, meros divulgadores de tres al cuarto, no sólo han pedido permiso político cada vez que ha sido necesario determinar sobre qué se debía pensar en cada momento, sino que han sabido crear el sentimiento de que lo difícil es por definición reaccionario (por elitista). Los otros, por desgracia, confinados en universidades extranjeras o en países de segunda fila, o en ciudades de provincia, se han granjeado el derecho de ser completamente ignorados. Con ello se ha creado una situación errática según la cual no sólo unos pocos elegidos están llamados a crear, desde su incapacidad para algo menos que trasladar información desproblematizada, los estados de pensamiento, los estados de opinión pública —una opinión pública cada vez más acosada por la pérdida de capacidad para el análisis y desprovista de

herramientas para emitir juicios complejos—, sino que además, y por si esto fuera poco, han convertido el espacio del pensamiento en España en una suerte de coto privado en el que no se debe entrar y para el que conviene encontrar herramientas de vigilancia, no sea que un lobo disfrazado de cordero se pueda colar en un gallinero indefenso. Se ha llegado incluso a amenazar las efemérides: María Zambrano ha encontrado su acomodo en la peripecia existencial de su feminidad, pero no en un pensamiento religioso iconoclasta, abonado por el misterio y la dificultad. Y en el olvido han caído Aranguren, Zubiri o Marías. Eugenio Trías o Emilio Lledó cumplen con sus papeles accesorios. Ha habido, hay, en España, un miedo a pensar sin miedo, y lo que es peor, miedo a que se pensara sin miedo, que ha dado al traste con la institución crítica. La cultura ha sido, así, la primera en resentirse, en ella han aparecido los primeros síntomas que reproducen los esquemas de barbarie de un estado totalitario: desideologización, autocomplacencia, sustitución de la institución crítica por la ley de mercado, hipertrofia del valor de lo cotidiano, asunción de un elitismo fraudulento según el cual el «productor» de cultura aspira al contentamiento del «consumidor» y no a la transformación de los sistemas de recepción... Todo ello ha conducido a un sistema de fascismo de baja radiación que inculca un esquema de «realismo» desprovisto de cualquier tipo de complejidad y animado por la chatura de sus propuestas. En poesía, el mal ha sido aún mayor; el mal es congénito —puesto que produce aun sin quererlo su propia supervivencia—: se alienta a los jóvenes para que no piensen, y aun más, se premia a aquellos que no lo hacen ensalzando su acción como un recurso valiente y contemporáneo, abrigado en una bienintencionada tolerancia muy de época. Los creadores, se les dice continuamente a los jóvenes desde los restos de la institución crítica, no deben aspirar a la dilucidación de su territorio, sino dejar que otros lo hagan por ellos en nombre de la ecuanimidad que se le supone al gallo en su gallinero. Y triste destino el de una poesía que nace ya pensada y sin otra sustancia que la marcada por críticos débiles, aquejados del miedo a pensar sin miedo. Y los juicios se fallan: todo lo que no complazca al público —al público estúpido y limitado que el crítico de turno se imagina que es su propio público— es decir, todo lo pensado sin miedo, debe quedar relegado en el cada vez más amplio mapa de lo invisible.

*

La estética no es una herramienta, sino un fin. A partir de él puede construirse otro y otro, sin límites. No es una definición, sino un ensamblaje determinado desde el comienzo. Se fija fuera del tiempo, y no es constatable. ¿Cuál es mi estética? Simplemente no existe en mí, sino a mi través: es aquello que permite que sea traspasado como si no existiera. Ahora bien, si no existiera, no podría traspasarse de ninguna manera. No creo que esté en mí una estética que ame lo superfluo, pero esa estética es incapaz de definir lo superfluo. Mi estética propende hacia la exactitud, pero no ofrece ninguna garantía sobre la exactitud de qué. En cuanto la analizo con parsimonia me mira a los ojos y desaparece. Y con esa memoria de la mirada tengo que sobrevivir para construirla. No cambia, ni evoluciona, pero hoy no es mejor que ayer. Al principio pensé que había que subir a la montaña, y que la incorporación era un ejercicio que amaba. Luego comprendí que había que olvidarlo casi todo, dejar que ella fuera el único monstruo que nos habita. Luego supe que se trataba de una ficción, y por lo tanto, que es ella la que decide a qué

ámbito pertenece de acuerdo con sus preferencias. Pretende tomarme por conquista y yo simplemente lo espero con las maletas hechas y el cuerpo evacuado y vacío. Quiere reinar, pero desentenderse luego de las responsabilidades de su tiranía. Es soberana, salvo si mira sus apellidos. Carece de padre y madre, pero se sienta en los bancos de su amplia plaza como si fuera su trono. Finalmente, es más valiente que yo, me conoce mejor que yo a ella y desconoce cualquier interés propio fuera de su particular reducción. No quiere ser importunada. Llamo a su puerta y es entonces cuando apaga la luz y finge que está dormida. Escruto sus sueños y los anoto. Por la mañana la veo curiosear entre los cuadernos. Siento que de algún modo sufre, porque es consciente de la perenne finitud de su imperio. No pide plegarias, pero acepta con generosidad las dádivas, malgasta lo recaudado y devora los cuerpos en los que se encarna. Aspira a la materia, y envidia lo cancelado. Preferiría ser un buen poema que este transcurso.

