

Piedra y Cielo



02

<i>Dos poemas</i> John Noyes Kuehn	01
<i>Diccionario de bolsillo</i> Oswald de Andrade	03
<i>7 poemas de «Selected poems»</i> Alberto de Lacerda	10
<i>Espacio para un poema de buenos días</i> Ángel David Delgado San Ginés	17
<i>Poesía, tradición, canon.</i> <i>Tres preguntas a Andrés Sánchez Robayna</i> Piedra y Cielo	18
<i>Bodas del tiempo y de la luz</i> <i>(Notas sobre la poesía de Andrés Sánchez Robayna)</i> John Noyes Kuehn	23
<i>El «Taller de Traducción Literaria».</i> <i>Una alternativa a la didáctica de la traducción poética</i> Giuliana Calabrese	29
<i>Permanencia de Andrés Sánchez Robayna</i> Francisco León	37
<i>Antoni Tàpies en la Fundación Cristino de Vera</i> Iván Cabrera Cartaya	43
<i>Alberto de Lacerda, hijo ciego de Grecia</i> Régulo Hernández	47

Las revistas, obviamente, deben pensarse. No creemos en la mera acumulación de textos vertebrados según un estricto orden de arribo. Una revista tiene que responder a un premeditado ensamblaje de intereses y obras, por mucho que en dicho ensamblaje intervenga irremediabilmente una parte de azar. Cuando John Noyes Kuehn (último premio de poesía Pedro García Cabrera) respondiendo a nuestra petición, remitió a *Piedra y Cielo* los dos poemas en prosa que hoy presentamos, hizo acompañar su envío con un hermoso regalo de tono ensayístico sobre la poesía de Andrés Sánchez Robayna: *Bodas del tiempo y de la luz*. Del mismo modo, el relato que nos había prometido el poeta Iván Cabrera Cartaya sobre la exposición de Antoni Tàpies en la Fundación Cristino de Vera, en La Laguna (Tenerife), citaba la copiosa y fructífera relación entre el artista catalán y el poeta canario. En su análisis sobre las actividades del Taller de Traducción de La Laguna, Guiliana Calabrese (como acaso no podía ser de otra manera) también convoca la figura de quien fuera promotor y, hasta hoy, alma de este colectivo dedicado por entero a la práctica de la traducción. A estos tres artículos se unía finalmente la reseña de Francisco León sobre *El espejo de tinta*, la antología lírica de la obra de Sánchez Robayna que Cátedra, en su colección de Letras Hispánicas, ha publicado recientemente. Esta cuádruple coincidencia nos condujo de inmediato una simple reflexión: ¿rebatir o reconocer la acción del azar?, ¿diseminar esos textos a lo largo de números futuros o aprovechar las circunstancias?. Lo primero no hubiera entrañado dificultad alguna: afortunadamente las arcas de PyC rebosan colaboraciones y amistad. Pero los intereses de los escritores son los que son. Y aquí y ahora, los intereses de John Noyes, Iván Cabrera, Guiliana Calabrese y Francisco León pasan por la presencia de una obra específica y una presencia humana en particular. PyC no puede, ni pretende disipar tales intereses. Antes al contrario, debe expresarlos en su exacto sentido. Por tanto, la entrevista que PyC remitió a Andrés Sánchez Robayna, y que este respondió, amablemente y con no poca prontitud, viene a ser la aportación de nuestra revista a esta convergencia natural, a este *azar objetivo*.

Dos poemas

JOHN NOYES KUEHN

GRAO VIEJO

Para Melchor López, el estilista

Sobre las rocas negras de mineral resaca: la desolada costa, la más desolada costa que he visto nunca, con los ojos del alma ciegos. ¿Qué le vamos a hacer si yo siempre voy ciego, si es que siempre voy ciego de una pura alucinación solar? No, yo no soy Ulises en el triste país de los lotófagos, ni la arena que pisan dulces pies de una extraña parecida a la Diosa. Soy una orden del mar, del viento y de la rueda, rosa de los vientos con un soplo latino en las velas, o una torre romana con lágrimas de vino en el Grao Viejo. Que al viajero despiden: *vale, viator*. Un poeta subió a la barca en sombras. Que su navegación a las oscuras costas sea luz, sol íntimo iluminando los valles del alma más recónditos: si el olor a mar fue siempre la luz, platería del sol. Platería del sol contra la acre viña y el azul sexo de la mar, la mar. Concepto o marmóreo descuido sobre el Grao Viejo, donde aún sueña la luz, la luz del alma en sus áureas y ebúrneas horas. Una vida amorosa entre el amanecer y los crepúsculos, los crepúsculos y otras estrellas sostenidas. Dulcemente, el mar se embruja y hace oro, si crecen ya las viñas de los astros: la fina luz que aúna los cuerpos amándose dulcemente, mas su destino es quedarse muy solos. ¡Si es que siempre voy ciego! ¿Las tres chicas borrachas en un coche, bramando, son aquí Parcas o Musas? Entiendan o no entiendan mis palabras, están penetradas por su sentido: cuando se arman las cañas movidas por el viento de lodo bajo ardiente plenilunio, vinoso. O ¿serán una alucinación pura? ¡Si es que siempre voy ciego! El poeta vivirá de la fe, la fe incluso en la Nada. Un poeta subió a la barca en sombras. Que su navegación a las oscuras costas sea luz. Dulcemente, el mar se embruja y hace oro. ¡Si es que siempre voy ciego! Si es que siempre voy ciego: bajo el intenso cincel de esta luz las ideas esculpo; la diástole y la sístole son mis secretarias, entre las casas blanquísimas, blanquísimas, y el mineral corrupto.

Restos ferruginosos de una costa donde no hay cementerio.

X

Para Francisco León, buscador de los dioses

Diónisos: de una madre mortal que desconozco. Mi verdadera madre son los muslos de Zeus, padre tonante. Relámpago puro, lógica volcánica que aniquila. Titanes de soberbia laceraron mis miembros, y desmembrado me miré a mí mismo. Resucité donde Hades, mi otro yo, goza a su infernal esposa. Rescaté a Sêmele, la Diosa Madre, y reinó en el Olimpo por encima de la cólera de Hera. Enloquecí a las ménades, a las posesas hice danzar, tirso en mano, un mapa de Grecia en los hartos pubis. Enloquecí. Deméter me anunció misterios del alma entre las espigas.

Fui mujer, hombre, la pantera de perfume y el toro, un toro de aguas negras.

En Naxos, la seca isla, he arrebatado a Ariadna hasta los cielos.

¿No muere quien desafía a un dios?

Diccionario de bolsillo

OSWALD DE ANDRADE
(TRADUCCIÓN DE ALEJANDRO KRAWIETZ)

Entre 1931 y 1945 Oswald de Andrade escribió de manera fragmentaria, y hasta en seis documentos diferentes, una obra en la que, sin renunciar a la matriz vanguardista de su concepción literaria, se exponía un principio más o menos común: ofrecer un juicio «obrero» sobre diferentes personalidades de la historia bajo el formato de un diccionario histórico. El resultado de ese trabajo, «complemento feliz» de la obra de Andrade, según las palabras de Benedito Nunes, e inédito en vida del autor, es un texto recuperado por María Eugenia Boaventura, y titulado por ella *Dicionário de bolso*. Presentamos aquí una selección de las entradas que lo componen.

Caín

El primero de los burgueses. Demarcó la tierra y construyó la primera cerca de la historia. Creador y defensor perpetuo de la propiedad privada.

Adán

Primer marido de Eva.

Noé

Director del Gran Circo Acuático, que recorrió el mundo al buen tuntún y se acabó dispersando por falta de público.

Moisés

Taquígrafo del Padre eterno.

Jacob

Sala de espera de la bigamia.

Profeta Isaías

Gran voz que desde el fondo de la historia proclama, como Jeremías, Oseas y Ezequiel la justicia social. Autor de esta pequeña imprecación bolchevique:

¡Anatema sobre los que decretan leyes inicuas y escriben órdenes injustas para oprimir a los pobres ante la justicia, violar el derecho de los desheredados y hacer de las viudas y los huérfanos presa de los ricos! ¡Anatema para los que acumulan casa sobre casa y juntan tierras y tierras hasta que no queda ni un lugar libre y poseen el país entero ellos solos!

Holofernes

La mayor cabeza de la historia.

Job

Judío sin dinero.

Aristófanes

Comediógrafo aristócrata del apogeo griego que puso, hace ya veinticinco siglos, en boca de uno de sus personajes —Proxágoras— el siguiente párrafo de codificación soviética:

Quiero aplicar el principio de que todos deben ser iguales y disfrutar por igual de los bienes de la tierra. Basta ya de la injusticia según la cual unos son ricos y otros pobres, unos poseen vastas tierras y otros no tienen siquiera el terreno necesario para cavar la propia sepultura. El dinero, la tierra y toda la riqueza pasarán a manos de la sociedad entera y se constituirán como fondo público. Las empresas privadas se concentrarán en una única empresa colectiva. Todas las mujeres y todos los hombres serán de todos y tendrán la libertad de hacer lo que quieran. No habrá casamiento ni restricción de ninguna especie. La prostitución será suprimida. Y no habrá necesidad de reconocer los hijos, pues pertenecerán igualmente todos a la colectividad.

Aníbal

Espada imperialista de Cartago quebrada contra las puertas de Roma.

Tiberio Graco

Tribuno romano, naturalmente pagado por el oro de Moscú. Asesinado en el año 133 a. C. Gritaba esto, en público:

Mienten nuestros generales cuando incitan a los soldados para que combatan con bravura, diciéndoles que defienden contra el enemigo sus hogares y los túmulos de sus antepasados, pues ninguno de ellos posee casa ni podrá mostrar a nadie el túmulo, ni tan siquiera, de sus padres. En realidad, es para defender las riquezas ajenas para lo que se les pide que viertan su sangre y mueran. Los llamamos señores del mundo, pero lo cierto es que no tienen ni un pedazo de tierra donde reclinar la cabeza.

Cicerón

Parlanchín cananeo en el foro romano.

Horacio

Poeta oficial que, en un acceso de neurastenia feliz, invitó a los ricos de Roma a arrojar al mar perlas, joyas y el oro inútil —«principio de todas las desgracias».

Exclamaba: «Más feliz que ustedes es en su desierto el escita que arrastra consigo su morada errante.»

César

Greta Garbo.

Juan Bautista

Máscara sangrienta prendida en la puerta del cristianismo.

Herodes

Según la versión popular, produjo un gran escándalo con una joven soltera que hizo casar en la policía con el carpintero José.

Temiendo el prestigio de un bastardo que nació adorado por magos y pastores, mandó liquidar inútilmente a los recién nacidos de Judea.

Virgen María

Miss Nazaret.

Cristo

Pequeño comunista crucificado en Jerusalén por los ricos y por los pobres, bajo el ojo imperialista de Roma.

Anécdota central de una religión de oprimidos y sufridores que, tomando cuenta del mundo occidental transformado, se transformó en un pretexto para matanzas, opresiones y robos.

Magdalena

Joan Crawford en la vida de Cristo.

San Pedro

(Petrus en la ilegalidad.)

Secretario del Sindicato de Pesca Betsaid (S.P.B.), jefe del comité de autodefensa que actuó en el mitin de Getsemaní, primer Papa, crucificado cabeza abajo, etc. etc.

Judas

Intelectual pequeñoburgués oscilante en una higuera de Judea.

Tertuliano

Gran doctor de la iglesia y más tarde gran heresiarca. Escribió para las clases ricas —hoy mancomunadas con esa misma iglesia decadente y corrupta— la siguiente sátira social:

Nosotros, los cristianos, somos hermanos en lo que concierne a la propiedad que origina en vuestro medio tantos conflictos. Unidos de corazón y alma, juzgamos que todas las cosas pertenecen a todos. Repartimos todo, con excepción de nuestras mujeres. Entre vosotros, al contrario, son ellas la única cosa que poseéis en común.

San Juan

La bestia del Apocalipsis.

Mahoma

Organizador del estado religioso como forma de exploración de las masas por una élite guerrera.

Carlo Magno

Analfabeto rural que usaba medias en la guerra. Hacía venir siempre doce pares de Francia.

Marco Polo

Marco de los polos del mundo medieval.

Pedro Eremita

El Cook de las cruzadas.

Gengis Kan y Tamerlán

Sociedad nómada para arrasar las economías sedentarias.

Tomás de Aquino

Misa cantada por el alma de Aristóteles.

Francis Bacon

Contrafé de la ciencia contra la fe.

Juana de Arco

Santa a la que los curas quemaron por descuido.

Dante

Actor de la *Divina Comedia*.

Rabelais

Reportaje de los castillos de la Edad Media.

Giordano Bruno

Anarquista del humanismo. Decía que, en la vida, cuando la gente comienza a abotonarse la chaqueta, va hasta el final. Comenzó cura, acabó en la hoguera.

Shakespeare

Caja de juguetes en el Renacimiento.

Colón

Vendedor de huevos en pie que no hizo las Américas.

Cabral

El culpable de todo.

