

1 Pablo García Baena **3** **2** Walter Cassara, «Ladera umbría» **5** **3** María Eloy-García,

«Dolor pretaporter» **10** **4** Cesare Zavattini, «Cobijarme en una palabra» (sel., trad. y nota de Juan

Vicente Piqueras) **13** **5** Boris Jristov, «Columna de polvo» (sel., trad. y nota de Juan Antonio Bernier y

Liliana Tabákova) **18** **6** LA POÉTICA DEL TRADUCTOR DE POESÍA: Patricia Gonzalo de Jesús, «Entre el arte

NÚMERO DOS

Años diez revista de poesía

MADRID :: OTOÑO MMXV :: GRANADA

de perder y el arte de lo posible. Esbozo de una poética (no sólo) de la traducción» **23** **7** Entrevista de

Max Porter a Alice Oswald (trad. de Christian Law Palacín) **30** **8** RARA AVIS: Dos poetas brasileñas: Cecília

Meireles y Adélia Prado (sel., trad. y notas de Martín López-Vega) **38** **9** POESÍA Y SOCIEDAD: Enrique

Andrés Ruiz, «Una democracia perfecta» **48** **10** Erika Martínez, «Mujer agita los brazos o qué



EL QUEEN ELIZABETH EN EL QUE VIAJÓ CARLOS MARTÍNEZ RIVAS DE VUELTA A AMÉRICA, AÑOS CINCUENTA [ARCHIVO]



Cuadernos del vigía

MADRID :: GRANADA

Años diez ❧ *revista de poesía*

NÚMERO DOS :: OTOÑO MMXV

DIRIGEN: Juan Carlos Reche · Abraham Gragera

EDITA: Cuadernos del Vigía · www.cuadernosdelvigia.com
www.añosdiezrevistadepoesia.com · juancarlosreche@gmail.com

SUSCRIPCIÓN Y VENTA:

www.añosdiezrevistadepoesia.com · editorial@cuadernosdelvigia.com
Apdo. Correos 503 · 18080 Granada, España

TIPÓGRAFO: Alfonso Meléndez · IMPRESIÓN: Gráficas Alhambra

ISSN: 2341-4219 · DEPÓSITO LEGAL: GR-504-2015

© de los textos, traducciones y fotografías: sus autores, herederos o derechohabientes.

Agradecimientos: Claudia Gordillo, Instituto Nicaragüense de Cultura,
Fundación Carlos Edmundo de Ory, UNAN-Managua, Max Porter, *The White Review*.

Los materiales de CMR han sido proporcionados
por Pablo Centeno-Gómez o extraídos de sus estudios publicados.
Transcripción, fijación y edición del epistolario: José Manuel García Gil y Abraham Gragera;
de las entrevistas y fragmentos del diario: Juan Carlos Reche.

Los restantes textos inéditos han sido escritos, cedidos o traducidos expresamente para
esta publicación. Si no hubiera sido posible contactar con los propietarios de los derechos
de algunos textos, la editorial queda a su disposición para subsanar dicho asunto.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de
esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista
por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Pablo
García Baena

1

DE HISTORIA

«Todo es inexistente, dijeron los príncipes recostados
sobre la arena». AUGUSTO FEDERICO SCHMIDT

Para Antonio Portela

Se vistieron de cárdeno los príncipes,
los altaneros pechos henchidos de blasones
para el oficio suyo de la compasión:
la dádiva a los pobres en mañana de júbilo
del pan de San Antonio.

Al sonar de clarines
la comitiva descendió las gradas
y eréctiles las picas alzaron los zuavos
en aguacero rítmico y sonoro.

Traían las banastas de candeal colmadas
pajes en alborozo como baile de seises,
y entregaron los príncipes sus manos florales
a la saliva humilde de los besos,
al humillante hedor de la indigencia.
Desde su tocador dijo la cortesana:
«Nunca se saciarán de ese hambre de vernos».

Un día entre los tiempos mendigos como príncipes
asaltaron las gradas y sus hoces de siega
degollaron las testas ungidas por los óleos.
Al expirar los príncipes,
recordaron su emblema
recogido en los versos de Augusto Federico.

Goteaba la sangre en el armiño.

Walter Cassara

2

LADERA UMBRÍA

I V

Y tal vez sea nada, nadie, sólo la memoria biológica
de un estadio ulterior, un punto oscuro
proyectado en latitudes de nostalgia, la pobre luz
de la polilla en el roble, un milagro de profusión,
que se nos ofreciera en los andrajos de una nueva Alicia.

Pasemos del roble, ya casi aclara, y el cartel
(SE VENDE AGUA Y PAJA) del viejo parador
se recorta nítido en la cumbre del puerto desolado,
y aquí, es cierto, nuestra polilla se pierde,
se alumbra y brilla con el polvo del camino.
No muy lejos, en la plaza entumecida de frío,
dos viejos de boina y bastón estarán conversando
sobre cabras y huellas de dinosaurio;
serán los únicos, quizás los últimos visitantes
de la mañana soleada que comienza a despuntar.

Esto bien podría ser una aldea africana, argelina
—lo dijo Azorín mejor en otra parte—, y quien suscribe,
(yo) uno que encontró la belleza de la Grecia antigua
en un barrio del lejano oeste bonaerense,
un «Kavafis de garage» (lo dije mejor en otra parte),
o quizás un proyector olvidado, descompuesto
en uno de esos cines de pueblo que ya no existen;
cualquier cosa menos un contemplador
de los mercados recesivos, o la canción de vodafone
el día de San Valentín en un polígono industrial.

Pasemos de los amores clasificados, extensivos,
basta aguzar el oído para escuchar a las sirenas
cantar de nuevo en Castilla la Vieja, la Umbría,
la Saxífraga —así llamó el gran Linneo
a esas plantas cuyas flores nacen de la piedra.
Nuestra conversación nació en Mar Chiquita,
un día de verano, junto una albufera enorme
y marciana como un cráter; nació allí y prosigue
aquí, aquí, vale decir en la médula espinal.