Dos poemas de **George Herbert** (1593-1633)

TRADUCCIÓN DE MARGARITA FERNÁNDEZ DE SEVILLA Y DEL TALLER DE TRADUCCIÓN LITERARIA

El poeta, clérigo y orador George Herbert está considerado —junto a John Donne, Andrew Marvell, Richard Crashaw y Henry Vaughan— uno de más importantes autores de la llamada «poesía metafísica» inglesa del siglo XVII. Su obra, de carácter eminentemente religioso, quedó recogida en el volumen titulado *The Temple*, aparecido pocos meses después de su muerte. Las versiones de los dos poemas que aquí damos a conocer forman parte de una amplia antología de poesía metafísica inglesa en la que el Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna está trabajando en la actualidad. Participaron en el seminario de traducción, realizado los días 12 y 19 de junio de 2012, José Juan Batista, Sally Burgess, Joséphine Cabello, Clara Curell, Jesús Díaz Armas, Nicanor Guerra, Régulo Hernández, Francisco León, Florencia Piñero, Josefa Sánchez, Andrés Sánchez Robayna y Annarita Sorrentino.

PRAYER

Prayer the church's banquet, angel's age,
God's breath in man returning to his birth,
The soul in paraphrase, heart in pilgrimage,
The Christian plummet sounding heav'n and earth;
Engine against th' Almighty, sinner's tow'r,
Reversed thunder, Christ-side-piercing spear,
The six-days world transposing in an hour,
A kind of tune, which all things hear and fear;
Softness, and peace, and joy, and love, and bliss,
Exalted manna, gladness of the best,
Heaven in ordinary, man well drest,
The milky way, the bird of Paradise,
Church-bells beyond the stars heard, the soul's blood,
The land of spices; something understood.

LA ORACIÓN

Banquete de la iglesia, edad del ángel,
Sacro aliento del hombre que regresa a su origen,
Paráfrasis del alma, corazón peregrino,
Plomada de cristianos que sonda cielo y tierra;
Alma contra el Altísimo, torre del pecador,
Trueno al revés, y lanza al costado de Cristo,
El mundo de seis días transpuesto en una hora,
Una suerte de canto que el ser escucha y teme;
Blandura y paz y gozo y amor y beatitud,
Exaltado maná, la mejor alegría,
Paraíso inmutable, hombre bien trajeado,
La vía láctea, el ave del Edén, la sangre del espíritu,
Campanas que se oyen más allá de los astros,
Tierra de especias, algo comprendido.

THE TEMPER

How should I praise thee, Lord! how should my rhymes
Gladly engrave thy love in steel,
If what my soul doth feel sometimes
My soul might ever feel!

Although there were some forty heav'ns, or more,
Sometimes I peer above them all;
Sometimes I hardly reach a score,
Sometimes to hell I fall.

O rack me not to such a vast extent;
Those distances belong to thee:
The world's too little for thy tent,
A grave too big for me.

Wilt thou meet arms with man, that thou dost stretch
A crum of dust from heav'n to hell?
Will great God measure with a wretch?
Shall he thy stature spell?

O let me, when thy roof my soul hath hid,
O let me roost and nestle there:
Then of a sinner thou art rid,
And I of hope and fear.

Yet take thy way; for sure thy way is best:
Stretch or contract me, thy poor debtor:
This is but tuning of my breast,
To make the music better.

Whether I fly with angels, fall with dust,
Thy hands made both, and I am there:
Thy power and love, my love and trust
Make one place ev'ry where.

LA AFINACIÓN

¡Cuánto te alabaría, Señor! ¡Con cuánto gozo
Mis versos grabarían en acero tu amor,
Si pudiera sentir por siempre aquello
Que mi alma siente a veces!

Aunque haya unos cuarenta cielos, o acaso más,
Por encima de todos miro a veces;
A veces llego sólo a la veintena,
A veces caigo en el infierno.

¡No me atormentes, ay, hasta ese punto!
Tales trechos a Ti te pertenecen:
Para tu tienda es muy pequeño el mundo,
Tumba muy grande para mí.