Maquiavelo

Es sabido que, en una época de barbarie religiosa general, comprendió que la religión es un simple instrumento de opresión de las masas populares por el sacerdocio, al servicio del poder.

Leonardo da Vinci

Creador de la sonrisa burguesa.

Locke

Abuelo liberal de los conservadores modernos.

Rousseau

Renovador por engaño de la doctrina del pecado original. El hombre nace bueno, la sociedad lo corrompe. Evidentemente en el paraíso, como más tarde, la sociedad siempre estuvo hecha de serpientes.

George Washington

Señor de esclavos que proclamó la libertad de los señores de esclavos.

Kant

Terrorista de la metafísica que murió de vejez antes de que lo hicieran preso.

Feuerbach

Papa del ateísmo.

Descubrió que fue el hombre el que creó a Dios y no Dios quien creó al hombre.

Max Stirner

Padre moderno del anarquismo. Tuvo el coraje de afirmar:

¡Lo que interesa no es Dios, ni la humanidad, ni la verdad, ni la bondad, ni la justicia, ni la libertad, lo que interesa soy yo!

Disraeli

Creador del Caso Gandhi.

Monroe

Anexionista que descubrió que América es de los americanos... del norte.

Chopin

Amante de George Sand.

George Sand

Amante de Alfred Musset.

Mussolini

Macarronada con sangre.

Freud

Director espiritual de la burguesía.

Ford

Creador y experimentador del neologismo «forderse», que quiere decir ‘ponerse a la cabeza o en cualquier otro lugar por exceso o falta de iniciativa’. Nosotros, por ejemplo, estamos «fordidos».

Edison

Lámpara de ladino.

Einstein

Pasatiempo perdido en el espacio-tiempo.

NOTA BENE: Redactada por Oswald de Andrade de manera esporádica, si bien constante, a lo largo de sus años de mayor compromiso político (los que van entre 1931 y 1945), y retomado en sus últimos años de vida —ya clausurada toda relación con el Partido Comunista— esta colección de definiciones, tan cercanas en el ánimo, en la materia y en la ideología al *pensamiento antropófago*, quedó finalmente inconclusa y sin una sola propuesta de título. El elegido finalmente por María Eugenia Boaventura para su edición de las *Obras completas* del vanguardista brasileño fue *Dicionário de bolso* (Editora Globo, São Paulo, 2007), tomado de la novela del propio Andrade Serafim Ponte Grande, en la que un personaje, el secretario José Ramos Pinto Calçudo, escribe un *Dicionário* de bolso «para no confundir ni olvidar a las personas que conoce». Con su *Dicionário*, Oswald de Andrade parece aspirar a construir una suerte de reescritura de la historia universal desde la perspectiva del movimiento obrero (de hecho el orden de aparición de las entradas no es alfabético, sino histórico, y no es más que otra ironía que esa historia comience precisamente con la *Biblia* y con Caín, sobre todo en un contexto de pensamiento racionalista). Y lo hace en un momento en el que revisa críticamente las técnicas de construcción de la literatura de vanguardia para cumplir el deseo de ser, al menos, un «soldado raso de la revolución bolchevique». Se trata, por lo tanto, de un texto que glorifica o condena a partir de una reflexión ideológica que no logra, sin embargo, autoimponerse el discurso propio del realismo socialista de la época. La fuente nutricia del lenguaje despragmatizado y experimental promovido en 1929 por el *Manifiesto Antropófago* es lo suficientemente potente como para que la ironía, el juego de palabras, la tentativa y la

imagen conviertan el *Diccionario* en un complemento significativo y necesario a la obra del autor. Presentamos aquí sólo una parte, una selección nuestra, de las entradas que componen la edición final del texto, reconstruido a partir de los seis documentos originales que se guardan en los archivos de Oswald de Andrade. [A.K.]

7 poemas de «Selected Poems»

ALBERTO DE LACERDA
(TRADUCCIÓN DEL ORIGINAL PORTUGUÉS POR THIAGO MEDEIROS)

TÚMULO DE SAFO

¿Dónde
Tu cisterna de fuego, tu alborear de tigre
Feroz, melodioso?

¿Dónde
Tu saliva de abejas de oro
Suaves, voraces, crueles,
Resplandecientes?

¿Dónde oír el silbido musical de tus dientes?

¿Dónde
Tu amado marinero?
¿Real o imaginario?

¿Dónde
Tu túmulo
Safo, Safo, Safo?

PICASSO

Eres un hombre sentado

Eres un hombre de pie

Eres un hombre que danza

Eres el único hombre
En perfecto equilibrio

EL MONSTRUO

A pesar de la luz de maravilla
A pesar del paisaje que es soberbio
A pesar de Lisboa
Camoniana princesa
A pesar de haber sido portugués
Don Pedro Primero
Que era apasionado y justiciero
Rey de mi desdichada
Patria amada
El exilio está aquí
En esta tierra usurpada
Por el monstruo
Que no muere pero mata

Lisboa, 11 Dic. 62

Y AQUÍ ESTOY...

Je cherche l'or du temps

ANDRÉ BRETON

Y aquí estoy
vulnerable
en medio
De los bosques del viento

Con mi orgullo ofrecido
A casi todas las pruebas

Recorrí el vario mundo
la vida
Por el mundo en pedazos repartida
El barco pasa
lleno
De belleza De sal vivificante De terror
En él pesa el enigma de tu rostro

Me transformé
Soy simultáneamente
El tronco agreste la raíz la luz de arena fina
Mojada por las olas
El punto equidistante
De los océanos
Soy el pasaje desguarnecido
De las horas
Soy cada vez más
todo

Pero todo en mi busca
siempre
El oro de tu rostro
El oro del tiempo

THE WEAPONS OF WAR PERISHED

Cuadro de Adrien de Menasce

Los velos. Y los cocodrilos ocultos ante el sol excesivamente deslumbrante. Los nadadores fueron azules un día. Y las perpendiculares. Hoy queda una curva. Tus pies han dejado estrellas de sal. El azul adormeció al niño eterno sobre la arena. Pero los otros los otros niños han muerto. Y dejaron sobre el mundo una niebla de perdón.

El mundo murió. Y nació al día siguiente.

En la maresía redimida permanece la curva del lamento de Tristán. La curva blanca.
La curva negra.

Londres, 15 Oct. 1966

DEL CORAZÓN FANTÁSTICO...

Del corazón fantástico
Cerca de la agonía
Universal
Al lado
De las enormes moles inclinadas

En la caverna de sangre
Y de supremacía
Susurrante

En la dificultad

Junto al fiel heredero apolíneo
Del emperador
Junto a la virgen
Sacrificada

En la lucidez

Dentro de las joyas
Entreabiertas
Dentro del cono ardiente

En el esplendor

En la aceptación

Dentro del trance
Perpendicular a la luz
De la casa de la muerte

Londres, 4 Sept. 63

LAS FORMAS...

Las formas
Desaparecen

La desnudez
Cada vez más terrible

Austin, 12 Dic. 67

Sensaciones Ozu:

Espacio para un poema de buenos días

DAVID DELGADO SAN GINÉS

David Delgado San Ginés (Gran Canaria, 1973) es director de cine. Algunas de sus últimas creaciones son *Timoría* y el documental *Stipo Pranyko con cuadros blancos*. «Espacio para un poema de buenos días» da inicio a una serie de piezas audiovisuales denominada *Sensaciones Ozu* en la que el creador grancanario indaga en los valores poéticos del lenguaje audiovisual. Es, también, la pieza que permite a *Piedra y Cielo* cumplir con la aspiración, anhelada ya en su primera época, de ofrecerse como una revista total, es decir, abierta también a otros lenguajes creativos.



http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rlx-Fffuu80

Poesía, tradición, canon

Tres preguntas a Andrés Sánchez Robayna

Más allá de la importancia intrínseca de la obra a la que hace referencia (eje de la edición realizada por José Francisco Ruiz Casanova, que Francisco León reseña en este mismo número de *Piedra y Cielo*), la publicación de la antología de la obra poética de Andrés Sánchez Robayna *El espejo de tinta* en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra invita a reflexionar acerca de las poéticas españolas contemporáneas y las relaciones e interdependencias de esas poéticas en la configuración del canon literario español. *Piedra y Cielo* no ha podido resistirse a formular a Andrés Sánchez Robayna algunas preguntas sobre este asunto que ha ocupado, en varias ocasiones, el quehacer crítico del autor de *Deseo, imagen, lugar de la palabra*.

P y C: La colección Letras Hispánicas, de Ediciones Cátedra, viene a establecer, en mayor o menor medida, un canon en relación con la literatura de nuestra lengua. No es la única colección académica que contribuye a establecerlo, pero sí es —y desde hace tiempo— la más dinámica en tal sentido, con títulos dedicados a veces a autores vivos. ¿Percibe usted que hay, en la selección de esos títulos, una toma de posición específica respecto a la configuración del canon, con obras que se han incorporado a él de manera inmediata en esas colecciones editoriales y, paralelamente, otras obras que han tardado en hacerlo y otras más que aguardan, aparentemente sine die, a integrarse en el mismo? Dicho con otras palabras, ¿se desprende de la lista de autores escogidos en esas colecciones, según su opinión, una interpretación crítica de la tradición literaria y algún tipo de preterición o de privilegio de determinados sectores de esa tradición? ¿Cómo ve usted, en definitiva, este problema de la tradición de la poesía española en relación con el canon?

El asunto es enormemente complejo, y para exponerlo con suficiencia necesitaríamos el marco de un ensayo extenso que explorara los distintos ángulos de la cuestión. Debemos

ponernos de acuerdo, antes que nada, sobre el significado de la idea de canon. En una de sus acepciones más comunes —la que puso de moda, en fechas recientes, un estudio de Harold Bloom tan poco feliz como críticamente inaceptable—, el canon implica fijar un patrón o, como dice el crítico norteamericano, «imponer límites». No comparto esta idea de canon, más bien autoritaria, por mucho que comprenda las razones de Bloom respecto a lo que él mismo llama la «Escuela del Resentimiento». ¿Qué elementos, qué sedimentos de la tradición van formando el canon? ¿Qué papel desempeña en esa formación el mundo de las instituciones? El canon es una obra del tiempo o, mejor dicho, de los tiempos, del acuerdo de los tiempos. Fue Eliot quien afirmó que la importancia histórica de un escritor no empieza a conocerse de verdad sino a partir de un siglo después de su muerte. Sólo esa perspectiva permite establecer no ya el interés de un autor determinado (ese interés es fluctuante, y puede variar según las épocas), sino su significado histórico. El canon, así pues, no puede establecerlo un solo crítico ni, en rigor, una sola época —la nuestra, desde el presente—, sino que es una obra colectiva e interhistórica. En este sentido, me siento cerca de la visión de Walter Mignolo, para quien «la formación del canon en los estudios literarios no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro». Esa formación, no hace falta decirlo, es dinámica. Representa el fruto de un conjunto de diálogos e intercambios entre épocas diferentes y diferentes *necesidades* estéticas e ideológicas. Para buena parte del siglo XVIII y casi todo el siglo XIX, por ejemplo, Góngora fue un poeta poco o nada estimable. En la poesía española del siglo XX, el caso más llamativo en tal sentido es, probablemente, Juan Ramón Jiménez. A pesar de gozar de innegable prestigio en el plano académico, ninguna fama más *arruinada* que la suya entre los poetas y los críticos que dominaban el ámbito literario español del medio siglo. Gravísimo error, ceguera incomprensible, que no logró desplazar a Jiménez de los valores que la tradición —hoy lo vemos con claridad— acaba fijando sin margen alguno de duda. (En este orden de cosas, por cierto, conviene aclarar que la relación entre *poder literario* y canon, en la que a veces se ha insistido, no resulta tan determinante como se ha dicho, según lo prueba con claridad el caso de Juan Ramón, a quien el *poder literario* peninsular en torno a 1960 intentó literalmente expulsar del canon.) Por otra parte, hablamos de valores que la tradición acaba fijando de un modo u otro, pero ¿qué es la tradición, o más bien cuál es el papel de la tradición en la fijación de esos valores? El escritor de hoy tiene acceso a un patrimonio cultural vastísimo, un patrimonio literalmente inabarcable. Recuerdo aquí el bello aforismo de Remy de Gourmont: «¿La tradición? Por supuesto, la tradición. Pero, ¿no crees que hay un comienzo para todo, incluso para la tradición?» Lo que el escritor francés pone de relieve es el hecho de que el escritor contemporáneo tiene una clara conciencia de la tradición o, mejor dicho, de las tradiciones en que se inscribe. Tiene conciencia del origen de esas tradiciones y, por tanto, de sus propios orígenes. Él mismo las construye, de hecho, o más bien las reconstruye, según sus propias necesidades. Francisco Rico señalaba no hace mucho esta modalidad del concepto, o de la experiencia, de la tradición: «A menudo se da por supuesto —demasiado a la ligera— que las tradiciones fluyen desde el pasado hasta el presente. No es así. Una tradición es la construcción de un pasado desde el presente y para incidir en el presente». Este es otro modo de enfocar la cuestión, ahora desde el ángulo del creador. Para el historiador, una tradición literaria es más bien una suerte de caudal formado o conformado por de-