V

Anotar: en la conversación anónima de la ventisca
todos los recuerdos sisean al unísono,
golpean en el cielo de la boca,
se desdibujan en la voz oxidada de una veleta.
Propuse que nos fuéramos a vivir a
La Hija de Dios, que es el páramo
propiamente dicho; propuse que nos compráramos
una chata y fuéramos a sembrar orégano
en el monte; propuse un concierto solidario
de arpas eólicas para las verbenas locales.
Ahora, sentado frente al fuego,
repaso la cara de un pastor, dura y espléndida,
curtida como la piel de un calmuco
en una película de guerra.
Patria, ¿qué te hemos dado? Una raya
de lápiz de labio desteñida por el sol de lo imaginario,
un prisma de inocencia para mirarte cuando ya no estés.
Ah, gorrión de Keaton, aprendiz del ruiñeñor de John...

VII

(Una excursión a La Mujer Muerta)

Se trata más bien del lento trabajo del tiempo:
materiales de labranza observados
desde la perspectiva de un naufragio,
ofrendas agrícolas a la Virgen, ventisqueros,
socavones, la herida del paisaje, tan discutible
como el fantasma de la doncella
en la memoria popular. ¿O es simplemente
la abundancia de oxígeno, el corpus esotérico,
astral de una Bizancio que se refracta
sobre cristales de nieve? Ciertamente,
el temblor de la piedra, llevado al paroxismo,
induce a pensar en la austeridad del románico,
que es la conmoción desnuda de lo sobrenatural
sin la máscara ni los atrezos de la inquietud.

Y sin embargo, llevamos hora y media de ascenso;
atrás se quedó la tarde dormida en el agua
dulce de una fuente; nos medimos como ciegos
con una vara elástica. Atardeció, amaneció
y volvió a anochecer al menos doce veces
desde que nos descalzamos para vadear el arroyo.
Ahora, rocas sueltas, perfectamente ordenadas
por volumen y forma, acompañan
nuestra marcha con sus rumores de intemperie.

Por lo demás, los pies quedan suspendidos,
trenzados a las reverberaciones porosas del aire
trémolo/ vibrato

vibrato/ trémolo/ vibrato

y la supremacía del cielo se advierte en la tensión
de las cuerdas vocales. Caminamos en caravana,
cada vez más encorvados; vamos pasando y pasando;
nos achaparramos, y al mismo tiempo nos vienen
ganas de cantar, ganas de emitir algún graznido,
alguna señal perceptible sólo para los elementos
que nos rodean, el cóncavo lenguaje
de la altitud: grietas, hoyos, aristas, la celeridad
irrefutable de las aves rapaces, todas las declinaciones
del relieve, todos los amarillos de la retama
y el vacío casi absoluto de referencias antropológicas.

¿Esto es lo que tanto nos sobrecoge? Aquí,
en el señorío de la más pura verticalidad, el ojo
es un asceta que huye de la propia mirada;
con razón, ya que la montaña inhibe cualquier tentativa
de voyerismo. Pero la figura está ahí, con sus ocres
moteados de gris y verde. Yo diría que es una chica
de Hopper asoleándose detrás de un cristal; está ahí,
si extendieras la mano, podrías tocarle la cara.

María Eloy-García

3

DOLOR PRETAPORTER

TEOLOGÍA HERMÉTICA
EN EL CENTRO COMERCIAL

todo nace arrugado
porque en las cosas pequeñas
late un mundo plegado
como las proteínas las flores las montañas
como el recién nacido
envejecer es volver a plegarse
volver a ser cosa pequeña y menguar
para encapsularse uno
somos el pacto de guardar
en nuestro complejo envoltorio el tesoro del gen
si se piensa no somos más que una camisa
en manos de una dependienta que la pliega
una y otra vez
los genes son la moda de la camisa
y la dependienta es la naturaleza
con respecto al diseño de la naturaleza
no lo sé
¿inditex?

LO QUE PIENSA EN SU CAJA
LA BARBIE SUPERPRINCESA

dime otoño-invierno
si mi piel sobretodo es todo
dime costilla si puedes sujetar
el calambre con fuego
del nailon puro
dime a la oreja mundo
si estarás pendiente
dime clave si te encuentro
que te abrocharás sola
por favor dadme pistas
más allá de esta caja
más arriba del cuello vuelto
si mi cabeza se sostendrá en la ventisca
si el guante dispuesto con sus cinco agujeros
guardará también el índice tendido
quiero saber si es posible prevenir
la felicidad con poliéster
para tener frío y dudar
quiero saber detrás del tiempo
no para vivir sobre todo
sino para llamar al modisto
y clavar la aguja en el dobléz de la herida sutura
de mi plástico vivo
para aparentar con estilo equinoccio
la pura tersura agolpada
en mi pequeño corazón de tweed

Cesare Zavattini



COBIJARME EN UNA PALABRA

Selección, traducción y nota de Juan Vicente Piqueras

CESARE ZAVATTINI nació en 1902 en Luzzara, un pueblo a orillas del Po, en la provincia de Reggio Emilia, y murió en Roma en 1989. Artista fecundo y proteico, editor, fundador de revistas, guionista de tebeos, novelista, periodista, dramaturgo, pintor y poeta, *Za* (así lo llamaban los amigos) fue uno de los más activos animadores culturales de la Italia desde los años treinta a los setenta. Es uno de los fundadores del neorrealismo italiano. Fue autor de más de cien guiones cinematográficos, entre ellos más de veinte películas con Vittorio de Sica: *Sciusià*, *Ladri di biciclette*, *Miracolo a Milano*, *Umberto D.*, *L'oro di Napoli*, *La ciociara*, *Il giudizio universale*, etcétera. Escribió *Bellissima* con Luchino Visconti, *Darò un milione* con Mario Camerini, *Quattro passi fra le nuvole* y *Prima comunione* con Alessandro Blasetti, y fue director de un único film, *La Veritaaaaà*, de 1982.

Entre sus novelas destacan *Parliamo tanto di me*, *I poveri sono matti*, *Io sono il diavolo*, *Totò il buono*, *Straparole* y el extravagante *Non Libro + disco*.

Zavattini es un poeta que sabe que la poesía no puede limitarse a los libros de versos, donde a menudo brilla por su ausencia, y busca otros medios para expresarla: el cine, la pintura, el cómic, el periodismo, el teatro, la novela, la vida misma. Es autor de dos libros en verso: el espléndido poema largo *Toni Ligabue* (1967), dedicado a la vida y la obra del pintor naíf Antonio Ligabue, y una serie de poemas escritos en el dialecto de Luzzara, la lengua de su infancia: *Stricarm'in d'na parola* (en italiano *Stringermi in una parola*), título de difícil traducción al español. Sabemos que el poeta aspira en este título a estar, a caber, dentro de una palabra, pero ¿cómo deberíamos traducir el primer verbo?: ¿estrecharme? ¿apretarme? ¿esconderme? ¿acurrucarme? ¿cobijarme? ¿abrazarme? ¿encerrarme? ¿agazaparme?