¿Tenderás hacia el hombre Tus brazos, Tú que llevas
Una mota de polvo desde el cielo al infierno?
¿Se medirá el gran Dios con un cuitado?
¿Podrá entender Tu altura?

Cuando en Tu alero mi alma se refugie,
Déjame allí anidar y acurrucarme:
Así Te librarás de un pecador,
Y yo del miedo y la esperanza.

Pero sea a Tu modo; sin duda es el más justo.
Tensa o destensa a un pobre deudor Tuyo:
No harás sino afinar mi pecho,
Por mejorar la música.

Cayendo con el polvo, o volando con ángeles,
Ambos son obra Tuya, y yo soy ambos:
Tu poder y Tu amor, mi amor y mi confianza
Hacen de todo un solo sitio.

Juan Goytisolo o el ardor de la palabra

RÉGULO HERNÁNDEZ

Juan Goytisolo, *Ardores, cenizas, desmemoria*

Traducciones de Clara Curell, Ricardo Arregui Díaz de Heredia y Carina Rodrigues, Editorial Salto de Página, Colección Poesía, Madrid, 2012.

La voz a un tiempo libre y comprometida de Juan Goytisolo —apenas es necesario recordarlo— es hoy una referencia ineludible en la literatura de lengua castellana. Ya dijo él mismo en alguna ocasión que su único deseo como autor es devolver a los lectores una lengua distinta a la que tomó prestada como escritor, renovada frente a la herencia lingüística y creadora de la tradición. Como hicieron en su momento sus admirados Miguel de Cervantes, Fernando de Rojas o Rabelais, el autor de *Makbara* ha aspirado a subvertir la prosa narrativa para dotarla de una versatilidad y de una libertad que no hacen sino subrayar su dinamismo originario.

Ya en una obra como *Las virtudes del pájaro solitario* la escritura de Goytisolo se fundía en un crisol que tenía la palabra poética como incandescente cuenco transformador, como laboratorio de desafío para lectores exigentes, los que se inclinan hacia una literatura alejada de las corrientes más comerciales. En su proceso creador ha estado en todo momento latiendo, de un modo u otro, la palabra poética, y el autor al que muchos circunscribíamos al territorio de la prosa y del ensayo más combativos parecía estar simplemente a la espera (la palabra poética siempre es resultado de una espera; activa y atenta, pero espera, al fin y al cabo) de la llegada de una voz lírica. Una voz no extensa, como la de la prosa, sino intensa y precisa, la de la poesía, que acaba tomando la forma sustancial de lo que, en la conocida anécdota epistolar entre Ezra Pound y Basil Bunting, quedó acuñado como un famoso adagio: «Dichtung: *condensare*». En efecto, como condensación o como destilación de esa nueva voz poética *in nuce*, publica ahora Juan Goytisolo nueve poemas, nueve estrictamente, que bajo el título de *Ardores, cenizas, desmemoria*, son el resultado de haber sido «visitado sin invitación alguna» por la poesía, según confiesa el autor en la nota liminar al volumen. Creo sin embargo que la apreciación del autor no es del todo exacta, pues, como ya se ha destacado con suficiente insistencia por parte de

algunos críticos, el autor de *Paisajes después de la batalla* ha consagrado toda una vida al reto y a la invitación a la palabra poética, desde «su quieta labor nocturna», con el conjunto de su obra.

Nueve poemas, así pues, que, acompañados en este librito por las traducciones al catalán, al euskera y al portugués (realizadas respectivamente por Clara Curell, Ricardo Arregui Díaz de Heredia y Carina Rodrigues), vienen a confirmarnos desde el ángulo de la poesía lo que ya muchos de sus lectores habíamos tenido ocasión de comprobar en la lectura de su prosa narrativa: Goytisolo pertenece a la estirpe de los que en el ámbito de la literatura y del arte optan por la indagación, de los que se adentran por territorios poco explorados y comercialmente casi yermos.

La serie está articulada en tres partes, ya anunciadas en el propio título del volumen, y son una reflexión en torno a la muerte amenazante y sus ineludibles celadas, en torno al «ardor de la consumación». Cercano en parte a las radicales e imprescindibles propuestas creadoras de un poeta como José Ángel Valente, en esta serie que el propio Goytisolo da ya por cerrada («son nueve y no añadiré uno más», apostilla el autor) gravita la constante reflexión en torno a la caducidad, la memoria y la desmemoria, la conciencia del fin como un desandar lo vivido:

*Ovillado en sí mismo
asiste sin memoria
a su consumación.*

Memoria, también, del eros, de los cuerpos que igualmente se vuelven ceniza y, al final, desmemoria. Queda sólo la lumbre de lo que ardió. El libro se cierra con un agudo epílogo —no podía ser de otro modo, viniendo de quien lo escribe— titulado «Belleza sin ley», que viene a ser la constatación programática condensada de la poética del autor de *Campos de Níjar*, y a la que ya hacíamos alusión más arriba: «los novelistas deberían leer poesía». Ese es el título de uno de los epígrafes de ese epílogo, y en él asimismo nos recuerda su autor que «prosa y poesía son cosas distintas, pero no incompatibles ni opuestas».