terminadas obras, y el canon, un acuerdo histórico-crítico respecto a obras de valor. Para el escritor, en cambio, una tradición es una elección y, al mismo tiempo, una voluntad de inserción (a veces plural), y no existe para él propiamente un canon, sino un conjunto de cánones... Con estas premisas rápidamente esbozadas, vayamos a las cuestiones que a ustedes les interesan. ¿Hay en las colecciones «académicas» españolas una toma de posición específica respecto a la configuración del canon? Se diría que la hay, en el sentido del historiador, en la medida en que, supongo, se aceptan ante todo títulos de autores conocidos, sobre los que existe cierto respaldo crítico e historiográfico. Pero veo que hay también cierta flexibilidad, puesto que entre los escritores conocidos aparecen también, de vez en cuando, otros casi totalmente ignorados. Es un acierto hacerlo así, puesto que estos otros títulos nos permiten contextualizar mejor las cosas, definir y cartografiar con más claridad las épocas literarias. En cuanto a pretericiones o privilegios, parece lógico y hasta inevitable que las colecciones académicas tiendan a divulgar títulos y autores muy aceptados. De ahí que, si hablamos de poesía del Siglo de Oro por ejemplo, tengamos desde hace tiempo, en esas colecciones, antologías de Gutierre de Cetina o de Hernando de Acuña, pero no, todavía, obras como las de Antonio Enríquez Gómez o Luis Martín de la Plaza... Hay, por lo demás, una componente poco previsible, relacionada con la investigación, con trabajos en curso, etcétera, que introduce un elemento de azar en todo esto. Lo deseable sería que pudiéramos disponer de ediciones anotadas tanto de autores conocidos como de escritores poco divulgados, de todas las épocas, con determinadas apuestas y propuestas novedosas. El historiador y el crítico podrán ir interpretando el canon, y el escritor escogiendo los autores y las obras que conformarán su particular paideuma, hecho de diferentes cánones, de muy distintas líneas de fuerza, entre las cuales la de su propia lengua es solamente una más de las que tiene ante sí, actuantes y enriquecedoras. El poeta de hoy, en cualquier lengua, puede beber en las fuentes más diversas, desde la lírica trovadoresca hasta la tradición del haiku, y nutrir su impulso en muy diferentes tradiciones y cánones. Creo, en suma, con el ensayista brasileño Benedito Nunes, que «en nuestro tiempo, el arte poética no puede tener una sola medida; ya no es canónica: es un compuesto de cánones». Y éstos, como se ha dicho más de una vez, deben ser sometidos cada cierto tiempo a una completa revisión.

P y C: No hace tanto que publicó usted el volumen *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro (2010)*. Se trata de una aportación filológica de gran interés a los estudios del Renacimiento y el Barroco. Entre las propuestas novedosas que ese libro ofrece acerca de la tradición literaria hispánica, quizá sea la más avanzada la que plantea, justamente, una revisión completa de ese período a partir de las «circunscripciones» geográficas de las que habló en su día Rodríguez-Moñino. Se trata, en rigor, de una reescritura de la historia literaria a partir de premisas que ponen el acento más en la comunidad de la lengua que en los nacionalismos, y antes en la relación universal de la cultura que en la concepción de un tradicionalismo encapsulado. ¿Estaría usted de acuerdo con la idea de que ese mismo sistema de investigación y análisis debería ser aplicado a la poesía actual de lengua española?

Sí y no. Me explicaré. Lo que intenté en 2009, al organizar el coloquio que dio lugar más tarde al libro que ustedes mencionan, no fue tanto reescribir la historia de la poesía espa-

ñola de los siglos XVI y XVII cuanto señalar la necesidad de examinar la realidad literaria de ese período a partir de su configuración en focos o núcleos geográficos muy precisos, algo que permitiría obtener una imagen más fiel de la «realidad histórica» de la que habla Rodríguez-Moñino. Y eso fue exactamente lo que llevamos a cabo, incluyendo diferentes inventarios de nombres y obras. Ahora bien, para conseguir esto último era necesario contar con un mapa muy bien delimitado tanto de autores como de relaciones entre esos autores, lo que implicaba, en efecto, cierta reescritura de aquella historia, una «construcción crítica» distinta de ese período. Pusimos de relieve, en definitiva, la necesidad de un «archivo» más completo de autores y textos, porque el estudio de dos siglos de poesía española se limita hoy por hoy a unos pocos autores, y la realidad literaria de ese período es mucho más rica de lo que se cree. Pensemos sólo en los poetas portugueses, que en su gran mayoría, tanto antes de 1580 como después de esa fecha, escribieron *también* en castellano, en un bilingüismo que, como subraya Eugénio Lisboa, formaba parte del espíritu de ecumenidad cultural dominante por entonces en la Península Ibérica. La crítica y la historiografía española han venido ignorando sistemáticamente esa enorme producción literaria en castellano escrita por ingenios portugueses... La articulación territorial nos permitió trazar un mapa más detallado y rico de la realidad literaria de la época. El libro ha sido bien recibido y es citado a menudo en trabajos sobre la poesía áurea, pero cualquier novedad crítica e historiográfica, ya se sabe, tarda años en ser asimilada. Todo nuestro análisis se apoyaba además, por supuesto, en la realidad social y política de la época, en la «pluralidad de las sociedades hispánicas» de la que habla Bennassar para referirse a la España de ese período, o más bien «las Españas», una realidad multinacional formada por territorios yuxtapuestos, con administraciones y leyes distintas en cada caso. En cuanto a la aplicación de este método «geografía e historia» a otros períodos de la historia literaria española, y especialmente a la poesía española actual, se debe tener en cuenta que los parámetros críticos son muy distintos: varían el marco social y político, las relaciones centro-periferia, las comunicaciones, toda la sociología, en fin, del hecho literario. Si, por una parte, estaría bien contar con descripciones muy focalizadas de la realidad literaria española actual, por otra corremos el peligro de pensar que esas focalizaciones pueden ser examinadas de manera autónoma, autosuficiente, y amparadas más en realidades políticas que en fenómenos literarios, lo que nos desviaría mucho, a mi juicio, de nuestro objetivo crítico.

P y C: Son muy pocos los poetas canarios incluidos en las colecciones académicas de que las que hablábamos hace un momento, y muy pocos los escritores de las Islas recibidos en esa precisa forma del canon. Hay hechos, sin embargo, contradictorios. Contrasta, por ejemplo, la importancia que se concede en el *Diccionario de las vanguardias en España*, de Juan Manuel Bonet, a ese momento en la cultura insular, con la ausencia total de obra de esos autores en las colecciones canónicas españolas y en las historias de la literatura española, sin excluir la conocida *Historia y crítica* dirigida por Francisco Rico. ¿A qué cree usted que se debe este hecho, y cuál sería, en su opinión, la manera de corregirlo?

Hay en esta cuestión varios datos que conviene precisar. En primer lugar, son cada vez más los autores de las Islas que se publican en las colecciones académicas. Que el núme-

ro sea aún insuficiente es otro asunto, que el tiempo habrá de resolver, y es algo que se debe, en parte, a esos azares de la investigación universitaria de los que hablábamos antes. Sé, por ejemplo, que hay actualmente en marcha varias ediciones anotadas de clásicos nacidos en las Islas que se publicarán en su día en conocidas colecciones académicas. En cuanto a las historias literarias, es cierto que la situación deja aún mucho que desear, pero se trata de una deficiencia que afecta también a otros «territorios» literarios españoles. Y, además, las cosas vienen corrigiéndose desde hace algún tiempo. Me referiré aquí, rápidamente, a dos casos que considero ilustrativos, uno precisamente de la época de las vanguardias, y otro estrictamente actual. No son excepciones, por lo demás, pero sí buenos ejemplos de exigencia y responsabilidad crítica. El primero es un breve libro de Ángel Valbuena Prat titulado *La poesía española contemporánea*, editado por la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones (C.I.A.P.) en 1930. En ese libro, la presencia de autores nacidos en las Islas es sorprendente, en un número que diríamos casi desproporcionado respecto a otros territorios del país. (Sabemos además que la *Historia de la literatura española*, del mismo Valbuena —de tanta importancia para el mundo académico durante años, en parte porque era una de las pocas historias existentes entonces—, recogió a numerosos autores canarios, sobre todo los de la pasada centuria.) El otro ejemplo que quería citarles es la reciente *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer, cuyo tomo sexto, *Modernidad y nacionalismo 1900-1936*, escrito por el propio Mainer, dedica amplios apartados a los modernistas y vanguardistas canarios. Es verdad que en otros trabajos de este carácter aún faltan autores, títulos, referencias, procesos culturales propios de Canarias que una historia coherente de la literatura española debería integrar como es debido. Pero tengo la impresión de que es mucho lo que se ha avanzado en los últimos años en este terreno. Si pensamos en las antologías, tan importantes en el orden del canon (de los cánones), un libro, por ejemplo, como *Poetas del 27. La generación y su entorno*, publicado por la colección Austral en 1998, recogía a cuatro autores canarios (Espinosa, García Cabrera, Gutiérrez Albelo, López Torres) en un contexto preciso de cultura. Estoy de acuerdo con ustedes en que un trabajo como el *Diccionario* de Juan Manuel Bonet —en tantos sentidos admirable— hace pensar todavía en insuficiencias y limitaciones de todo tipo en otras antologías, historias y repertorios. Creo que el modo mejor de corregir esta situación es, por una parte, ser muy exigentes con esta clase de publicaciones, a través de reseñas, comentarios y estudios en revistas especializadas, y, por otra, mostrar nosotros mismos el nivel de responsabilidad que pedimos a los demás, realizando, promoviendo o apoyando críticamente cuantos estudios, monografías y trabajos de calidad contribuyan a inscribir a autores que consideramos infravalorados, o procesos de cultura insulares que consideremos de interpretación imprescindible en los panoramas críticos nacionales. Ser críticos y ser autocríticos, en suma. Y eso significa serlo no solamente, claro está, en cuanto al aspecto del que hablamos, sino de un modo general. Digo esto porque es preciso no perder de vista que debemos confrontar estas preocupaciones con el espíritu de una época, la nuestra, en la que la literatura tiende a ser mundial. No debemos olvidar esas preocupaciones, pero sí colocarlas en su sitio, es decir, tener, frente a ellas, muy presentes los problemas de enorme relevancia que aquella tendencia nos plantea en los ámbitos de la historiografía, la tradición y el canon.

Bodas del tiempo y de la luz

(Notas sobre la poesía de Andrés Sánchez Robayna)

JOHN NOYES KUEHN

Aunque nacido en Chicago, en 1952, la infancia y adolescencia de John Noyes Kuehn se fraguan en Gran Canaria. Durante sus estudios de bachillerato en esa isla coincide con otro poeta, Andrés Sánchez Robayna, con el que traba amistad hasta que, con diecinueve años de edad, abandona Canarias para entregarse a una suerte de nomadismo existencial que lo condujo finalmente a Valencia, donde vivió varios años. Obtuvo el premio de poesía Pedro García Cabrera en 2011 con *Sin otra luz y guía*, libro de poemas en prosa en que el escritor registra las visiones que le depara su regreso a Canarias. También ha publicado *A un pueblo sin aurora* (1980) y *Lógica volcánica* (1997).

El maestro de Delfos no dice sí ni no, pero traza los signos.

HERÁCLITO DE ÉFESO

«Una figura múltiple», una «personalidad poliédrica»¹. Me atrevo a decir de Andrés Sánchez Robayna lo mismo que él dice de André Breton: es ante todo y sobre todas las cosas un poeta. Añadiría, con licencia unamuniana, que nada menos que todo un poeta, en el que «ninguna de sus páginas quedó al margen de la categoría o la dimensión de lo poético». Una poesía que podemos hallar, igual que en el caso del maestro surrealista, no solamente en sus versos, sino en todo el cuerpo de la obra. Y todo ello sin obviar esta reflexión lapidaria que se inscribe a fuego en uno de sus magníficos diarios: «la poesía como la cara oculta de la luna de la filosofía». La filosofía, entre *filos* y *sofía*, recobra aquí un carácter sapiencial.

El poeta bebe en las fuentes de Heráclito, de Parménides. El mundo presocrático, donde logos y mito cabalgan juntos, encuentra aquí una representación dentro del mundo que,

poéticamente, habitamos. El maestro de Delfos —presumiblemente el oráculo, inspirado por el dios Apolo— no dice, simplemente, sí o no. De este modo lo expresa Heráclito: el poeta, en este lugar, traza los signos.

*

La experiencia unitiva: una ficción suprema, con base en el mundo real, según escribe su admirado Wallace Stevens. Una suma poética en la que confluyen Góngora y Mallarmé, Lezama Lima y Valente, la tradición mística y el sol de la filosofía. Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, sin olvidar al mejor Luis Cernuda. Aquí se conoce, sobre la luz y el paisaje del cuerpo, la «teleología de lo insular», que evoca el barroco y órfico autor cubano.