La primera palabra es ya un misterio. El libro fue publicado por Bompiani en 1973 y Pasolini lo saludó definiéndolo como un libro «bello in assoluto». A él pertenecen los poemas que aquí presentamos.

LO RECONOZCO

Dicen que yo escribía mejor antes,
que me he vuelto vulgar.
Lo reconozco, y un poco hasta me gusta.
De niño escuchaba a mi padre
reñir con los santos y las vírgenes,
era enorme, de noche sus bramidos
estremecían su cuarto y casi, por amor,
estrangulaba a mi madre
(así fueron naciendo mis hermanos),
ella susurraba medias frases
con una dulzura de la que al día siguiente
no quedaba el más mínimo rastro.

UN TAL BANFI

Todas las noches desde hace una semana
un tal Banfi camina encima de mí,
en el piso de arriba,
hasta que llega el alba.
En la escalera
me encontré a su mujer y le dije:
un respeto, ¿no?, que podamos vivir todos.
No me respondió siquiera.
Siguió subiendo y tres peldaños después
se volvió y me dijo:
No se preocupe.
Dentro de un mes ya no le molestará.
Y ahora, preocupado por contároslo
—ya os conozco,
cada sílaba en su sitio—
he dejado de oírlo.

LAS PALABRAS

Las palabras van perdiendo peso
de generación en generación,
¿os habéis dado cuenta?
Hoy ya no hay niños que digan:
comunque.
¿Llegarán a ser como nosotros
que por aligerar peso
hemos tirado por la borda
puntos comas conjunciones etc.
y aun así vamos a pique?

LA FELICIDAD

Había ganado al julepe. Al salir del café
alcé la cabeza al cielo y vi una luna
ligera que parecía que se estaba yendo.
Con una risa como de chiquillo
veía alejarse de mí entre las piedras
una meada que me bajaba del corazón.

D I E Z

Eran diez
náufragos en un islote
en medio del mar.
Pasaban los días hambrientos.
¿A quién comerse primero?
Un mes después quedaban sólo dos:
se miraban. ¡De repente apareció
un barco en el horizonte!
Se abrazaron y repetían llorando:
nos llamaremos por teléfono todos los días.

L A B R I S C A

Miro jugar a estos cuatro
bajo la luz de cámara mortuoria
de la taberna.
Si yo me acercara y les dijera: *Góngora*,
no me preguntarían ni siquiera quién es.
Esperando que salga una copa o un basto,
quietos, muelen
humillaciones de ahora y de antaño,
esperanzas, miradas que podrían
haber tenido incluso los aqueos.

M E J O R C A L L A R

Ay, la vida, ¿qué es? Mejor callar.
No quiero molestar a aquellos dos
que están gozando en la hierba.

Borís Jrístov



COLUMNA DE POLVO

Selección, traducción y nota de Juan Antonio Bernier y Liliana Tabákova

La poesía de Borís Jristov (Krápets, 1945) entra en escena en 1977 con su primer poemario individual, el aclamado *Trompeta nocturna*. Cuando aparece, se generaliza la opinión de que a las letras búlgaras llega con paso firme un artista original y de gran talento, y es aceptado unánimemente por el público, convirtiéndose en una especie de poeta de culto. Hay que precisar que en los 70 la creación poética dominante en Bulgaria estaba fuertemente comprometida con los problemas ideológicos y sociales. Paralelamente, y en espacios más reducidos, se creaba otro tipo de poesía—más elitista, autocontemplativa, introvertida— que la crítica ha venido a llamar «silenciosa». En este contexto la poesía de Borís Jristov brota de forma inesperada, compaginando lo social y lo subjetivo. Por un lado, el público adolecía de cierto cansancio del *pathos* proclamativo de la poesía oficial y de la forma exteriorista con que abordaba la realidad; por otro, todavía le costaba aceptar la poesía de tono intimista como «alta» literatura. En el contexto de los años setenta, Borís Jristov destaca como la feliz confluencia entre la psique atormentada del individuo y la comunicatividad social. Sin embargo, su defensa de la libertad del individuo empieza a suscitar desconfianza entre los críticos oficiosos, lo que provoca serias discusiones en la prensa especializada. Sus versos empiezan a ser copiados a mano y la figura de Borís Jristov se reviste del aura mitológica del poeta librepensador.

De Jristov puede decirse que es, a un tiempo, un poeta metafísico y comprometido con el destino de los seres humanos, y que sus poemas se debaten entre dos fuerzas: la persecución nunca satisfecha de la belleza y la sabiduría y la tentación del silencio. Sus versos son el testimonio de dicha persecución, y su actitud vital una manera de ser coherente con su moral artística: desde hace años, vive con su familia en una aldea apartada, en los míticos Ródope, alejado del ruido y la furia de los cenáculos poéticos. De acuerdo con este talante, en 2010 rechaza la orden Cirilo y Metodio, la más alta distinción oficial de la cultura búlgara, aduciendo que no acepta el reconocimiento de ningún Gobierno, independientemente de su signo político.

Entre sus libros de poemas destacan *Trompeta nocturna* (1977), *Con el corazón en la mano* (1982), *Columna de polvo* (2008), del que procede esta selección, y el más reciente e inesperado *Libro del silencio* (2014).

I N I C I O

Y volverán aquí los muertos algún día
como peces que regresan al lugar
donde una vez arrojaron sus huevas.

T I E M P O

Él vive en los confines de la vida:
solitaria mujer de las afueras
invitada a plañir por el difunto.

E L D O L O R

Se levantó después del golpe el hombre
y se marchó...
Pero el Dolor, tendido, permaneció en el barro.

P L E G A R I A

Pero, Señor,
ojalá nuestras heridas estén siempre
al alcance de nuestras manos.

J U E G O

La lluvia derribó de las alturas
las almas de los muertos.
Pero el sol les ayudó a elevarse de nuevo.

NOTICIA

En vez de la noticia largamente esperada,
el viento trajo solo
las alas del heraldo.

EUREKA

La orilla que nos esperaba perdió la paciencia:
recogiendo sus piedras, caminó hasta nosotros.
Ahora nos embiste nuestro sueño.