Ahora, en los bordes de la desmemoria y la ceniza, Goytisolo nos regala estas miniaturas de palabras destiladas en el ardor de la memoria y en la palabra del ardor. Es una buena ocasión para comprobar —ahora desde la poesía— la fidelidad de Juan Goytisolo a una precisa, creadora, inequívoca concepción de la palabra.

Telar de nadie

JORDI DOCE

José Ángel Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*
Edición de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg /
Círculo de Lectores, Barcelona, 2011.

El 11 de octubre de 1991 José Ángel Valente transcribe en su cuaderno una cita de Kafka que su hijo Antonio, fascinado por la hipótesis que plantea, le había dado en Ginebra en «¿1982?». La cita aparece en francés pero Andrés Sánchez Robayna, editor de este *Diario anónimo*, la traduce así: «No es necesario que salgas de casa. Quédate en tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, simplemente espera. Ni siquiera esperes, permanece en silencio y solo. El mundo vendrá a ofrecerse a ti para que lo desenmascares, no puede evitarlo: extasiado, se retorcerá ante sus ojos».

Estas líneas, que también sedujeron —por razones obvias— a Elias Canetti, dan expresión a uno de los vectores que gobernaron el vínculo de Valente con su entorno: la necesidad de sustraerse al mundo para hacerlo comparecer con más fuerza en la escritura, el apartamiento como una maniobra que permite marcar el paso, *imponerse*. El mundo, dice Kafka, es un exhibicionista compulsivo y necesita de nuestro testimonio para ser: si se lo negamos, vendrá como un perro hasta nosotros, se «retorcerá» literalmente para llamar nuestra atención. El creador debe transformar esta necesidad en ventaja, evitando en la medida de lo posible que el mundo imponga su ritmo, jugando coquetamente a eludir sus requiebros. Sólo así logrará invertir el sentido de la relación y convertirse en el polo dominante, el imán que atrae al otro y lo lleva a su territorio.

La cita de Kafka introduce al menos una dimensión estratégica (esto es, política) en la teogonía de Valente: si aceptamos que crear es, primeramente —tomando un viejo y venerable motivo lulliano—, abrir un espacio para que la obra sea posible, fundar ese vacío preñado de potencia que permita el surgimiento de la palabra, es preciso aceptar que esta apertura se hace a costa del mundo, de lo real en su doble dimensión de constructo social y de aquello que nos es dado, que nos preexiste. La cuestión es, como ya

vimos, *imponerse*: forzar a los demás a ver lo que vemos o, dicho con más justicia, a mirar como miramos. El creador es siempre un pequeño déspota, con la diferencia de que su estrategia de dominación más efectiva parte de la pasividad, de un aparente *no estar o no querer*, y de que el motivo ulterior de su dominio es enriquecer lo real, poblarlo de nuevos signos, abrir nuevas ventanas y perspectivas. Sólo así, en última instancia, sabrá ser fiel a la exigencia de Pound «de construir para nosotros su mundo».

Cierto es que esta voluntad de dominio, esta violencia iluminadora, nace como reacción o respuesta en defensa propia. Hay que protegerse del acoso del mundo, impedir que lo real nos asfixie. Pero la respuesta no tarda en convertirse en el eje de una existencia (pública, pues la herramienta de la que se vale: el lenguaje, lo es) consagrada a ordenar y dominear su entorno. Y no se queda ahí. La pretensión final del escritor —Canetti diría: su orgullo— no es sólo que el mundo vea la luz, sino que los lectores mismos pasen por el ojo de aguja de su visión. Es una pretensión desmedida, tiránica, injustificable. Pero sin ella, como sabemos, no puede haber escritura.

El autor de *Punto cero* fue particularmente sensible a estas cuestiones. Todo su esfuerzo crítico puede y debe entenderse como un intento por crear las condiciones propicias para la recepción de su poesía. Como en los casos de Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda o Jaime Gil de Biedma —escritores a los que se midió con intensidad agónica en distintos momentos de su vida—, su objetivo es obrar un cambio de orientación que permita comprender sin distorsiones su trabajo poético. Un cambio que es también, o sobre todo, una puesta al día, una actualización. Es evidente que ninguno de los poetas mencionados se mostró satisfecho con la tradición literaria que recibieron como herencia, y que su respuesta en cada caso fue un golpe de timón, una limpieza de los lastres y resabios acumulados, un abrir las puertas para que el viento de la modernidad se llevara el polvo de retóricas que ni siquiera podían llamarse fósiles.