En el caso de Sánchez Robayna, se adivina un barroco no por exceso y sobreabundancia, sino por condensación. Recuerdo a Ezra Pound: *condensare*. Con supresión de cualquier elemento no imprescindible en la obra. Una alquimia del verbo, expresa de modo testamentario el prometeico Rimbaud, ladrón de un fuego que todavía nos alumbra. Un fuego que es la luz del sol sobre el mar, el mar de la auténtica poesía, el sol de la contemplación. «Esa calidad del sol en tu país», que diría Cernuda: luz a la vez material y metafísica; luz que, sin dejar de ser luz atlántica, fuera la luz de Grecia. La «solar metafísica» del poeta griego. Luz de Grecia y sus arduos archipiélagos.

Memoria es la palabra: la *mnemósine griega*. Y de esta memoria nos ha venido el regreso a la infancia y al origen. Como en Wordsworth, creador de un impecable aforismo ya clásico: «poetry is emotion recollected in tranquillity». Una emoción recogida, y también recordada, en el seno de la tranquilidad.

*

No olvidemos la labor traductora de Sánchez Robayna y su Taller de Traducción Literaria en La Laguna: el propio Wordsworth, Seferis, Keats, los metafísicos ingleses, y tantos otros. Dentro de esa «personalidad poliédrica», que he nombrado al comienzo de estas notas, la tarea traductora es sin duda una parte fundamental de su obra poética.

¿Existe evolución en la obra de Sánchez Robayna? El fundacional estudio de Alejandro Rodríguez-Refojo, *Memoria del origen*², propone una evolución desde la visión del espacio hacia un sentido del tiempo, con notables implicaciones éticas. Ello, siendo tan certero, nos coloca consecuentemente en un dibujo espiral, de círculos concéntricos. Aquí la palabra justa es *mito*: siguiendo a Valéry, otro de sus maestros, escribe Sánchez Robayna: «mito —podría tal vez decirse, sin alteración esencial de la idea de Valéry— es aquello que no existe ni subsiste más que por la imagen».

Un rostro de la poesía, tal y como se va dibujando, en el sentido platónico: la creación de mitos, como queda expresado en el *Fedón*, también citado por nuestro poeta. Esta celebración, una poética que nos posee, diría el poeta, contempla la obra como «acto litúrgico». «El poema es una barca mística»³. Y —añade nuestro poeta— «el fundamento, la sustancia musical del poema se dirige a los sentidos, como entrada en materia».

Esta concepción de *entrada en materia* remite a la poética meditativa de su admirado José Ángel Valente. Y a otro maestro, Octavio Paz, que al igual que el poeta canario oficia la creación por terrenos de ensayo y poesía. Arraigado en la tradición hispánica y en el surrealismo, el maestro mexicano puede afirmar: «la experiencia amorosa nos da de una manera fulgurante la contrarios»⁴. Experiencia amorosa que es, asimismo, el poema: la suma de contrarios que son uno, el arco y la lira de Heráclito. Una revelación poética que nos alumbramos desde la creación de Octavio Paz, así como desde la obra de Sánchez Robayna, ya en sus inicios; pienso en el poema *Día de aire*, de 1970:

*El sol toma tus ojos que se asoman,
acerca sus colores azarosos
sobre las aguas alumbradas. Mira
la extensa fábula del mar, la aurora.*

El joven poeta (que es uno con el poeta maduro) abre los ojos a la luz, como en un despertar. «¡Asombro!», dice un poema clave de Jorge Guillén. Esta entrada en materia, este abrazo al cuerpo de la luz, será definitivo, adoptando la perfección del círculo. «El maestro traza signos», recordando la traducción de Heráclito. ¿De qué modo traza signos el maestro?

Pensamos en el budismo zen, con los trampantojos del koan. «Maestro, ¿qué es el Buda?». Respuesta: «Por la mañana me levanto. Cuando llega la noche me acuesto a dormir». Las contradicciones dejan de percibirse de un modo contradictorio en un presente que sueña lo eterno. Con la magia del ritmo, sendero hacia otras vidas, metáfora. La metáfora o puente que transporta peregrinos al otro lado de la lectura. Puente que nos llama, como el joven Breton de *Los pasos perdidos*, a abandonarlo todo. A abandonarlo todo y lanzarse a los caminos, contra la fetidez profunda de todas las foscas patrias. Y, contra el nuevo totalitarismo, la poesía exige un fatal regreso a las catacumbas. Donde la soledad sea al mismo tiempo comunión.

*

Sánchez Robayna cita a William Blake, prototipo del *anarca* profético: «La eternidad está enamorada de las obras del tiempo». Y, con resonancias del poeta y pintor visionario, nombra «las bodas del tiempo y de la luz».

Mira, comienza el año, recomienza

*otra vuelta del tiempo, y no puedes saber
qué enlaza, aquí, estas manchas,
la móvil levedad de estas tachas de luz
y los giros del tiempo. Y, sin embargo, el cielo
entrega, se diría, imperceptibles casi,
algo como los signos de unas bodas
del tiempo y de la luz.*

Donde Blake habla del matrimonio entre el cielo y el infierno, Sánchez Robayna canta las bodas del tiempo y de la luz. Intuyo que nos movemos un paso más, tras los signos que traza el maestro, en la perfección del círculo. Entre *Día de aire* y *La sombra y la apariencia*, último poemario que ha visto la luz, se dibuja un círculo de fuego, cuya creación hemos seguido a través de los versos, los diarios y los ensayos. Nuestro poeta afirma su vocación de crear una obra unitaria en el libro del mundo; piensa en *Las flores del mal*, *Hojas de hierba*, *Lírica de una Atlántida* o *La realidad y el deseo*. Un título para una obra: *En el cuerpo del mundo*.

*

Me causa placer recordar aquí el clásico proverbio latino, repetido por Ortega y Gasset: *Nos oculos eruditos habemus*. Ciertamente, no conozco a ningún poeta más cercano al mundo de la pintura y las artes plásticas. Como escribe nuestro poeta, «la imagen poética tiende a dirigirse al ojo mental; es lo que Pound llamaba la *fanopeia*, la capacidad de la poesía para trasladar a la mente una imagen visual. La pintura, en cambio, hace la operación inversa, se dirige a la retina y de ella a la mente. En la unión de estos circuitos, cuando se ofrecen juntos, aparece un tercer lenguaje, que no es simplemente la suma de ambos».

Nos oculos eruditos habemus. Un milagro, creía Baudelaire, que de pronto se nos ha permitido, por conjuro del verso, un retorno a la infancia, a voluntad. Absorción de la luz por los sentidos, y más allá de los sentidos.

La hora de gracia será, aquí, la pérdida, la hermosa pérdida de los sentidos. El «vivir encubierto» de Fray Luis de León que celebra Sánchez Robayna: «... siendo yo de mi natural tan aficionado al vivir encubierto». Una frase que, más allá de sus resonancias epicúreas, tiene una belleza indestructible⁵. Belleza indestructible: para acceder a ella no pongo en duda que el poeta, como Mallarmé, ha tenido que hacer de la destrucción su Beatriz. Una implacable cura de palabras, la sanación herida del poeta.

Recuerdo ahora una exposición en Las Palmas de Gran Canaria, del año 2012, titulada «Versos». Con el cuadro de José María Sicilia *Manuscrito de Jaén*, que surge con ocasión de un homenaje a San Juan de la Cruz, nuestro poeta escribe con lápiz sobre papel:

*una pintura va a nacer. Es obra
de la mano y la luz, y de lo eterno.*

Precisión de la pintura al modo de la poesía, y de la poesía como pintura, por la vía de la contemplación. *Nos oculos eruditos habemus.*

Fundamental ha sido la cooperación con su amigo Antoni Tàpies en *Sobre una confidencia del mar griego*. A propósito del llorado pintor catalán, escribe: «la manifestación de lo sagrado es, en esta obra, el otro nombre (la otra letra, la otra escritura) de la *presencia*. El gesto que la convoca en el signo, en el lienzo, en el objeto, es el mismo [...]. Es el gesto que nos sitúa, de súbito, ante esa presencia»⁶.

Poeta, pintor de luz meditada. Acaso, como el clásico, su misión sea provocar un descenso hasta los subsuelos de nuestro inconsciente, de los sueños, para ser el Virgilio que nos guíe por la senda. Él mismo nos asegura que «en la casa de la poesía, como en la del Padre, hay muchas moradas».

Andrés Sánchez Robayna se ocupa y se preocupa de que se escriba buena, o mejor aún, gran poesía. Si quien escribe es la tradición, el Viento que sopla donde quiere, da igual quien trace en cada momento los signos. Lo decisivo, en un tiempo de tempestuoso invierno, será que continúe la escritura. Por el amor de una vida encubierta, poesía como experiencia-cumbre.

Recuerdo las palabras de Valente sobre el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «es el dinamismo de la infinitud del deseo: teoría de la unión que se consuma en el deseo de una nueva y más acendrada unión»⁷.

El horizonte de la poesía quedará así alumbrado, a través de sus ciclos, por nuevas experiencias de una altísima luz. Una vez más:

*Mira
la extensa fábula del mar, la aurora.*

La *Soledad segunda* de ese Góngora que jamás abandona nuestro poeta lo ha esbozado con exactitud generosa: en modestia civil real grandeza.

Diciembre y 2012.

[1] Andrés Sánchez Robayna, *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007, p. 75.

[2] Alejandro Rodríguez-Refojo, *Memoria del origen. La trayectoria poética de Andrés Sánchez Robayna*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, 2009.

[3] Andrés Sánchez Robayna, *El espejo de tinta (Antología 1970-2010)*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 2012, p. 311.

[4] Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 2004.

[5] *El espejo de tinta*, ed. cit., p. 315.

[6] *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, ed. cit., p. 229.

[7] José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991.

El «Taller de Traducción Literaria»

Una alternativa a la didáctica de la traducción poética

GIULIANA CALABRESE
(TRADUCCIÓN DE ANNARITA SORRENTINO Y JESÚS DÍAZ ARMAS)

Doctoranda en el Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Letterature Straniere Comparete de la Università degli Studi di Milano, Giuliana Calabrese ha orientado sus estudios hacia la poesía española contemporánea. Colabora además con el Fondo per l'Ambiente Italiano (FAI) en calidad de intérprete, y ha traducido para la editorial Piemme, donde están a punto de publicarse libros como *El tiempo mientras tanto*, de Carmen Amoraga, y *Los asesinos del emperador*, de Santiago Posteguillo. Otros trabajos suyos son «Tradizione e fratture attraverso le antologie di poesia spagnola contemporanea: l'esempio della poesia dell'esperienza» (2012) o «Esportazione di un modello poetico orientale: l'esempio dello haiku nella letteratura spagnola ultima» (2012).

Dificultad no quiere decir imposibilidad. No se comprende que en el paso de una lengua a otra la poesía pierda más de lo que puede perder en la sola lectura en su misma lengua, pues leer es, inevitablemente, interpretar, y por tanto algo susceptible de contener errores y «pérdidas».

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

El «Taller de Traducción Literaria»

La traducción del texto poético es uno de los procesos más complicados y fascinantes, al tiempo, del ámbito de la traducción. Son frecuentes las diatribas sobre la posibilidad o

imposibilidad de traducir poesía o, incluso, en las posiciones más extremas de la lingüística teórica o de la crítica tardo-romántica, sobre la legitimidad o ilegitimidad de afrontar la traducción de un género literario de tal calibre. En 1975, con *Después de Babel*, George Steiner «formaliza la primera, la gran rebelión internacional contra los dogmatismos de la lingüística teórica» (Buffoni, 2004: 11): si esta ciencia considera la traducción sólo como un proceso de recodificación desde la lengua de partida hacia la lengua de llegada —negando en consecuencia la posibilidad de traducir la estratificación de las lenguas históricas (y, por tanto, la posibilidad de traducir la poesía)—, Steiner instituye la necesidad por parte del traductor literario de revivir el acto creativo que había llevado a la escritura del original. Siendo la traducción, pues, un acto creativo revivido, viene a afirmarse, antes que como un ejercicio formal, como una verdadera y real experiencia estética.

La traducción literaria, y con mayor razón la de la poesía, no puede ser entendida sólo como una simple reproducción de una obra, sino que ha de verse más bien como un proceso de creación de dos textos literarios que poseen —ambos— dignidad artística.

Pues bien, en medio del marasmo teórico generado por la espinosa cuestión de la traducción poética (trazada aquí tan sólo sumariamente, pero bien pertrechada desde hace años por una bibliografía bien conocida)¹, una actividad práctica vívida viene a distinguirse por sus notables resultados: el *Taller de Traducción Literaria* de la Universidad de La Laguna (Tenerife).