SÍSIFO

Haz un último intento, Sísifo,
pero cierra los ojos para no ver
que te mira la humanidad entera.

PRESAGIO

En el cielo de pronto fulguró
la sangre derramada por la gente
en algún otro cielo.

SORPRESA

Qué visión tan majestuosa:
un sordomudo
ante el estrépito loco de la catarata.

S E C R E T O

La fruta madura dijo algo
a las frutas cercanas.
Y se pusieron a pudrir.

A G O S T O

Y sólo en el atrio de la iglesia
la hierba tararea los salmos profundos
de su verde religión.

M I S A

¡Bendito aquel que toca la campana!
Porque la ha detenido, boquiabierto, para escuchar
cómo la tañe el granizo.

F R A G M E N T O

En la piedra encontré una bolsita de aire...
¿También aquí, Señor, dejaste
un alma abandonada?

C L A M O R

¡Ya es tarde, Señor...!
Los que nacieron sin amor invaden
las ciudades construidas por los enamorados.

La poética del traductor de poesía

6

Entre el arte de perder y el arte de lo posible

Esbozo de una poética (no sólo) de la traducción

SIEMPRE, desde aquel *arma virumque cano* de mi adolescencia, he traducido de oído. Con esto, claro está, no me refiero a una traducción irreflexiva, sino más bien al hecho de que, después de las múltiples consideraciones teóricas que se esconden tras la elección de las palabras y su interacción en los versos, la decisión final siempre ha dependido más de cómo *siento* que debe sonar el poema. Siempre, desde aquel *arma virumque cano*, me ha dado apuro reconocerlo, de modo que he desarrollado la capacidad de inventar teorías para justificar aquello que no tenía más razón de ser que la pura intuición lingüística o estética. Al fin y al cabo, a ningún traductor le gusta dar pie al consabido *traduttore, traditore*. Y siempre, desde aquel *arma virumque cano*, me he sentido insegura al respecto.

El checo Miroslav Holub solía decir que sus comienzos poéticos consistieron esencialmente en descubrir si lo que él hacía era en realidad poesía, cosa de la cual dudaba. «Hay muchos tipos de poetas y muchos tipos de poesía, exactamente igual que existen distintos tipos de perros», afirmaba. Quiero pensar que, del mismo modo que los poetas, la poesía y los perros, existen muchos tipos de traductor. De modo que ahora, al intentar esbozar una poética, me siento enfrentada más a un problema de zoología que de traducción o de poesía. ¿Qué raza de perro soy yo? Y ¿no seré más bien uno de esos topos que, en los poemas de Holub, hacen teorías sobre los gatos que crecen en los árboles?

Dice Susan Bernofsky que el traductor «debe ser capaz de intuir el estilo, el tono y la voz en un contexto interlingüístico, lo que significa desarrollar la habilidad de ‘oír’ cómo debe sonar una traducción, de la misma manera en que cualquier otro tipo de escritor lo hace». Si me convence esta definición no es únicamente porque me quite un peso de encima, sino sobre todo porque libera a la traducción literaria de la parafernalia teórica que en ocasiones la encorseta y le devuelve la cualidad

interpretativa que han resaltado traductores como Ralph Manheim, Edith Grossman, Julie Rose o Charles Simic. A mi modo de ver, toda traducción, especialmente si es de poesía, es una doble interpretación. Es una interpretación en la medida en la que el traductor ha de ser el mejor de los lectores posibles del poema que traduce, pero también porque la traducción es una actividad intrínsecamente performativa: el traductor, como los actores o los músicos, interpreta su propia interpretación de un texto, le presta oído y le da voz. Aunque esto, volviendo a Holub y a la zoología, conlleva ciertos riesgos, como bien explica en su poema «El salón o la interpretación del poema» (*Ve y abre la puerta*, 1961):

A ted' mi to řekněte	Y ahora dígamelo
jinými slovy,	con otras palabras,
říká vycpaný puščík	le dice la lechuga disecada
mouše,	a la mosca
která bzučíc	que, zumbando,
snaží se prorazit hlavou	se esfuerza por atravesar a cabezazos
okenní sklo.	el cristal de la ventana.



«Todo poema verdadero es la ruptura de un silencio existente, y la primera pregunta que podríamos hacer a cualquier poema es: *¿Qué clase de voz está rompiendo el silencio y qué clase de silencio se rompe?*». Si estas palabras de Adrienne Rich en *Artes de lo posible* son para mí fundamentales cuando escribo poesía, lo son aún más cuando la traduzco, es decir, cuando la reescribo. No se trata solo del silencio que se rompe, sino también del que, muy intencionadamente, no se quiere romper: la voz se perfila en los contornos del silencio, son los silencios los que en muchas ocasiones la dotan de profundidad, es a menudo en los silencios donde escuchamos los ecos de la tradición con la que dialoga el poeta. La tarea del traductor es entregarse con generosidad a esa voz y a sus silencios sin contaminarlos, vencer la tentación de convertirlos en tu propia voz, en tus propios silencios.

A veces las voces son esquivas, paradójicas, y es en estos casos en los que el traductor, más que nunca, debe atender a los silencios. Pocos poetas más elusivos y contradictorios que Joseph Brodsky, capaz de dialogar simultáneamente con

Derzhávin, Mandelshtam, Ajmátova, Tsvetaíeva, Horacio, Donne, Miłosz o Auden en un único poema. A menudo se hace hincapié en la perfección formal de sus versos, en el equilibrio entre *pathos* y contención y, también a menudo, se olvida o relega la (auto)ironía que lo convierte en una figura clave de la tradición elegíaca posmoderna. Por supuesto, traducir sus poemas consiste en reproducir el silencio que quiere romper (el del exilio, el de la extraterritorialidad), pero no se debe olvidar el silencio de la media sonrisa irónica que, por ejemplo en su poema «En la Región de los Lagos» (*Parte de la oración*, 1977), le permite descomponer el *exegi monumentum* en una caries, yuxtaponer la decadencia de una civilización y la decadencia personal, la ruina física y la moral:

В те времена в стране зубных врачей,
чья дочери выписывают вещи
из Лондона, чьи стиснутые клещи
вздымают вверх на знамени ничей
Зуб Мудрости, я, прячущий во рту,
развалины почище Парфенона,
шпион, лазутчик, пятая колонна
гнилой цивилизации — в быту
профессор красноречия — я жил
в колледже возле главного из Пресных
озер, куда из недорослей местных
был призван для вытягиванья жил.