Las páginas de *Diario anónimo (1959-2000)*, editadas de modo ejemplar por Andrés Sánchez Robayna con la asistencia de Nicanor Vélez, participan en gran medida de este designio, aunque con salvedades que atañen a su peculiar naturaleza. En efecto, estamos ante un libro que hasta finales de los años setenta cumple básicamente la función de cuaderno de trabajo, hasta el punto de que resulta difícil englobarlo en ninguna de las tres categorías de escritura diarística que Canetti establecía en «Diálogo con el interlocutor cruel»: no es una colección de «apuntes sueltos», aunque de vez en cuando nos encontremos con algún aforismo o relámpago sentencioso; tampoco es una «agenda», aunque hacia el final le sirva a Valente para recopilar de manera sumaria las actividades del pasado reciente (así la entrada del 11 de junio de 1994, en la que Valente revisa con algo de asombro su actividad pública reciente); y sólo de manera ocasional, sobre todo en su primera mitad, se corresponde con la naturaleza narrativa, introspectiva y hasta confesional del «diario» al uso, aunque Sánchez Robayna se apoya en la conceptualización de Philippe Lejeune (según la cual la única condición para que haya diario es que «se trate de una escritura fechada», que haga «visible el torbellino del tiempo») para darle esa denominación. ¿Importan estas precisiones? Sólo si no queremos dar al lector una idea equivocada de sus contenidos. Cabe apuntar que la dimensión autobiográfica y reflexiva

sólo cobra fuerza pasado el ecuador del libro y que nunca es dominante o exclusiva, sino que convive con un porcentaje notable de entradas (las más abundantes, de hecho) en las que Valente consigna y ordena sus inquietudes ideológicas y literarias.

Como bien explica Sánchez Robayna, «buena parte de las entradas [...] esta formada por apuntes sobre las distintas lecturas que el poeta iba haciendo en cada momento, o bien por anotaciones realizadas a partir de reseñas y comentarios bibliográficos aparecidos en la prensa británica, francesa, suiza o italiana, de libros que versaban sobre los más diversos temas y que le interesaban por una razón u otra». Hay también anotaciones para futuros ensayos, versos propios y ajenos, notas de lectura y de visitas a ciudades y museos, gérmenes de ideas o intuiciones críticas, puestas en diálogo de citas en apariencia dispares, etcétera. Muchas de estas notas aparecen en el idioma en que fueron escritas y dan testimonio, no sólo de la vasta cultura de Valente, sino del radio no menos amplio de su curiosidad y sus intereses. Reconforta (tiene algo de verificación de algo que sus lectores sospechábamos) ver mencionados a Czesław Miłosz o Hans Magnus Enzensberger entre sus lecturas de principios de los años sesenta, así como referencias tempranas a Sylvia Plath (en 1966, apenas tres años después de su muerte) o al escritor polaco Zbigniew Herbert (en 1968), del que se citan además unos versos de su memorable «Elegía de Fortimbras», traducidos de la edición inglesa de Penguin por nuestro poeta. Son revelaciones que confirman que Valente estaba muy al tanto de las novedades de la poesía europea (en este punto, sobra decirlo, iba muy por delante de sus colegas españoles) y que sabía distinguir el grano de la paja, distinguiendo al instante aquello de lo que su trabajo, por afinidad o por alusiones, podía nutrirse sin riesgo de distracción o extravío. Son pocas las lecturas estrictamente «epocales», los autores que han quedado arrumbados por el tiempo. Más bien, como sucede con las citas de Miłosz o Enzensberger ya mencionadas, somos nosotros, poetas y lectores españoles, quienes seguimos sin haber hecho los deberes: sólo ahora comenzamos a conocer de manera cabal las reflexiones sobre poesía y política que preocupaban a Miłosz y que tan útiles le fueron a Valente para fijar su posición. Lo mismo en el caso de la generación de poetas alemanes del Gruppe 47, respecto a los cuales apunta en 1964: «He tenido la impresión, al leer cosas de Enzensberger o Kunert, de sentirme más cerca de ciertos aspectos de su temática o de su 'sentimentalidad' que de las de mis contemporáneos españoles». Lecturas, todas ellas, que condicionaron la escritura de *La memoria y los signos* (1966) y su interés por la dimensión moral del lenguaje (lo que engarza con su noción, más cerca de Pound que de Mallarmé, de la palabra como instrumento que ausculta el estado de salud de una sociedad).