El *Taller* nace en 1995 por iniciativa de Andrés Sánchez Robayna y se funda en la práctica de la traducción colectiva, puesta en práctica en 1983 por el poeta francés Bernard Noël en compañía de Rémy Hourcade. Andrés Sánchez Robayna explica a propósito del nacimiento del grupo de traducción:

*El origen del origen de nuestro Taller es la invitación que en la primavera de 1995 recibí del Centre de Poésie et Traduction de la Abadía de Royaumont [...] para traducir de manera colectiva mi libro *Sobre una piedra extrema* por parte de un grupo de poetas franceses. [...] Pude en aquellos días de 1995 familiarizarme con el método de la traducción colectiva, sus ventajas y sus inconvenientes. Interesado como estaba desde mucho tiempo atrás por la práctica de la traducción, y con alguna experiencia en ella, decidí, de común acuerdo con algunos compañeros y amigos de la Universidad de La Laguna, constituir un pequeño grupo de trabajo centrado en el estudio y la práctica de la traducción, y que ensayase tanto la traducción individual como la colectiva recién aprendida en Royaumont. (Sánchez Robayna 2006: 2)*

Como se indica en las palabras de Sánchez Robayna, el método de la traducción colectiva se desarrolla y pone en práctica por primera vez por parte del poeta francés Bernard Noël en 1983 en el Centre Littéraire de la Fondation Royaumont precisamente con la intención de traducir y permitir, por tanto, la lectura de poesía extranjera².

La práctica de la traducción colectiva se desarrolla más o menos de la siguiente manera:

el texto que se va a traducir se presenta y contextualiza en la producción literaria de su autor y de la tradición de la que proviene; a continuación, el texto se lee con la máxima atención, el número de veces que se precise, para que cada uno de los participantes pueda comprender con plenitud todos los matices formales y de significación y apropiárselo: así se da inicio, pues, al verdadero y concreto proceso de traducción, durante el cual los miembros del grupo sugieren, por turnos, sus propuestas de traducción de frases o versos, o bien intervienen sobre las propuestas realizadas por otros integrantes del grupo (debe tratarse siempre de propuestas o modificaciones muy bien justificadas y nunca apoyadas tan sólo sobre el superficial razonamiento del gusto personal). En el caso en que no se consiga llegar a un acuerdo sobre dos o más propuestas de traducción percibidas como válidas, se procede a la votación.

Puede intuirse inmediatamente que el procedimiento será más bien lento (cuando no avivado por alguna propuesta que quiera prevalecer sobre las otras), pero es precisamente esta lentitud la que garantiza óptimos resultados y, aún más, la que se convierte en algo connatural al segundo proceso puesto en práctica en el curso de los años por el *Taller de Traducción* canario, el de la revisión colectiva³: en lugar de trabajar directamente en la traducción del texto, con el proceso de revisión se trabaja sobre una propuesta de traducción elaborada previamente por uno de los miembros del grupo.

Los objetivos del grupo son múltiples y todos admirables: ante todo, el trabajo de laboratorio desemboca en productos culturales —y editoriales— de evidente refinamiento y valor estético⁴. En segundo lugar, se promueve y facilita la reflexión académica sobre el trabajo artesanal de la traducción —un saber y una práctica multidisciplinares y holísticos⁵, como se especificará a continuación—, reflexión que sintetiza en sí misma numerosas cuestiones que contribuyen a definir una suerte de morfología de la cultura contemporánea. Junto a ello, y aunque pueda parecer banal subrayarlo —pero será éste, como se verá, uno de los puntos de fuerza de un laboratorio de tal altura—, el *Taller de Traducción* enseña a trabajar en grupo, creando una conciencia colectiva de autodisciplina dirigida a alcanzar vetas de creación estética que puedan ser valoradas y disfrutadas por un público más amplio, que podrá así nutrirse de literatura y no sólo de «versiones».

Durante el *XXVII Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani*⁶, algunos de los miembros del *Taller* (Andrés Sánchez Robayna, Clara Curell Aguilá y Jesús Díaz Armas) mostraron cómo es la actividad práctica del grupo y estimularon al auditorio a recorrer el mismo camino de reflexión teórica a partir de un texto que propusieron traducir⁷.

En un nivel puramente literario, la reflexión que surgió de la experiencia fue la de ver al Taller entregado a la tarea de reproducir en la lengua de llegada —es decir, en castellano— el presente poético y no la perspectiva poética historiográfica; por ejemplo, si en el original hay rima, tal esquema métrico no debe ser obligatoriamente reproducido en el texto de llegada, pues, de hacerlo así, la traducción en español resultaría anacrónica⁸ y, en consecuencia, el presente poético español no sería respetado.

No obstante, desde una perspectiva didáctica, que es la que nos interesa subrayar en

estas páginas, se centraron en las competencias necesarias para afrontar el trabajo de traducción y propusieron una suerte de decálogo para guiar la actividad del Taller.

En primer lugar, los miembros del grupo han realizado recorridos formativos diferentes y ello garantiza un buen resultado, bien porque el texto que se va a traducir se afronta desde aproximaciones disciplinares diversas, bien porque las competencias necesarias para la traducción son múltiples y más fáciles de conseguir en un grupo de personas que en un solo traductor. Son indispensables, en particular:

- el conocimiento lingüístico (de la lengua de partida y también de la de llegada);
- la capacidad de análisis textual y, sobre todo, mucha experiencia de lectura de textos poéticos;
- intuición estética, es decir, sensibilidad para captar la belleza del original (Morales, 2007: 112-117);
- la capacidad para crear buenos versos o, al menos, un cierto grado de apertura a la competencia creativa.

La persona encargada de conducir al grupo, en segundo lugar, además de participar activamente en el trabajo, debe recordar constantemente a los miembros del Taller algunos principios útiles para el proceso de traducción:

- no querer ser absolutamente fieles al texto (es decir, no privilegiar la traducción literal por un temor reverencial hacia el original);
- no *explicar* el texto (añadiendo o quitando versos);
- no intentar reproducir a toda costa el sistema métrico o de rima;
- no ir por la vía de conferir al texto un aire más antiguo del que tiene el original, es decir, intentar no ser anacrónicos;
- respetar el registro del texto de partida;
- intentar reproducir las figuras retóricas;
- respetar la estructura formal (soneto, oda...).

Obviamente, a medida que el grupo avanza en su trabajo, será cada vez menos necesaria la presencia de un guía-maestro, pues será el propio grupo quien se encargue de encontrar de nuevo el camino correcto y, sobre todo, como ha subrayado Sánchez Robayna, de recordar la necesidad de proceder lentamente. También de Sánchez Robayna son las palabras que siguen, idóneas, en mi opinión, para concluir esta primera parte, más «literaria», del estudio que realizamos en estas páginas:

Mi experiencia es que la traducción colectiva reduce los errores y las «desviaciones» naturales e inevitables de la traducción individual. El texto que resulta de la traducción colectiva es más objetivo, más equilibrado que el tradicional, más cercano al texto de partida, en la medida en que la suma de personalidades que observan los diferentes niveles (semántico, sintáctico, retórico, fónico, etc.) de ese texto va más allá de la mera individualidad. Existe, claro está, una «dinámica de grupo», y he notado que, llegado el momento, se puede llegar a producir una

maravillosa sintonía en la interpretación y las propuestas concretas de traducción del texto. Ha habido para mí, en la traducción colectiva, momentos casi milagrosos de hallazgos verdaderamente impensables fuera del contexto de la sesión de trabajo. No creo que la traducción colectiva sea mejor que la individual, ni a la inversa. Sin embargo, atestiguo la extraordinaria fecundidad —no sólo en lo creativo, sino también en el plano didáctico— de la traducción colectiva, método que de hecho se está extendiendo en diversos centros de traducción de Europa y de América y que interesa cada vez más, según compruebo cada día, a poetas de uno y otro continente. (Rochel 1998: 63-76.)

La propuesta didáctica de la traducción colectiva

Con el *Taller de Traducción Literaria* estamos, a la vista de sus notables resultados editoriales, ante una propuesta metodológica eficaz para afrontar la traducción poética, y podría revelarse también como una propuesta innovadora dentro de la didáctica de la traducción; innovadora bien porque el modelo de la traducción colectiva no tiene aún toda la resonancia que a mi parecer merece, bien porque cierta fuerza innovadora de la pedagogía, preferentemente centrada sobre el alumno, tiene todavía un largo camino que recorrer.

Como explica Nuria Pérez Vicente (2010: 35), retomando las palabras del ya mencionado Lefevere (1997), el objetivo de la enseñanza de la traducción es el de dotar al futuro traductor de un espíritu crítico que lo guíe a lo largo de su profesión.

En la didáctica de la traducción⁹, si bien la actividad traductora ha sido considerada durante mucho tiempo como un proceso «cognitivo-comunicativo-cultural» (García López, 2000: 86) en el que se prevé la participación activa del alumno en todas las fases de la actividad, el panorama parece estar muy anclado aún en métodos de trabajo tradicionales y en una concepción unidireccional de la enseñanza según la cual el docente trasmite sus conocimientos y el alumno los obtiene. De esta manera, el alumno recibe poco estímulo para que reflexione y realice una reelaboración personal de tales preceptos.

Sólo desde hace unos pocos años se han desarrollado, paralelamente al modelo descrito, algunas tentativas que aplican a la didáctica de la traducción una pedagogía que funda su base en el alumno; de esta manera, el modelo didáctico no se construye sobre la transmisión, sino más bien sobre la construcción conjunta de significados compartidos.

Obviamente, este modelo podría ser útil sobre todo en el nivel universitario (en el ámbito especializado de la formación de traductores literarios), o bien, como se deduce del ejemplo concreto del *Taller* conducido por Andrés Sánchez Robayna, en espacios de formación en los que la base de partida es aún más elevada, tratándose en este caso de docentes universitarios, muchos de ellos poetas a su vez.

La propuesta metodológica de un *Taller de Traducción Literaria* podría inscribirse precisamente en las nuevas teorías de la traductología vista como saber interdisciplinar,

alejándose así, sobre todo, del modelo de «transmisión por parte del docente-recepción por parte del discente».

O mejor aún: un *taller* de este tipo podría valerse de una perspectiva didáctica (siempre en el ámbito de la didáctica de la traducción) construida sobre una base socio-constructiva puesta al lado de una base humanista. El socio-constructivismo, fundado sobre teorías psicológicas cognitivas, considera el aprendizaje como un proceso de construcción del conocimiento desarrollado por el propio alumno en su interacción con el contexto y con los otros alumnos. La aplicación de las teorías socio-constructivas a la enseñanza de la traducción se debe en gran parte a Donald Kiraly (2000), que propone tales teorías elaborándolas precisamente en el ámbito concreto de los laboratorios de traducción colectiva. De esta manera, alejándose de la unidireccionalidad de la información que parte del docente y llega al alumno, la actividad traductora puede modelarse a partir de las necesidades y características de cada uno de los participantes en el laboratorio, que pautan el trabajo a partir de sus propios ritmos.

Una propuesta de trabajo similar fue avanzada por La Rocca (2007), quien propuso precisamente la creación de un laboratorio de traducción para estudiantes universitarios que tomaba por modelo el *Constructivist Workshop* elaborado por Donald Kiraly. La autora, además, aporta una perspectiva traductológica centrada sobre la traducción como actividad comunicativa.

La aplicación del modelo constructivista a la actividad traductora ha sido descrita también por Rosa María Lazo y Monique Zachary (2008: 173-181), que de nuevo toman como ejemplos algunos prolíficos *Talleres de Traducción*, los de la Pontificia Universidad de Chile organizados para sus cursos de traducción.

Según Gordon Wells (1999), una aproximación desde el socio-constructivismo en el ámbito didáctico se caracteriza precisamente por la ayuda que se presta al alumno para que alcance objetivos de aprendizaje diseñados por los propios alumnos o asumidos por ellos como suyos a lo largo del proceso de trabajo.

Dentro de la pedagogía humanística —la otra perspectiva psicológica aplicable a un *Taller de Traducción*—, el interés se dirige hacia el mundo interior del discente y a la importancia que éste atribuye a los factores afectivos y emotivos durante el proceso de desarrollo humano y durante el propio proceso de enseñanza y aprendizaje (Williams-Burden, 1997). Las teorías educativas que se derivan de tal perspectiva, por tanto, no entienden el desarrollo afectivo como un proceso independiente de otro intelectual, sino que más bien dependen estrechamente el uno del otro (Arnold, 2000). A partir de estos puntos de vista, la función principal atribuida a la instrucción es la de contribuir a la autorrealización (Maslow, 1971) del alumno como persona. En consecuencia, se toman en consideración como instrumentos de trabajo las características personales del alumno y sus potencialidades individuales. De esta manera, la persona encargada de dirigir el grupo de trabajo no desempeñaría un papel dominante en la transmisión del saber, sino que, por el contrario, se limitaría a guiar a los participantes mientras que éstos se convierten en

los protagonistas de su propio proceso de enseñanza y aprendizaje. Fue precisamente Abraham Maslow (1971) quien reconoció, al aplicar a la didáctica las teorías humanísticas, que la imagen del profesor pasa de ser la de un «profesor-conferenciante» dispensador del saber a la de un «profesor-guía» que ayuda al discente a descubrir las propias potencialidades y realizarse plenamente [10].

De esta manera, los alumnos asumen un papel de primer orden en el proceso de toma de decisiones relativas a la actividad didáctica, pero sobre todo a su propio aprendizaje de la traducción; además, se toman en consideración las diferencias personales y se hace de ellas un tesoro para el desarrollo de habilidades, métodos y niveles de puesta en práctica de tal disciplina en un ámbito, el de la traducción poética, en el que el *Taller de Traducción* parece garantizar resultados y progresos notables y dignos de encomio.