Все то, что я писал в те времена,
сводилось неизбежно к многоточью.
Я падал, не расстегиваясь, на
постель свою. И ежели я ночью
отыскивал звезду на потолке,
она, согласно правилам сгорания,
сбегала на подушку по щеке
быстрее, чем я загадывал желание.

Por aquel entonces en el país de los dentistas,
 cuyas hijas hacen encargos
 a Londres, cuyas apretadas tenazas
 alzan en lo alto como insignia
 una Muela del Juicio anónima, yo, que ocultaba en la boca
 unas ruinas más impolutas que las del Partenón,
 espía, batidor, quinta columna
 de una civilización cariada —como *modus vivendi*
 profesor de oratoria—, vivía
 en un *college* junto al Superior de los Grandes
 Lagos, adonde había sido invitado para dar la tabarra
 a los patanes del lugar.

Todo lo que escribía por aquel entonces
 se reducía inevitablemente a unos puntos suspensivos.
 Caía sin desabotonarme sobre
 la cama. Y si acaso durante la noche
 oteaba una estrella en el firmamento,
 ella, conforme a las leyes de combustión,
 se precipitaba a la almohada por mi mejilla
 antes de que alcanzara a pedir un deseo.



Me gusta pensar en los poemas de manera orgánica, según los define Denise Levertov: como existencias autónomas construidas a partir de palabras y silencios cuya forma no es sino la revelación de su contenido. El ideal poético, no obstante, es la pesadilla del traductor, que ha de reescribir y reintegrar los diversos planos en un todo coherente e igualmente orgánico. Rara es la vez en que este ensamblaje no conlleva cierta renuncia, ya sea formal o semántica: la traducción es (quien lo probó lo sabe) el arte de perder, la aceptación de las limitaciones. El poema «Todo un arte» (*Geografía III*, 1976), de Elizabeth Bishop, es precisamente uno de esos poemas perfectamente orgánicos en los que estructura formal y estructura retórica se confunden, en los que la búsqueda de una versión equivalente en otro idioma re-

quiere elegir el mal menor: yo elegí renunciar en gran medida a la rima para preservar las repeticiones y los paralelismos que confieren el ritmo y la lógica al poema.

The art of losing isn't hard to master;
so many things seem filled with the intent
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster
of lost door keys, the hour badly spent.
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:
places, and names, and where it was you meant
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or
next-to-last, of three loved houses went.
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,
some realms I owned, two rivers, a continent.
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

No es difícil alcanzar la maestría en el arte de perder;
tantas cosas parecen colmarse en su empeño
de ser perdidas, que su pérdida no es ninguna catástrofe.

Pierde algo cada día. Acepta el desbarajuste
de las llaves perdidas, la hora malgastada.
No es difícil alcanzar la maestría en el arte de perder.

Luego practica perdiendo más lejos, perdiendo más aprisa:
lugares, y nombres, y adonde quiera que tuvieras
la intención de viajar. Nada de eso provocará una catástrofe.

Yo perdí el reloj de mi madre. Y, ¡mira!, la última, o
penúltima, de mis tres amadas casas pasó a mejor vida.
No es difícil alcanzar la maestría en el arte de perder.

Perdí dos ciudades, de las bonitas. Y, más extensos,
algunos de los dominios que me pertenecían, dos ríos, un continente.
Los añoro, pero no fue una catástrofe.

Incluso al perderte a ti (la voz bromista, un gesto
que amo) no habré dicho ninguna mentira. Es evidente
que no es demasiado difícil alcanzar la maestría en el arte de perder
por mucho que pueda parecer (¡Escríbelo!) una catástrofe.



Para algunos, como Nabokov, el arte de perder sí es una catástrofe: la traducción no es sino «[e]n una bandeja / la pálida cabeza del poeta fulminándonos con la mirada / el chillido de un loro, el parloteo de un mono. / [...] Cagadas de paloma en tu monumento» (*Sobre la traducción de Eugenio Oneguin*, 1955). Tal vez sea mejor no entrar a cuestionar la sinceridad o la falsa modestia de estos versos (ni tantas otras cosas acerca de tus traducciones, Vladimir), pero no puedo dejar de ser escéptica acerca de las opiniones un tanto apocalípticas sobre la traducción de poesía. Al fin y al cabo, las limitaciones del traductor de poesía son las mismas que las de cualquier otro tipo de escritor, como apuntaba Bernofsky: esas «[...] palabras [que] tan sólo pueden titilar / como luces elongadas que se retuercen / en el espejo negro de un río / entre la ciudad y la niebla» (de nuevo, Nabokov *dixit*) son las mismas con las que lucha el poeta, el mismo pálido reflejo que resulta del conflicto entre la realidad y el deseo.

Alice Oswald



Max Porter

UNA ENTREVISTA EN *THE WHITE REVIEW*

Traducción de Christian Law Palacín

ALICE OSWALD es una poeta inglesa que vive en Devon con su familia. Los periódicos mencionarán inevitablemente el hecho de que tras sus estudios de clásicas en Oxford trabajara como jardinera. A decir verdad, el tiempo que dedicó a la jardinería ha tenido una enorme influencia en su evolución como poeta.

Oswald habla con pasión de su compromiso con la tierra, de las labores tan duras, de las plantas y los ritmos naturales, pero tiene sus prevenciones con etiquetas como «poeta de la naturaleza». Desde su primer poemario (*The Thing In The Gap Stone Stile*, Faber, 1996) hasta el más reciente (*Memorial*, Faber, 2011), Oswald ha recibido elogios y premios, y ha hablado con una voz que no se parece a ninguna otra. Ha escrito poemas polifónicos de ríos ingleses (*Dart* y *Sleepwalk On The Severn*), donde se entretejen historia oral, drama y documento social. Ha escrito poemas serenos y tiernos, pero nada sentimentales, sobre la paternidad y el amor. Ha escrito poesía vigorosa y muy violenta sobre la guerra y la muerte. Ha antologado a Thomas Wyatt y a Ted Hughes. Ha colaborado con artistas, músicos y dramaturgos, y su trabajo está cada vez más lejos de las convenciones de la obra impresa.

Aunque agradece el respaldo de los premios, Alice Oswald no parece interesada en la condición de celebridad poética y no teme alejarse de causas o tendencias que le resultan inquietantes. Sus recitales de hora y media de *Memorial* han recibido ovaciones cerradas. Pero lejos de querer aprovecharse del aplauso que han generado esas actuaciones, Oswald está deseando regresar a sus nuevos proyectos. La palabra que define su obra, y también su conversación, es honestidad.