La suprema coherencia ideológica de este libro se debe sin duda a que durante los primeros diez años de su escritura Valente trabajó intensamente en los ensayos de *Las palabras de la tribu*. El lector atento se encuentra una y otra vez con la raíz de ideas que están en el centro de su poética madura. En algunos casos, encontrar esa raíz, ese germen, las vivifica y nos permite sentir en carne propia el deslumbramiento que debió experimentar su autor al leerlas o formularlas por vez primera. Es evidente, a poco que fatiguemos este cuaderno, que las lecturas de los años sesenta fueron particularmente cruciales. Valente lee con disciplina y voracidad de estudiante, como si quisiera expiar los errores y carencias de la tradición en la que, mal que bien, se había educado.

Las únicas páginas que escapan a este formato de «cuaderno de trabajo» son las que Valente dedica, a fines de 1967, a su estancia de mes y medio en Cuba, adonde viaja para formar parte del jurado del premio UNEAC. Allí, en compañía de Caballero Bonald, visita a Lezama Lima, el «maestro cantor», entabla relación con artistas e intelectuales cubanos (Rodríguez Feo, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Padilla...) y trata de explorar la realidad íntima o cotidiana de la Revolución. El tono de estas páginas es descriptivo, casi notarial, y evita juicios e impresiones apresuradas: se trata, en rigor, de observar, de hacer preguntas y tomar nota para futuras indagaciones... De especial interés es el relato de sus visitas a Lezama Lima, quizá lo más perdurable de su estancia cubana: «La casa es un conjunto abigarrado y extraño de objetos, retratos (el padre y la madre en posición visible, dominante), cuadros y libros. Lezama está enorme, pesado, como un gran ídolo. Su rostro es joven. Empieza a hablar enseguida de Cuba [...]».

El paso del tiempo introduce, quizá de forma inevitable, cierta pérdida de intensidad en la escritura de estas anotaciones. Sospecho que esta pérdida tiene que ver con una conciencia aguda por parte de su autor de que el grueso de su trabajo reflexivo (quiero decir, de sus estudios y lecturas) estaba hecho. Lo biográfico comienza a hacer su aparición, al principio de manera lenta, casi furtiva, para aflorar con violencia después de la trágica muerte de su hijo Antonio el 28 de junio de 1989. Es también el momento en que el cuaderno comienza a recoger de manera habitual comienzos de poemas, versiones o borradores de textos que fueron a parar a *No amanece el cantor* (1992) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000). El tono de estas anotaciones íntimas a propósito del hijo desaparecido oscila entre lo abiertamente confesional y lo ferozmente literario, como si la voluntad de estilo fuera una tabla a la que agarrarse para no caer en las aguas insaciables de la auto-compasión o la melancolía penitente; en ocasiones, como en los mejores fragmentos de *Paisaje con pájaros amarillos*, ambas vetas se funden en una sola, postulando una actualización tan absolutamente personal de la tradición elegíaca que se diría un desarrollo lógico y hasta necesario de su poesía de madurez.

Este peso creciente de los aspectos autobiográficos y hasta confesionales no resta un ápice de coherencia a *Diario anónimo*. No sólo por la unidad profunda de los intereses de su autor o el modo en que el tiempo, el espesor biográfico del tiempo, va calando en su desarrollo, haciendo visibles las reiteraciones y desarrollos de ciertos motivos. Sino también por la decisión de Valente de marcar distancias con la dimensión pública de su oficio, borrando huellas o sembrando pistas falsas que ponen en entredicho la noción de identidad y reconfiguran la existencia misma de la figura del poeta —su condición de oveja negra o lúcido aguafiestas— en una sociedad regida por la economía de mercado y el lenguaje degradado de la publicidad y los mass-media.

Me parece oportuno, en este punto, recordar los versos iniciales de «Lo sellado», uno de los poemas donde la voluntad de retracción (de reclusión) de su autor es más patente: «Pero obremos con astucia, Agone. // Cerquemos el amor y cuanto poseemos / con muy secretas láminas de frío [...]». *Obremos*, sí, es decir: hagamos una obra, construyamos de manera lúcida y consciente la casa de la poesía, pero también —y sobre todo— trabajemos

con «astucia». Una astucia que, no lo olvidemos, era uno de los atributos de Ulises, el mismo que en respuesta al cíclope Polifemo dijo llamarse «nadie» o «ningún hombre». Y que —bajo su otro nombre de Odiseo— protagoniza la memorable «Rapsodia vigesimosegunda» que el poeta puso al frente de *El fin de la edad de plata* y donde, con la excusa de narrar la matanza de los pretendientes de Penélope, da rienda suelta (con intensidad de pesadilla) a toda su rabia y violencia contenidas.