[1] A este respecto, puede consultarse el rico aparato bibliográfico de los estudios de Bassnett (2003) y las indispensables contribuciones —con sus respectivas bibliografías— incluidas en el capítulo «La traducción desde un punto de vista literario-poético», en el conocido volumen editado por Siri Nergaard (2007).

[2] Para profundizar en la actividad de la Fondation Royaumont, además de consultarse la página web de la fundación en esta dirección: www.royaumont.com, puede leerse el estudio de de Julio (2004).

[3] «Fue en el caso de *Diccionario de lugares comunes*, de Flaubert, cuando decidimos poner en práctica la *traducción revisada*, es decir, la traducción realizada individualmente por un miembro del Taller y revisada luego colectivamente por el grupo; el excelente trabajo de base realizado por Fátima Sainz y Ángel Mollá en el *Diccionario* flaubertiano nos deparó inolvidables horas de placer y de largo aprendizaje» (cfr. Sánchez Robayna [2006: 2]).

[4] Entre las bellas publicaciones antológicas del Taller se encuentran, por ejemplo, *De Keats a Bonnefoy: versiones de poesía moderna. Diez años del Taller de Traducción Literaria*, Valencia, Pre-Textos, 2006, y *Ars poetica: versiones de poesía moderna. Quince años del Taller de Traducción Literaria*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

[5] PACTE 2001.

[6] Celebrado en Forlì del 23 al 26 de mayo de 2012 bajo el título *Le ragioni del tradurre. Teorie e prassi traduttive tra Italia e mondo iberico*.

[7] En particular, la sesión de trabajo estaba organizada en dos partes: primero, los miembros del Taller encauzaron la comunicación recorriendo la historia y los objetivos de su grupo; a continuación, para permitir una real inmersión en el método de trabajo del Taller de Traducción Literaria, se propuso —y condujo— la traducción práctica del poema de Giuseppe Ungaretti «Recitativo di Palinuro» de la misma manera en la que hubiera sido puesta en práctica en el Taller de La Laguna.

[8] Cfr. Lefevere 1997.

[9] En el ámbito traductológico, tras una primera acotación del campo de investigación gracias a los *Translation Studies* de James Holmes («The Name and the Nature of Translation Studies», en L. Venuti, ed., *The Translation Studies Reader*, New York-London, Routledge, 1988, pp. 180-192) y a la conquista, en relación con la lingüística y los estudios literarios, de un estatus autónomo por parte de la nueva disciplina que se estaba construyendo, se ha asistido a una proliferación de teorías traductológicas elaboradas sobre diversos paradigmas lingüísticos o pragmáticos (cf. Baker, 2001). En

los últimos años, en cambio, se ha pasado de una teoría general de la traducción al concepto más fértil de traducción como saber interdisciplinar. A tal propósito, pueden consultarse los estudios de Mary Snell-Hornby, de la ya mencionada Mona Baker, de Gideon Tory y de Margherita Ulrych, entre los primeros que concibieron la traductología como una aproximación inter o multidisciplinar.

[10] Precisamente, en el seminario propuesto durante el *Simposio de la Associazione Ispanisti Italiani*, Andrés Sánchez Robayna explicó que con el *Taller de Traducción* muchos de los participantes se revelaron como óptimos poetas cuando, antes de participar en el laboratorio, no habían pensado seriamente en considerar la poesía como una forma de creación artística para la que creyeran tener una especial predisposición.

Permanencia de **Andrés Sánchez Robayna**

FRANCISCO LEÓN

El espejo de tinta (Antología 1970-2010),
Edición de José Francisco Ruiz Casanova,
Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 2012.

Desde un particular enfoque crítico canario, por así decir, no debería ser tomado como dato intrascendente el hecho de que sea ésta una de las rarísimas ocasiones (y pocas veces tan celebradas y certeras) en que la colección de Letras Hispánicas de Cátedra dedica uno de sus estudios a un autor canario vivo: nos referimos a *El espejo de tinta (Antología 1970-2010)* de Andrés Sánchez Robayna (Gran Canaria, 1952). Con anterioridad fueron incluidos en dicha colección Manuel Padorno —por desgracia casi una década después de su muerte, acaecida en 2002— y el modernista Tomás Morales —casi un siglo más tarde. Son los ejemplos más cercanos de que disponemos, si no queremos remontarnos a Benito Pérez Galdós o Ángel Guerra. Y no nos parece dato insustancial, decimos —antes bien todo lo contrario—, en un momento en el que, al parecer y únicamente en el espacio crítico literario de nuestras Islas, la talla intelectual del poeta a que aludimos y la hondura estética de su obra se vuelven con frecuencia el objetivo de ataques más dirigidos *ad hominem*, que al tejido ideológico y estético que plantea su obra. Nada de particular si se tiene en cuenta, como se ha dicho, que el contexto literario de las Islas, reducido como es, y salvando, naturalmente, las escasas excepciones de crítica seria,

tiende a autorregularse más por fricciones anímicas que por el lógico uso de las plataformas y las herramientas críticas.

Sin embargo, la publicación hace apenas tres meses de *El espejo de tinta* (Antología 1970-2010) en una colección tan conocida, valorada y difundida en los ámbitos académicos de medio mundo como Letras Hispánicas, no sólo nos parece un definitivo y merecido reconocimiento internacional a la obra del poeta canario, que, como ya se ha dicho, ha gozado siempre de una excelente salud editorial —y prueba de ello son títulos como *Poemas 1970-1999*, o *En el cuerpo del mundo*, o *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, publicados por Galaxia Gutenberg, o *Ideas de existencia. Antología poética 1970-2002*, publicado en Aldus en México, o *Para leer «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz* y sus dos volúmenes de diarios *La inminencia* y *Días y mitos*, publicados por el Fondo de Cultura Económica, por citar sólo unos pocos ejemplos de ediciones en español—, sino que viene a corroborar la hipótesis de que la poesía de Sánchez Robayna, señalada en otros tiempos, y a veces de manera especial en nuestro territorios insulares, de inatacable, ha dejado de ser vista como obra *difícil* escrita sólo para especialistas, técnicos o lectores-poetas —acaso porque no lo fuera sino en el espacio de las reseñas periodísticas y su etiquetario reductor—, según dictaban los marbetes contra los que la obra de Sánchez Robayna ha tenido que vérselas ya desde la temprana fecha de publicación de *Clima* (1978) o *Tinta* (1981), y en especial desde mediados de la década de 1980, cuando, en medio del reinado hegemónico (y a veces desintegrador) de las corrientes realistas de aquella época, la lírica del poeta canario exploraba, e iba más allá todavía, los complejos senderos estéticos de las postvanguardias: «Son años —escribe certeramente José Francisco Ruíz Casanova en el análisis preliminar de *El espejo de tinta*— de profundización en el estudio de la tradición literaria, años de formación como docente e investigador, y años, a su vez, de búsqueda de la nuevas vías de expresión de las post-vanguardias que asumieron la herencia estética de la vanguardia histórica y que se apartaron, voluntariamente, de la estética coyuntural (que algunos llamaron pop) de los años 70.»

Esta fase heroica de la experiencia exploratoria y experimental de la poesía robayniana se inicia y toma cuerpo durante la larga y fructífera estancia del poeta en Barcelona —desde 1972 a 1980—, época que le dio la oportunidad de conocer y entablar lazos de amistad y fórmulas de cooperación con los principales artífices de la más avanzada cultura literaria y artística española radicada en Cataluña, y que a la postre se convertiría, como es sabido, en uno de los focos de irradiación estética más radicales y modernos de la cultura europea.

Tras ocho años de indagaciones en el marco de una poesía comprometida con la invención literaria de signo experimental —ejemplo de ello es la revista *Literradura*, fundada y dirigida por Sánchez Robayna en esa época—, el poeta retorna a Canarias con un bagaje estético que fue, en primera instancia, escasamente comprendido y compartido por los creadores instalados en los espacios literarios de las Islas. La nomenclatura usada en el específico ruedo insular para calificar los primeros libros de Sánchez Robayna, libros como *Clima* o *La Roca* —poemario con el que el autor se convirtió en el primer y único poeta canario hasta ahora en recibir el Premio de la Crítica, en 1984, en su modalidad de

poesía en castellano¹—, revestida de un claro sentido estigmatizador, y cuyos calificativos iban desde «metapoesía», «poesía del silencio», «poesía minimalista», hasta «poesía metafísica», etc., únicamente reflejaba —y la reflejaba hasta no hace mucho tiempo—, una clara incapacidad o imposibilidad o negativa crítica para revisar y asumir en Canarias el legado histórico de nuestra vanguardia, y por ende todo lo que en ella había de germinal, por un lado, y por otro, incapacidad o imposibilidad, o mera negativa crítica, insistimos, para incorporar a la naturaleza de nuestra tradición literaria —*micro-tradición*, usando la expresión robayniana— los lenguajes que estaban siendo acrisolados en España —y no sólo en España, sino en Europa y América— más allá de las modas esteticistas del novismo pop y las regresivas del *neonaturalismo* nacionales.

Escasamente tres años después de su regreso a Canarias —y omitiendo todos los proyectos de tipo académico que en esas fechas inició el poeta en su faceta como filólogo—, Sánchez Robayna funda la revista *Syntaxis* en 1983, que, entre otros argumentos, pone en pie, como una enorme pancarta, una de las obsesiones del poeta de Fuego blanco a lo largo de toda su carrera: la intercomunicación, y, por tanto, la intergerminación crítica y estética entre las esferas de lo universal y lo local. No era desde luego, como ya hemos señalado, su primera experiencia en la creación y dirección de revistas de poesía, pues antes había editado en Barcelona, a finales de la década de 1970, *Literradura*, publicación de clara tendencia experimental aunque de pequeño formato y escasa circulación. En cambio *Syntaxis* manifiesta desde el primer número la potente complejidad crítica de una revista cuyo designio fue el de convertirse en una plataforma internacional en la que se aglutinaran los variados lenguajes y versátiles investigaciones estéticas de la modernidad finisecular.

El largo periodo de publicación de *Syntaxis* —diez años desde 1983 a 1993— coincide con dos fases evolutivas de Sánchez Robayna: fase inicial de cristalización de los presupuestos líricos que el poeta había formulado en sus primeros libros, y asentado definitivamente en su primer tomo de poesía reunida *Poemas 1970-1985* (Llibres del Mall, 1987), y una segunda fase de apertura poética hacia nuevas zonas de pensamiento. Si en la primera fase al poeta se le reprocharon, en el marco de la crítica insular, sus agresivos métodos de reducción del lenguaje hasta los cimientos mismos de la función comunicativa —incluido un pretendido *borrado* de la figura humana y su entorno social, lo cual parece el colmo de una crítica perversa: recordemos aquel «El sentido del poema habrá de ser destruido» (de *Clima*)—, en la segunda fase, en la que el poeta se adentra en zonas de meditación extensivas mediante versos y poemas de más amplia composición y más largo aliento —ejemplos de lo cual fueron libros como *Palmas sobre la losa fría* (Cátedra, 1989) o *Fuego Blanco* (Ambit, 1992)— se le criticaría su oscuridad metafísica o el tono casi sacralizador de la nueva voz. Críticas que no supieron ver las dos columnas sobre las que se asentaban sendas etapas: el constructivismo fonosimbólico y la meditación fenoménica de tipo trascendental.

Pero justo en ese periodo de transformación, en torno a 1993, precisamente cuando la revista *Syntaxis* deja de publicarse después de diez años de recorrido, la recepción insular de la obra de Sánchez Robayna experimenta un cambio considerable debido a la atención

que recibe de parte de las nuevas generaciones de críticos, poetas y lectores de las Islas. «La aventura de *Syntaxis* alcanzará hasta 1993 —explica José Francisco Ruiz Casanova en la introducción— y más allá de ser una revista de referencia, se convertirá en el núcleo [...] del que nacerá una generación de jóvenes poetas, críticos y jóvenes traductores a los que Sánchez Robayna logra inculcar una vocación al mismo tiempo europeísta y atlántica de la labor literaria, lejos de la prejuiciosa mirada provinciana en que podría haberse encerrado tal núcleo de escritores».

La obra que hasta ese momento, y desde el territorio anímico mismo a partir del cual nacía y evolucionaba, había sido tachada en no pocas ocasiones de elitista, oscura o inhumana, era ahora puesta bajo la luz de la lámpara reflexiva de esos jóvenes (y no sólo de esos jóvenes, por supuesto, como veremos más adelante) y percibida como una de las trayectorias poéticas más coherentes, modernas y valiosas de aquella hora, tanto en el ámbito insular como en el nacional.