MAX PORTER: Sé que es un poco absurdo empezar con una pregunta así, pero en mi calidad de lector suyo a lo largo del tiempo me gustaría saber en pocas palabras qué está haciendo.

ALICE OSWALD: ¿Ahora o en general?

M.P.: Ahora y en general, pero empecemos por ahora. Con respecto a aquel «levantar muros de piedra seca con palabras» de sus primeras obras, o a la «búsqueda de la translucidez» en su reciente y abrumador *Memorial*.

A.O.: Me interesa desafiar mis propios principios. Cada libro que hago establece una frontera, y luego me desplazo al siguiente país.

Después de *Memorial* sentí un cierto estrés postraumático. Fue una experiencia agotadora. Pero en otoño comencé a releer la *Odisea*, y no dejo de preguntarme cómo podría traducirse. Algo muy diferente a *Memorial*, sin duda.

M.P.: ¿Irreverente?

A.O.: Sí. Quiero explorar. Una especie de balada, algo totalmente irrespetuoso con el texto. Dado que es un poema tan centrado en el mar, me interesan los desajustes que lo hacen funcionar.

Ahora estoy fascinada con los poetas americanos, que de algún modo (yo no sé hacerlo, de ahí la fascinación), consiguen articular pensamiento y poesía. Para mí la poesía consiste en hacer algo completo, con vida propia, que luego se va desbordando. Pero los americanos tienen esa increíble capacidad de pensar

dentro de los límites del poema, de canalizar la especulación. Yo quiero aprender a hacerlo.

M.P.: ¿Podría nombrar algún poeta americano que ilustre esa línea reflexiva?

Recientemente leí una entrevista con una joven poeta que hablaba de aquellos que «le daban permiso». ¿Quiénes le dan permiso en este sentido?

A.O.: Ashbery siempre suena como si estuviera pensando, incluso cuando no comprendes del todo sus ideas. Jorie Graham utiliza un verso que se expande y se contrae, que desafía la mirada y te desordena los ritmos corporales de tal modo que la mente parece abrirse. Dickinson saca a la luz las pausas en el cerebro. Todos parecen articular la indecisión, como si el poema se estuviera escribiendo solo en un momento de suspensión. Lo encuentro muy estimulante.

La poesía está íntimamente ligada a la tradición, así que es interesante que la lengua inglesa tenga dos clases de poesía, una de las cuales (la americana) está decidida a escapar de su tradición. Es como una ventana abierta en tu cuarto de trabajo. Cada vez que me siento a escribir tengo que meditar sobre ciertas cuestiones que afectan a la forma... ¿Voy a escribir un soneto o no? Si no cuento las sílabas, ¿cómo comunico una melodía? Si rimo, ¿de quién es esa voz? Y, a veces, un cierto aroma de América entra por la ventana y me da el permiso para ignorar esas cosas. Pero ese permiso puede llegar a convertirse en una tiranía. Ginsberg

y Frank O'Hara, por ejemplo, son muy apremiantes, muy impacientes en sus invitaciones a la libertad.

M.P.: ¿Es más despojada, o menos grávida, la poesía inglesa en comparación?

A.O.: No se puede generalizar, y hay desde luego mucha gente muy brillante escribiendo poemas, pero si se me permite una afirmación poco informada...

M.P.: ¡Por favor!

A.O.: Puede que los poetas ingleses pongan ideas en sus poemas, pero las vierten como si el poema fuera un contenedor y las dejaran caer allí. Hay algo en la poesía americana que incorpora sin más la reflexión.

M.P.: En especial la nueva escuela de poetas americanos que podríamos calificar de ashberiana... Están todos siempre a vueltas con el verso reflexivo y hasta hiperreflexivo, nunca descansan, y a menudo se los ve como pedantes, pero su estirpe es inevitablemente whitmaniana, ¿no cree?

A.O.: Sí. Es curioso porque, de algún modo, estoy prevenida contra eso, ya que estoy enamorada de lo que hace Homero. Él transmite vida, sencillamente. No hay mediación. Describe una hoja y lo que tienes no es una descripción, es una hoja de verdad. Ese ha sido siempre mi principio. Tienes que hacer algo vivo, y el pensamiento no lo está.

M.P.: Pero eso no deja de ser una ilusión, ¿no? Porque para cuando la hoja de

Homero llega a ti, está tan glosada por el viaje del texto... Así que la cuestión estriba en saber si puedes reintegrar el viaje en la hoja sin perder la pura poesía de describirla.

A.O.: Es una manera muy bonita de decirlo, pero yo siento eso con Homero, y no lo siento con ningún otro poeta (más allá de algunos fogonazos en, digamos, Hughes, o Clare, o la poesía popular). Sientes como si algo —y sé que es un término trillado— mágico hubiera ocurrido. Más allá de la inteligencia, más allá de la glosa.

M.P.: Alquímico.

A.O.: Creo que sí. Claro que puedes teorizar, o deconstruir, o mostrar los efectos del tiempo, pero hay una extraña fuerza vital que te coge por sorpresa.

M.P.: Sus poemas la tienen.

A.O.: Bueno, gracias, pero puede que la pierdan ahora que estoy considerando la línea americana...

M.P.: ¿Indaga en los vínculos que hay entre usted y esos otros? Tengo para mí que no basta con identificar una conexión. Los vínculos solo son fructíferos si los desmenuzas y los escuchas. Hughes, por ejemplo. Si pienso en Hughes, cosa que seguramente hago a diario, las imágenes son de imposición física, de violencia, de aplastamiento... Pero son sobre todo penetrativas, un acto de agresión tierra-tierra... ¿Tiene usted algo de chamán?

A.O.: No me atrevería a ser tan arrogante. A mí me fascina.

M.P.: Pero él era muy arrogante.

A.O.: Podía permitírselo. Se había ganado ese derecho.

M.P.: Me maravilla lo ajeno que era a las modas, ¿verdad? Los horóscopos y los símbolos arcaicos. Seguro que hoy condenaríamos a un poeta con esas opiniones. Creo que ese es uno de los grandes problemas de nuestra cultura, que no dejamos que la gente piense distinto.

A.O.: Totalmente de acuerdo.