Como suele ocurrir en la obra de Valente, los raptos de rabia cumplen una función higiénica o purgativa. El «ardor guerrero» de esta *rapsodia* culmina con Odiseo resuelto a matar a Femio, el vate a sueldo, el poeta irresponsable que no es dueño de sus palabras. Su amenaza es real y sólo la intercesión de Telémaco impide que se cumpla. Odiseo aparece como un bravucón, alguien que disfruta de su propia crueldad y se deja llevar por el placer de la venganza, pero el poema, lejos de deslizar ningún reproche, presenta al héroe griego bajo una luz ejemplar o envidiable. Es evidente, de hecho, que el narrador se identifica con él en detrimento de Femio. No en vano, para el Valente de estos años (los que van de *La memoria y los signos* a *Interior con figuras*) la figura del poeta está teñida o velada por adherencias vergonzantes que provienen de su falta de conciencia crítica, de su renuncia a responder del efecto que tengan, en la arena pública, sus herramientas retóricas. Ulises, conocido por su astucia y su prudencia, alabado por su carácter independiente y el modo en que mantiene la distancia con sus hombres sin dejar de compartir su suerte, es un modelo mucho más atractivo y fecundo que el del aedo tradicional («mercenario de dioses y hombres», especie indigna), el vate que pone su lira al servicio de quien puede pagarle y en el que, «gratis, un dios pone a veces el canto». La saña burlona con que Odiseo se dirige a Femio es la forma que tiene Valente de expiar el pecado original de la vocación poética.

A esta luz, el viaje de Ulises se convierte en una falsilla que permite leer el itinerario del creador en clave simbólica; el ejercicio de la poesía se nos aparece como un viaje incesante por un mar de tentaciones hasta esa Ítaca —centro irradiante o matriz generadora de discurso— que sólo el poeta genuino, el poeta que tiene «una relación carnal» con las palabras, merece alcanzar. Ulises, por lo demás, es *nadie* —ese *nadie* o *ninguno* que tanto comparece en la poesía de Valente y que hasta dio título a un cuaderno de poemas—, y el diario de viaje de nadie no puede ser otra cosa que *anónimo*.

En Valente, sin embargo, nada es tan sencillo. Para que la figura de Ulises cobre todo su sentido debemos mirar también a su esposa y contraparte, Penélope. Esa Penélope que, sentada a solas con su telar, teje y desteje en una tarea tan interminable como la espera misma del héroe y que, a fuerza de esperar, consigue traer el mundo hasta su puerta, como le ocurre al escritor imaginado por Kafka. Todo se centra en Penélope. Todo afluye hacia ella: la vida de su hijo Telémaco, la impaciencia de los pretendientes, los pasos sin término aparente de Ulises.

Este *Diario anónimo* nos invita a conocer el revés de la trama viajera del héroe, el modo en que obtuvo las armas de todo tipo que le permitieron luchar, soslayar a sus adversarios y volver a casa. Pero leemos su viaje porque allí en la isla, en esa Ítaca de la palabra «carnal», él mismo, desdoblado en Penélope, entendió que la escritura era un ejercicio

irrevocable de espera y de soledad, un tejer y destejer constantes a fin de hacer comparecer el mundo ante él. La tenacidad del viajero sólo es comparable a la constancia del que espera. Valente supo ser fiel —iba a decir: como *nadie*— a estos dos mandatos, hasta el punto de crear un espacio literario donde pudo fundirlos en uno solo.

Este mundo y más

CARLOS JAVIER MORALES

Adolfo Cueto, *Dragados y construcciones*
IX Premio Emilio Alarcos, Madrid, Visor, 2011.

Un año después de *Palabras subterráneas* aparece el tercer poemario de Adolfo Cueto (Madrid, 1969), titulado *Dragados y Construcciones*, en un guiño más profundo de significado que la aparente ironía sobre el modelo materialista de vida que nos sugiere esa firma comercial (aunque la ironía antimaterialista va incluida en el mismo precio). El libro, que obtuvo en 2010 el Premio de Poesía Emilio Alarcos, no es resultado de un rápido tirón escritural, pues si los poemas de *Palabras subterráneas* habían sido compuestos entre 2001 y 2004, los nuevos, a juzgar por las fechas, comprenderían los años de 2005 a 2009.

Y durante este tiempo Adolfo Cueto, si bien se mantiene fiel a su mundo poético, ha logrado otorgar a éste una elevación y una profundidad que nos asombra a cada paso. Si la suya ha sido siempre una *poesía de la totalidad* (entendiendo por tal aquella palabra poética que expresa un deseo de infinitud inalcanzable, y que nunca claudica en su empeño por la plenitud absoluta), estos *Dragados y construcciones* ensanchan su campo visual en todas las direcciones, pues bucean explícitamente en los rincones más oscuros e inno- bles de nuestra conciencia para, desde ahí, emprender una purificación continua que conduzca al yo-poético y al lector hasta el reino de una felicidad tan alta como inexpresable, la cual sólo puede verificarse por la fuerza transformadora del amor, manifestada en todas sus dimensiones, desde el erotismo más comprometedor de la existencia hasta el amor solidario con todos los personajes que el poeta encuentra en su diario camino.