De esa fecha a esta parte, la poesía de Sánchez Robayna se ha visto refrendada no ya únicamente por la publicación de magníficos libros como *Sobre una piedra extrema* (1995), donde quizá se hallen algunos de los poemas más hermosos escritos por el autor, o *El libro, tras la duna* (2002), suerte de testamento ideológico o memorial lírico, o *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), que muestra el descubrimiento de un segundo paisaje anímico y simbólico, Grecia, o *La sombra y la apariencia* (2010), libro que recopila los poemas publicados desde 2005; tampoco únicamente por la abundante crítica cosechada por sus sucesivas entregas, entre las que destacamos *Andrés Sánchez Robayna: la sobreiluminación de la materia* de Nilo Palenzuela (1993) y *Memoria del origen* de Alejandro Rodríguez-Refojo (2009). La verdad es que un mero vistazo a la fortuna editorial de que sus libros han gozado, tanto en solitario como en el caso de libros en colaboración con pintores, demuestra que lejos de apagarse o haber alcanzado un tope expresivo, la poesía de Sánchez Robayna no ha hecho sino crecer hacia lo que el crítico Alejandro Rodríguez-Refojo ha llamado «viaje hacia los orígenes de la poesía moderna» o, en otro momento, «la concepción de la poesía como *aventura del espíritu*». Esa fortuna editorial —que es también, qué duda cabe, capital creativo—, es, a estas alturas de la trayectoria de Sánchez Robayna, un matiz que también señala Antonio Puente en «El silencio y su sombra», (*La Opinión de Tenerife*, 13 de enero de 2013), a propósito justamente de la publicación de *El espejo de tinta*: «No ha habido, en la historia de la tradición canaria, ni antes ni después, ningún poeta oriundo de estas Islas con la obra mejor situada en la edición nacional e internacional (ni que goce de un paralelo buen predicamento universal) que Andrés Sánchez Robayna.»

La edición de esta muestra de la poesía de Sánchez Robayna, llevada a cabo por el especialista en literatura comparada e historia de la traducción, José Francisco Ruiz Casanova, resulta, en lo que tiene que ver con su aparato crítico, de una exhaustividad abrumadora. La «Bibliografía sobre Andrés Sánchez Robayna y su obra», por ejemplo, se prolonga por espacio de veintidós páginas, casi tantas como las dedicadas en la «Introducción» a la trayectoria del poeta, de manera que lo que en otras ediciones críticas de Letras Hispánicas pasa a veces inadvertido se convierte aquí en una herramienta imprescindible para

abordar posibles estudios ulteriores, máxime teniendo en cuenta que el natural circuito de recepción en el que se mueven las ediciones de Letras Hispánicas: universidades e institutos de enseñanza. Gracias a este aparato crítico, el lector interesado en estos por menores puede aquí vigilar los nombres de los escritores canarios que han escrito una sola línea sobre la poesía de Sánchez Robayna; y sorprende hallar reseñado el nombre Rafael Arozarena, que dedicó un texto en 1989 a *Palmas sobre la losa fría*, o de Eugenio Padorno, que publica en 1996 una nota de lectura en referencia a *Sobre una piedra extrema*, o el de Manuel Padorno, que en 1990 publica un texto titulado «La barca visible e invisible: ASR».

También en la introducción, luego de deambular casi durante cuatro páginas (puede que innecesarias) por la periclitada obsesión de los poetas-no-profesores en torno a los llamados poetas-profesores, Ruiz Casanova se adentra en la trayectoria vital y creativa de Sánchez Robayna exponiendo con claridad expeditiva los episodios más importantes de la evolución del poeta: desde «la impresión que le produjo —quizá por sintonía anímica o contextual— la lectura del poema quinto de *Soledades*, de Antonio Machado, el poema titulado “Recuerdo infantil”», siendo el poeta canario tan sólo un niño, hasta desembocar en un somero análisis de lo que Ruiz Casanova, apoyado en otros estudios, llama la «tercera época» de Sánchez Robayna, pasando naturalmente por el descubrimiento, en edad juvenil, de *Docena florentina*, de Ángel Crespo, o el encuentro barcelonés a principios de la década de 1970 con «alguno de sus mentores y guías estéticos» como fueron Joan Brossa, Antoni Tàpies y el crítico y ensayista Juan Ramón Masoliver —hombre muy vinculado a la primera vanguardia catalana y a intelectuales como Salvador Dalí, Luis Buñuel, James Joyce o Ezra Pound—, o su «amistad» con el grupo de poetas experimentales del Mall —que daría pie a la mítica editorial, Llibres del Mall, en la que Sánchez Robayna publicó algunos de sus primeros libros hasta 1987. Se hace referencia aquí también a la casi programática resistencia de Sánchez Robayna a participar «en los movimientos antológicos y grupales de la poesía española de los años 70 y 80», y al contacto que todavía en su estadía peninsular, ya en la segunda mitad de la década de 1970, el canario establece con figuras de tanta trascendencia y significación en su trayectoria futura como Octavio Paz —a quien le unirían hondos lazos estéticos—, Haroldo de Campos —de quien sería su traductor más prolífico— o José Ángel Valente —de quien sería amigo personal y albacea literario—.

El capítulo de *El espejo de tinta* titulado «Obra poética», además de repasar de manera sucinta y didáctica, tal como se precisa en estos casos, los libros que jalonan cada una de las «tres etapas» creativas en que ha sido compartimentada la trayectoria de Sánchez Robayna, ofrece un ensayo descriptivo de la estética del poeta canario, y precisamente en referencia a uno de los ejes metafóricos que vertebran las tres etapas de la lírica robayniana, la del mundo real percibido simbólicamente como libro, escribe Ruiz Casanova: «El libro —la poesía— forma, en consecuencia, parte de ese mundo que es leído y, por lo tanto, la conformación de la lectura se realiza sobre un alzado que va progresando, alimentándose a sí mismo, creando unas claves de conjunto para las que cada verso, cada poema, cada libro no son más que pilares de la construcción.»

No son pocas las citas que Ruiz Casanova interpone en su presentación. Una de las más largas, traída a su estudio para abundar sobre las características éticas y estéticas de pensamiento robayniano, recoge una frase de *Deseo, imagen, lugar de la palabra* (Barcelona, 2008) sobre la que a menudo se pasa de puntillas y que se refiere a uno de las más graves contradicciones del proceso de adquisición del conocimiento en las sociedades postindustriales, en las que la técnica manual del *prometeo avergonzado* (para usar terminología de Günther Anders), ha terminado justamente por cosificar y apartar del mundo el conocimiento cordial mismo, hasta vaciarlo de todo argumento moral y ético. Dice Sánchez Robayna: «He aquí, pues, el más hondo fundamento, la raíz y, en rigor, el origen de la palabra poética, la única, a mi juicio, capaz de llevar el sentimiento y el conocimiento humanos hasta la representación de una imagen del mundo sin dejar de ser, ella misma, una parte del mundo.»

Para terminar pasemos al siempre complejo asunto de la selección de poemas. Ya se ha indicado en otras reseñas digitales que la antología de *El espejo de tinta*, aparte de ser amplia, resulta «desequilibrada». No es del todo cierto, como se ha dicho que del primer libro de Sánchez Robayna, *Día de aire* se haya seleccionado un solo poema. Se ha seleccionado el libro completo según la edición de Alejandro Krawietz (Ediciones La Palma, Madrid 2000). La cuestión aquí es que la poesía de Sánchez Robayna, acaso por el temperamento reflexivo de que se ha alimentado siempre, ha usado desde sus inicios y en multitud de composiciones un proceso cognitivo y expresivo multifocal, mucho más usado y estudiado en pintura, y dirigido a establecer diferentes acercamientos sobre un mismo objeto o tema. Es lo que se ha llamado la serialidad. En sí misma esta cualidad constructiva, es decir, la integración de la reflexión poética mediante estrofas separadas por ítems ordenados, es desde un punto de vista semántico absolutamente significativa, y por lo tanto resultan partes inseparables. Este hecho ha motivado cierta descompensación en la representación de los libros del poeta canario en esta antología. Pero aún así, compartimos el juicio del editor al primar la conservación de la unidad serial sobre la amplitud y variedad de la muestra aquí ofrecida.

La inclusión final de un apéndice con interesantísimas notas de poética extraídas de sus diarios, tanto de los publicados hasta ahora —*La inminencia* (1996) y *Días y mitos* (2002)—, como de los diarios inéditos, además del sistema de citas que acompaña a los poemas en esta edición, y que alcanza las ochenta y dos entradas, se convierten en elementos que ofrecen a los lectores una oportunidad única para adentrarse fácilmente en la obra de uno de los poetas más relevantes de la poesía hispánica actual.

[1] De igual modo, Sánchez Robayna ha sido el único escritor canario en recibir el premio Nacional de Traducción (1982)

Antoni Tàpies

en la Fundación Cristino de Vera

IVÁN CABRERA CARTAYA

Entre los meses de abril y julio de 2012 tuvo lugar en la Fundación Cristino de Vera en La Laguna una exposición dedicada al pintor Antoni Tàpies. El poeta Iván Cabrera Cartaya recogió sus impresiones en este texto híbrido entre la nota de diario y el ensayo, en el que reflexiona sobre las relaciones entre la pintura del maestro catalán y la creación poética.

Voy esta tarde de finales de mayo a la Fundación Cristino de Vera para ver la exposición monográfica que se le dedica a Antoni Tàpies. Llego a La Laguna y, mientras paseo por la espaciosa y solitaria calle San Agustín, antes de entrar, trato de recordar, de pensar, de dibujar el contexto histórico y sociocultural en el que se forma el pintor catalán: es decir, busco un orden cabal, previo a lo que voy a ver.

Sin duda, hubo dos acontecimientos que determinaron la trayectoria vital del artista: primero, la caída de la II República española (Tàpies nació en 1923) y las desgracias y miserias que supuso para el país y sus ciudadanos; segundo, la grave enfermedad pulmonar que sufrió el pintor, y que lo mantuvo convaleciente en pensiones y casas rurales del pirineo catalán durante dos años. Es muy significativa la fuerte impresión que le produjo a Tàpies ver los muros desconchados, llenos de graffitis y cubiertos de agujeros de bala en la Barcelona de la posguerra. Tàpies y los muros, muros que alcanzarían, en la obra posterior del artista, una enorme e intensa densidad simbólica, sobre todo a partir de la analogía semántica, la casi identificación absoluta, en catalán, entre el apellido Tàpies y muro. Tàpies y los muros: muros sobre los que se pinta, se protesta, los escritores de graffitis manifiestan sus quejas, su dolor, sus reivindicaciones sociales, o sus inquietudes artísticas.

En la primera planta del museo, se exponen los dibujos que Tàpies realizó para dos obras de Andrés Sánchez Robayna: *El libro, tras la duna* (2002) y *Sobre una confidencia del mar griego* precedido de *Correspondencias* (2005). En el dibujo que el pintor realizó para la por-

tada del primero, además de las iniciales de los apellidos del poeta canario, vemos esos ojos omnipresentes en muchas de sus obras, el corazón (centro ancestral y religioso del cuerpo desde los antiguos egipcios, el cos de Tàpies) y, sobre todo, la flecha que atraviesa ese corazón que envuelven la S (de Sánchez) y la R (de Robayna). Esa flecha que atraviesa, de parte a parte, el corazón no puede ser otra que aquella de la que habla el poeta en el fragmento LXXIV de *El libro, tras la duna* (2002), y que me gustaría reproducir por completo a continuación:

LXXIV

El arquero

no respiraba: él era el respirado.

En lo oscuro, la llama

de una vela alumbraba

el alejado blanco.

Cayó la flecha

como nieve agolpada

sobre la rama.

Y la segunda flecha astilló la primera

hasta dar en el centro.

Entonces vio

el relámpago negro de la nube que todo

lo comprende y abraza.

Poema éste que considero vital en la concepción, en el engendramiento simbólico del bello dibujo, y que hace referencia al denso y hermoso libro de Eugen Herrigel, *El zen en el arte del tiro con arco* (2005), además de a *La nube del no saber*, un anónimo inglés del siglo XIV. Este libro de Herrigel fue también esencial, y en muchos aspectos iluminador, en la poética de José Ángel Valente. En esa flecha, en ese guiño de Tàpies por tanto, se unen el poeta y el pintor, como el blanco a la tensión atenta y a la no intencionalidad del arquero. Es muy significativo, con respecto a esto, la importancia que en Tàpies tuvo la cultura y el pensamiento orientales, como también la tuvo en la obra crítica y poética de Valente. Además de varias traducciones de *Sobre una confidencia del mar griego* (2005), los otros dibujos que principian la exposición de Tàpies dialogan con algunos poemas de este libro. De nuevo, aparecen los ojos, las cruces, las huellas dactilares (pruebas de vida), los números escritos al revés, el simbolismo hebreo de los números, de la Cábala,

y, singularmente, la prueba, la presencia de una mano que tanto recuerda a esas otras manos blancas que aparecen en las calles tras un atentado terrorista y que, en este caso concreto, halla su equivalente, su interlocutor, en un poema de Andrés Sánchez Robayna dedicado a las víctimas del conocido atentado de la madrileña estación de Atocha, y que se recoge, claro, en *Sobre una confidencia del mar griego* (2005). El poema dice así:

MADRID, PARA UNA ELEGÍA

Ogne lingua per certo verría meno...
Inferno, XXVIII, 4.