M.P.: ¿Le puedo preguntar eso? ¿Qué cree que les permitimos ser a los poetas?

A.O.: Les permitimos ser comerciales, lo que significa dividirlos en categorías para venderlos. Te dicen que eres una poeta de la naturaleza y debes comportarte como si lo fueras. Tienes que sentarte debajo de un árbol con la mirada perdida...

Yo tengo un problema con la etiqueta «poeta de la naturaleza», más que nada porque es un sobrenombre al que me podría acomodar sin tener que preocuparme por el desconcierto que me crea cada poema. No soy una poeta de la naturaleza, aunque sí me encanta estar con las plantas. Son tan expresivas, tan pacientes. Hay un paseo por el estuario que suelo hacer todos los días a horas distintas, dependiendo de la marea (a veces por la noche), y que me permite una gran cercanía con las plantas. Puedo asistir a cada gesto de una hoja al desplegarse a lo largo de una semana. Soy adicta a esa lentitud. Me recuerda que la perspectiva humana es parcial. Así que, en ese sentido, la poesía de la naturaleza es

solo otro tipo de poesía metafísica, y eso es exactamente lo que me gusta. Pero creo que los mejores poetas de la naturaleza son Homero, Ovidio y Shakespeare porque llevan lo humano y lo no humano en su visión. ¿Cómo categorizas eso?

M.P.: ¿Podemos hablar de *Memorial*? La vi recitar todo el poema en Edimburgo y —seguro que está harta de oírlo— fue una experiencia física y emocionalmente abrumadora. Nada que ver con ninguna otra cosa, estaba a años luz de lo que llamamos lectura de poesía. Yo estaba aterrorizado.

A.O.: Bueno, a mí me aterroriza aún. Es algo espantoso. Antes de hacerlo siento una gran presión. Todos esos soldados que van a desfilan por mi cabeza. Tengo todos los músculos tensos. Si pienso en cualquier otra cosa es un desastre. Tengo cuadrículas en la cabeza: los golpes con el pie, los puños... Forman cuadrículas visuales. Es una prisión segura donde debo refugiarme. De hecho pienso en cuadrados de ritmo. De algún modo, no me responsabilizo de lo que ocurre en una lectura de *Memorial*. Es sobrecogedor porque la *Iliada* es sobrecogedora por ser real.

M.P.: ¿Entonces no es como actuar?

A.O.: Me interesa mucho la actuación, la disciplina, pero no interpreto el poema porque no tengo un mecanismo de protección. Solo pasa a través de mí.

M.P.: ¿Conoce el trabajo de Marina Abramovic?

A.O.: Es increíble. Me encanta. Es algo que

cada vez me interesa más. Se habla mucho en todas partes de lo digital, pero no hay nada como el hecho físico de un ser humano ofreciéndote algo.

M.P.: ¿Y la necesidad del encuentro es mayor cuanto más nos involucramos en ciertas formas electrónicas?

A.O.: Lo humano todavía funciona. Si rascas en la modernidad no tiene más de un centímetro de grosor. Hay algo increíblemente vivo, ancestral, que la gente reconoce cuando un ser humano está presente.

M.P.: Necesitamos que nos emocionen más allá del lenguaje.

A.O.: Sí, eso no se ha olvidado, o si se ha olvidado, la poesía puede recuperarlo de inmediato. Los ritmos de los poemas van directos a esa parte preliteraria de la mente. Empecé a leer mis poemas en voz alta porque me di cuenta de que la gente no interpretaba correctamente la melodía en la página. Una melodía —para mí— es una tensión... Su final es una prolongación del principio y no puedes cortarla sin perder esa tensión. Pero he oído a gente leer poemas con la tensión de una goma elástica abandonada, y esa es una de las razones por las que ya apenas soporto poner los míos en un libro. Pero eso es una cosa y otra muy distinta es ser un poeta oral en el sentido homérico. La *Iliada*, por ejemplo, no se interpretaba oralmente a partir de un texto sino que se fue componiendo mientras se interpretaba. Eso es algo que yo no podría

hacer, pero me alegra ser un híbrido, estar entre ambas tradiciones.

M.P.: ¿Va a seguir interpretando *Memorial*? Supongo que implica riesgos tanto para usted como para el poema.

A.O.: Es delicado. Estoy intentando no hacerlo más. El poema necesita presentarse como una voz, pero no quiero hacerlo muy a menudo.

M.P.: Es un trauma, según sus propias palabras. Si un trauma se convierte en una representación, o peor aún, en un truco de salón, el sentido emocional se resiente.

A.O.: Estoy muy de acuerdo.

M.P.: ¿Y cómo y por qué y de qué modo se le ha ocurrido volver a Ulises? ¿Haría algo moderno, del modo en que *Memorial* es moderno en sus imágenes?

A.O.: Sí, sí. Más incluso. Estoy en modo mosaico ahora, traduciendo, inventando. Si afronto la *Odisea*, creo que será algo mucho más ligero, más alocado que *Memorial*. Va a enfurecer a los puristas. Al fin y al cabo, es el poema de amor más increíble. Cuando Ulises regresa y Penélope no sabe quién es y empieza a enamorarse de él contra su voluntad, a enamorarse de un mendigo y a la vez de su marido, sin saber que lo es... Es extraordinario.

M.P.: Y esa alteración como en ondas que provoca su regreso. Es algo químico, como una pasa burbujeando sin control en coca-cola, o cualquier otro experimento en la

cocina. No quiero que cuente demasiado pero ¿habrá dioses en el poema?

A.O.: Siempre he estado enamorada de Atenea. Una vez tuve un sueño maravilloso en el que yo iba en tren y Atenea corría a mi lado. Me encanta su no relación con Ulises, es preciosa.

M.P.: Esas artes para ponerse a prueba, para perdonar, cuando ni siquiera son amantes, son fascinantes. ¿Podría hablar de la gente que colabora con usted?

A.O.: Claro. Siempre he pensado que hace falta más de una mente para hacer un poema. Me gusta discutir ideas con la gente. Y considero, de verdad, que mis poemas no son míos. No es falsa modestia. Surgen del trabajo con otras personas. He trabajado con jardineros. He trabajado con un trompetista. Me enseñó mucho sobre los espacios en los poemas y lo que significan. Me gusta esa tensión entre silencio y música, o palabras. Y la persona con la que más colaboro es un tipógrafo que vive aquí cerca, Kevin Mount. Es una persona muy interesante, un genio oculto. Entiende mejor que nadie qué mancha debe hacer el poema en la página.