Donde más inmediatamente se aprecia esta evolución *en altura y profundidad* es en el sentido moral con que se afrontan expresamente muchas experiencias vitales. Lo admirable es que este sentido moral no reduce el alcance de su palabra, no esconde ni parcela al resto del hombre, pues lo moral en su poesía forma parte de esa pasión de

vivir que compromete al hombre entero: a su razón, a su sensibilidad, a sus deseos y a su conciencia sobre el bien y el mal; todo anudado en una palabra que nace de la vida y pretende encauzarla hacia sus más altas posibilidades. Pero sí, desde los dos polos de esta empresa el poeta realiza dos tareas complementarias: los *dragados*, que tratan de excavar en su pecho hasta llegar a las zonas más secretas de su ser y del comportamiento colectivo dominante en su entorno (*La mentira no duerme, el insomnio es/ su lecho. Te trabaja despacio, sin piedad, qué creías...* Poema «Azca», págs. 22-23), y las construcciones, que son el alto edificio moral, humano en su más pleno sentido, que el yo-poético va levantando cada día con su amor, gracias a la entrega mutua al ser querido: a su amada y sus semejantes más próximos:

*Cuerpo encendido, que estás
sonando toda la noche, seda contigua, tregua
del desamparo, y tu voz que persiste
con sus crepitaciones
nerviosamente. Nos impulsa; de
cerca, deja un sabor a pólvora aún mojándonos.
Flotamos como pájaros eléctricos. [...]*

(«Compañera de baile», pág. 67)

Pero esta tarea que va desde los *dragados*, concentrados en la primera sección, hasta las *construcciones*, que despuntan definitivamente en la tercera, no es sólo una visión moral de la existencia, sino mucho más: una visión ontológica del mundo, cuya sustancia se recompone cada día gracias a la acción redentora del amor sobre la acción depredadora de la ambición más brutal. El dinamismo del *pecado* y de la *gracia*, por emplear una terminología cristiana muy clarificadora para muchos, lucha dramáticamente para que ésta triunfe cada día sobre aquél.

Y es tan fuerte el carácter ontológico de este mundo poético, que se vierte de ordinario en una frase nominal pura, la frase más adecuada para expresar el ser, la sustancia de lo real. Sin embargo, esta frase nominal prolifera apasionadamente convocando otras frases nominales (*Somos seres de plástico, productos envasados/ al vacío. Llevamos fecha oculta/ de caducidad. Carne/ sin alma. Seres almacenados/ en números, cifras, cuentas/ de óxido, posesiones/ baldías...* Poema «Almacén», pág. 21), o bien unas frases verbales que subrayan el fuerte dinamismo con que el ser del mundo se descompone y recompone cada día, sin dejar de ser el mismo mundo (*De nuevo el mirlo: una vez más/ el mirlo aquel, que vuelve, inunda, ensancha/ con su alto pico, tu vida —y esta ciudad,/ fatigada y nocturna, ahora elevándose,/ propagando su canto...* Poema «El mirlo, siempre igual», pág. 71).

En raras ocasiones (sólo en los poemas «Vertedero» y «Construcción de un rascacielos», a mi juicio) Adolfo Cueto es menos Adolfo Cueto, por cuanto el poema, sin perder esplendor verbal, no alcanza la alta temperatura emocional sostenida a lo largo de casi todo el libro. Esto obedece al modo de mirar la realidad: en esos casos el poeta trata de imponer sobre ella, desde fuera, un juicio moral que, a diferencia de la mayoría de sus poemas, no

incluye ni compromete el centro vital del yo-poético.

Y es que la gran virtud de esta *poesía de la totalidad* reside ahí: en la perfecta encarnación de un yo-poético de carne y hueso, que habla de lo público y lo privado sin distinguir ambas esferas, pues las dos forman parte de esa unidad orgánica del yo, que tan apasionadamente se compromete en todo lo que hace y en todo lo que observa.

Las tres secciones del libro («Fuera de cobertura», «Road Movie» y «Música hacia el fondo»: la música, siempre, como perfecta síntesis) constituyen un camino espiritual de purificación y creciente plenitud. Y el mismo camino es el que recorreremos, en pequeña escala, cuando leemos cada uno de sus poemas. Realmente se trata de un libro de madurez y de grandes hallazgos.



piedraycielo.eu

piedraycielo@gmail.com

Comité de dirección

Francisco León

Alejandro Krawietz

Régulo Hernández

Jordi Doce

Sergio Barreto

Diseño y maquetación

Ismael García