*Pasan trenes en marzo atestados de lágrimas,
palabras o susurros bajo un cielo dormido,
mejillas presurosas que de pronto se tornan
amasijo de hierros en el alba.*

*Claridad de la sangre. En el crepúsculo
Se juntaron los rostros silenciosos.
En todos los paraguas resonaba
La piedad de la lluvia.*

Un motivo similar al que ilumina este poema, y alguno de los dibujos de Tàpies, es el que aparece de nuevo en el poema «Homenaje», del mismo libro:

HOMENAJE

H. M. Górecki

*La voz asciende, nítida, de cuerpos arrasados,
Del humo y la ceniza, de pozos que aún se ahondan,
De muertos que ya nunca volverán a morir,
Oh música porosa.*

Al margen de los dibujos, la muestra incluye varias pinturas y grabados de Tàpies pertenecientes a varias colecciones privadas de Gran Canaria y, fundamentalmente, de Tenerife, y que fueron realizadas entre los años 79 y 81. Entre ellos algunos con intervención posterior del pintor. Es notable el abandono de Tàpies de cualquier color vistoso

o llamativo, y su preferencia por la sobriedad, y quizá también el misterio, del blanco y el negro. Tal vez la mejor forma de definir o de situarse para entender el trabajo de Tàpies a lo largo de más de medio siglo, lo ofrece el propio artista cuando ha dicho que su intención siempre ha sido la de buscar, la de aproximarse al «umbral del misterio» y, pienso yo, también la de llamar a esa puerta secreta que está disimulada en el muro, y que protagonizaba un bello poema de José Ángel Valente. Muros, puertas, umbrales y misterio se atraen y se tocan en numerosas e inevitables ocasiones cuando uno se halla ante parámetros teóricos y resultados prácticos como los que tenía ante mí. Resultados fascinantes donde, pese a su ruptura con el surrealismo y las vanguardias, y su evolución posterior en solitario, no deja de asomar la admiración que siempre sintió Tàpies por Joan Miró o por algunas obras de Salvador Dalí.

La visita a la exposición continúa en la planta superior del museo, donde se encuentran las dos únicas obras de gran formato y que han sido cedidas por el CAAM y el TEA; aunque la que ha prestado el TEA no le pertenece, sino que había sido solicitada por su antiguo director, Javier González de Durana, a la galería Carreras Múgica, de Bilbao. Ésta última, *Hesychasta 3r* (2002), es de las dos la que me parece más interesante. Ha sido realizada en polvo de mármol y pesa varias toneladas. En *Hesychasta 3r* vuelve a aparecer esa flecha, una flecha que señala un cuerpo prácticamente amorfo, donde apenas podemos vislumbrar unos pies agarrotados, encogidos, y unos ojos que apenas parecen humanos o animales. Ese cuerpo, el cos tan umbilical para Tàpies, ha sido marcado, rasgado por el dolor: es un cuerpo signado por una cruz y por varias cicatrices que recuerdan los errores y horrores del odio humano, del hombre cuyo libro en muchas ocasiones —para recordar un pensamiento de Edmond Jabés (presente también en *El libro, tras la duna* (2002))— es «el libro del mal». Como Lucio Fontana, también Tàpies, en algunas de sus creaciones, rasgó las superficies, buscó un plus ultra de la pátina de la visión para no dejar de indagar en lo que él mismo llamó el «umbral del misterio».

Tacoronte, mayo de 2012

Alberto de Lacerda, hijo ciego de Grecia

RÉGULO HERNÁNDEZ

Alberto de Lacerda, *El encantamiento. Antología poética*,
Selección, versión y prólogo de Luis María Marina,
Olifante / Ediciones de poesía, Zaragoza, 2012.

Mucho se ha dicho y escrito ya sobre la condición de «exiliado», que suele ir unida como atributo inherente, en demasiados casos, a la figura del poeta moderno. «Cualquier forma de exilio —escribió Stefan Zweig en sus *Momentos estelares de la humanidad*— se convierte para un hombre de espíritu en un estímulo para el recogimiento interior». El poeta que nos ocupa, Alberto de Lacerda, es también un exiliado —del mundo, a veces de sí mismo: «ser poeta es no pertenecerse / ni a sí», escribió en su poema «Ventana». Exiliado primeramente de la Ilha de Moçambique, donde nació en 1928, y luego de su país, Portugal, que abandonaría para afincarse en Londres, ciudad que lo acogió a principios de los cincuenta gracias a un trabajo como locutor de la BBC. Más tarde perdería ese trabajo, y se reconvirtió en una suerte de profesor itinerante de poética, sobre todo en universidades americanas. Sin embargo, durante sus últimos años, sumido en una gran pobreza, Lacerda malvivió en Londres y allí murió en agosto del año 2009.

Sus idas y venidas (Londres, Texas, Austin, Boston...) van a tener siempre a Lisboa, *la ciudad blanca*, como centro de imantación de su labor poética. Allí, su reputación como poeta ya estaba establecida, al menos dentro del espacio literario, desde 1951, cuando, todavía con veintitrés años, publica sus *77 poemas*, libro que enseguida lo colocó al lado de poetas como Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena y António Ramos Rosa, y que, por cierto, sería traducido en Inglaterra muchos años después por el poeta y orientalista Arthur Waley.

Sin embargo, y tal vez a causa de esa condición misma de auto-exiliado, unida acaso a su

homosexualidad, la obra poética de Lacerda no alcanzó en su momento la popularidad que merece ni fue editado como hoy deseáramos, tanto en su país como en el nuestro, donde ahora, de la mano de Luis María Marina y la editorial Olifante, se nos ofrece esta antología poética titulada *El encantamiento*.

Desde muy pronto, en 1950, Alberto de Lacerda participa del ambiente literario lisboeta fundando junto a Ruy Cinatti y David Mourão Ferreira la revista *Távola Redonda*, para la que escribe el editorial del primer número. En ese texto temprano Lacerda explica que *Távola Redonda* pretende contribuir a «la conquista de lo poético sin preconceptos de antiguo o de moderno, de temas y hasta de palabras, dentro de la libertad seminal ligada a la creación y a la vida de la obra de arte; la variedad de la forma, sabiendo, sobre todo, que existe; el deseo consciente de dominarla con la belleza; inquietud social sin disgusto estético; la revalorización del mito».

La desatención que ha rodeado su obra en estos últimos tiempos no ha impedido, sin embargo, que críticos prestigiosos como Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena o João Gaspar Simões lo consideraran el mejor poeta de su generación: «[...] su poesía dice Casais Monteiro no es posible encuadrarla en la de ninguna tendencia definida; no es social ni surrealista. Está, realmente, fuera del tiempo para quien la mide solamente por los relojes de la moda».

Lo curioso del caso Lacerda es que la alta estima que sus compañeros de generación siempre le profesaron no se ha visto reflejada en una mayor circulación de su obra. Nuestra experiencia personal por las librerías lisboetas en busca de algún libro suyo llegó a ser casi infructuosa si no hubiese sido por la confluencia de dos razones: en primer lugar, que se acababa de editar en Assírio & Alvim su libro *O pajem formidável dos indícios* (gracias a la difusión de su obra que ha emprendido su albacea y amigo Luís Amorim de Sousa); y, en segundo lugar, la mano siempre generosa del azar hizo que en nuestros paseos por Lisboa diera con la Livraria da Rua da Escola, de la Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Fue ahí donde hallé otros libros originales del poeta: *Oferenda I* (que incluye entre otros los cuatro libros en los que el traductor de esta antología se centra: *77 poemas*, *Palacio*, *Exilio y Color azul*), *Oferenda II* (que contiene los libros *Opus 7*, *Ariel y la luz y Mecánica celeste*), *Elegías de Londres y Horizontes*.

Muchos de los presupuestos poéticos expuestos en el editorial de *Távola Redonda* acabarían imantando también a gran parte de los poetas de su generación, como Jorge de Sena, Mario Cesariny, António Ramos Rosa o Herberto Helder. Pero creemos que será precisamente la última de esas ideas lacerdianas, «la revalorización del mito», la que constituirá su punto de encuentro y su mayor afinidad con la poeta a la que no por casualidad dedicará su primer libro, *77 poemas* (1955): Sophia de Mello, amiga del poeta desde épocas juveniles.

En efecto, mucho tienen en común las miradas y las lecturas del mundo de Sophia de Mello y de Alberto de Lacerda. La autora de *Livro sexto* escribía en una de sus poéticas: «Si un poeta dice "oscuro", "amplio", "barco", "piedra" es porque estas palabras nombran

su visión del mundo, su unión con las cosas. No han sido palabras escogidas estéticamente por su belleza, sino por su realidad, por su necesidad, por su poder poético para establecer una alianza». También Lacerda se entrega a la palabra elemental, a la palabra más simple, vista como clave para invocar esa unión con el mito. Para Alberto de Lacerda el poema es una «arquitectura verbal» construida con elementos mínimos (dícticos en algunos casos, similares a los que abundan en la obra de Sophia de Mello):

A LOS DIOSES

(de un poema encallado)

Vosotros que nos abandonasteis

en el más lúgubre ribazo de la montaña más alta.

En su poema «Grito» escribe el poeta: «Mástil suspenso sin mar y sin navío». Estas palabras son para Alberto de Lacerda una buena definición de la poesía; la palabra etérea que sin olvidar sus lazos y su raigambre con el mundo, vive exenta, liberada de las ataduras físicas, pero consciente de su invisible hilo de unión con la realidad. Abundando en esta idea fundamental de su obra escribió el crítico Nuno de Sampaio: «Extraña poesía dividida entre la plenitud de los sentidos y la aridez del alma», para luego añadir: «su poesía y la de Sophia de Mello Breyner Andresen están muy próximas, aunque la de ésta sea de raíz trágica y la de Lacerda de fondo narcisista». Tal vez se pueda añadir a esta definición la idea, también cierta, de que la poesía de Sophia se halla dominada por la fuerza del canto, por la *melopeia*, mientras que en el caso de Lacerda, su poesía parece hundir sus raíces en lo reflexivo, en las potencias de lo *logopeico*.

En uno de los más hermosos poemas de su libro *Mar nuevo*, el titulado «En el poema», escribe Sophia de Melo:

En el poema ha quedado el fuego más secreto

El intenso fuego devorador de las cosas

Que siempre estuvo muy lejos y muy cerca

Alberto de Lacerda, en una especie de discusión dialéctica sobre la función de la poesía, parece contestar con los versos siguientes del poema «Ventana»:

Soy una ventana a la que asoman

Todas las cosas de la vida.

No sobre mí: sobre la vida

*Que pasa por mi ser.
Y todo está lejos
Y aquí
Ser poeta es no pertenecerse
Ni a sí.*

Al igual que le ocurriera a su poeta predilecta, Lacerda se siente inexorablemente unido a la vieja Grecia; su poesía se sustenta en el mito, en la palabra sagrada como sello de paso a una realidad más alta: «soy hermano de la crátera y de los vientos elíseos / conozco la esfera y el paralelepípedo // estoy preparado para todo / como si no existiese» («Todo»). Es esa «revalorización del mito» de la que Lacerda hablaba, la que le conduce por los senderos del mundo dudando entre el sí y el no, entre el pudor y el impudor, entre la risa y la lágrima, ciego, al fin, entre las dudas, en una encrucijada: «Soy, hermanos, el ciego auténtico, / demasiado ebrio de la luz de otros caminos». Diótima o Eleusis son nombres que le sirven de piedra de toque en su ensoñación, en su encantamiento. Ante la contemplación de un atleta, contempla también la inmanencia de la belleza, y Lacerda nos recuerda: «al verlo / nadie pregunta / cómo habrá sido su infancia / cómo será su muerte».

Ha obrado con perspicacia el antólogo y traductor al dar el título de *El encantamiento* a esta selección de la primera etapa de la obra del poeta portugués, teniendo en cuenta que en más de una ocasión usa el escritor ese *leitmotiv* en sus poemas: de «un desolado encantamiento» habla en el titulado «El eterno retorno de Diótima»; «Estoy justo ahora en el centro / de un círculo de encantamiento»: es así como da comienzo el poema «Triunfo» de su libro *Exilio* (1963).

Y justamente desde ese exilio perpetuo entona Lacerda su canto, su oda de amor por la lengua portuguesa, su lengua, como el lugar en el que radica su patria real y más profunda, fuente, a un tiempo, del reencuentro con la mítica Grecia:

*Esta lengua que amo
con su bárbara hechura
su miel
su helénica sal [...]
Esta ánfora
cantante.*

Pero con el tiempo y desde su desarraigo, el poeta empieza finalmente a no ver todo como puro destierro, de modo que contempla el paisaje a través de sus ventanas de Chelsea, el barrio londinense que lo acogió durante tantos años («Ventanas de Chelsea»), desde otro punto de vista: las imágenes que le han acompañado desde países extraños

aparecen ahora en los poemas como fieles amigas que pasan suavemente ante su ventana, por la lentitud del río:

Oigo cuanto he dejado de ser

De nada sirve morir

La noche prosigue

El día repite

Imágenes truncas.



piedraycielo.eu

piedraycielo@gmail.com

Comité de dirección

Francisco León

Alejandro Krawietz

Régulo Hernández

Jordi Doce

Sergio Barreto

Diseño y maquetación

Ismael García