Creo que un poema no tiene por qué asumir que será leído. Debe contener la energía para hacerse necesario. Los poemas no deben operar en la expectativa de que pasarán de mano en mano. Así que a menudo me paraliza esta pregunta: ¿por qué empezar un poema? ¿Por qué algo debe empezar a hablar cuando el silencio es siempre más pertinente? Eso me hace recelar del impulso de escribir colecciones

de poemas, porque creo que eliminan esa lucha contra el silencio de un modo poco honrado. Una colección sobre un tema siempre puede seguir diciendo «y una cosa más, y una cosa más, y una cosa más...» (las he escrito, así que conozco las tentaciones). Lo que quiero hacer ahora es encontrar el modo de mejorar el estatus del poema suelto, el poema escrito en el metro, por ejemplo, o el poema garabateado en un trozo de papel, el poema sin más contexto que él mismo. Recuerdo cuando en el colegio me dieron *Go, lovely rose* de Edmund Waller... Estaba fotocopiado en un folio y parecía haber llegado flotando solo desde el siglo XVII. Me impresionó mucho la fuerza con la que se presentaba, lo que significa que no necesitaba estar en un libro o en una colección, se bastaba a sí mismo. Por supuesto, en la poesía oral, la *Odisea* por ejemplo, ni siquiera hay un folio, solo una respiración.

Todo eso haría concentrarse al poema. Me interesa cómo se puede devolver esa clase de presión a un poeta moderno. Prescindir de todo soporte, de las categorías, y dejar que los poemas se valgan por sí mismos. Creo que todos escribiríamos mucho mejor en esas condiciones...

M.P.: Ciertamente. Sabiendo que ambos coincidimos en nuestra opinión, me parece que deberíamos hablar de *Cuervo*.

A.O.: *Cuervo*. Probablemente es uno de mis libros favoritos.

M.P.: Yo estoy un poco demasiado obsesionado con él. Siempre estoy jugando con

ideas de *Cuervo*. *Cuervo* analizando a Ted, atacando a Eliot, librando extrañas guerras contra la poesía, maltratando el texto, el siglo xx, el mito. *Cuervo* siendo muy malo...

A.O.: Es un sablista. Es el más increíble... Ni siquiera sé si es realmente un poema. Es una cosa rara. Y era raro para él, se paró en seco.

M.P.: Él dice: «Eso es lo que trataba de hacer». Hablaba siempre de ello como de algo inacabado, sin resolver.

A.O.: Sí, y me encanta el hecho de que sea fragmentario de un modo tan enigmático. Roto en pedazos. ¡Eso es lo que hay y la gente se enfada! Recuerdo que una vez, en una charla sobre Ted Hughes, todas las preguntas eran: «¿Cómo puede gustarle *Cuervo*?» No se lo considera muy refinado. No es algo que pueda circular por un salón elegante.

M.P.: Oí a un famoso poeta decir que daba un poco de vergüenza, que era un desastre, y que había envejecido. Creo que de cuanto escribió es lo que está más vivo hoy. Para mí es una muestra asombrosa de generosidad y de peligro y de cómo empezar de cero.

A.O.: Sí. Y luego está eso que dice, eso de que si quemas una biblioteca, lo del lenguaje que nos quedaría. Me encanta eso. Ese coraje.

M.P.: Cuando todo está destrozado, quemado, echado a perder. La civilización, la familia, el ser humano en ruinas... Hay un hermoso animal oscuro, un animal inteligente buscando entre las ruinas algo que brille.

A.O.: ¿Y ha visto esa foto suya con Peter Brook en Persépolis o no sé dónde? Ahí parece un cuervo. Es muy extraño.

M.P.: Sí. Para mí al menos la lección está ahí, entre *Cuervo* y *Río*. Podría tumbarme entre esos dos poemarios para siempre. De ahí procedo como lector. Tal vez como inglés también. En la ira y en la calma.

A.O.: Él nos ofrece las dos. Para mí es el dinamismo. Los versos, cuando son hermosos, son tan hermosos. Intocables. Y cuando son feos, versos-*Cuervo*, tienen un poderío increíble. Y eso es lo que encuentro en la *Iliada* y en la *Odisea* también. Son extremos entre los que me muevo, donde se ha creado algo vivo que va más allá de la literatura.

Rara avis

8

Dos poetas brasileñas

Selección, traducción y notas de **Martín López-Vega**

Cecília Meireles

(Río de Janeiro, 1901-1964) era hija de inmigrantes azorianos. Lectora voraz, su poesía muestra todo tipo de influencias: desde el modernismo al simbolismo, del clasicismo al gongorismo, del romanticismo al parnasianismo, del realismo al surrealismo. Tradujo a poetas de otras lenguas, por ejemplo a los clásicos chinos, en un libro que merecería una comparación minuciosa con la antología que en español preparó Marcela de Juan, probable fuente de Meireles. Además de poeta, fue periodista, siendo la educación una de sus preocupaciones más frecuentes. Ella misma escribió varios libros de poesía infantil. Cuando en 2001 el poeta Antonio Carlos Secchin recogió en dos volúmenes la *Poesía completa* de Meireles, incluyó un apéndice de poemas dispersos de cuatrocientas páginas. Sorprendentemente, y al contrario de lo que suele ocurrir en estos casos, esa sección de la poesía completa de Meireles es oro puro. Su bibliografía *oficial*, si bien variada en tono e intención, tiende a menudo a las formas más clásicas o más a la moda en su momento. El apéndice reunido por Secchin muestra una poeta más vanguardista, con un oído más atento a la poesía que en ese momento se escribía en otras latitudes. Los críticos han hablado de la atemporalidad de su estilo, una atemporalidad fruto de esa variedad de influencias. Eliana Yunes ha definido así su poética: «Una visión del mundo que todo lo abarca, sin exclusiones —desde los seres diminutos a las experiencias límite de lo humano—, esquiva las apariencias para rescatar de lo transitorio un detalle trascendente».

MAÑANA CLARA

Casas blancas

Nube blanca

Palomas blancas

Jazmines

Tomo en las manos la primera hoja de papel

¿Qué escribir con tanta claridad?

LÍNEA RECTA

No intentéis detener al pájaro que vuela en línea recta
de este a oeste. Alto y solo.

No le preguntéis si avista ciudades, mares, gentes
o si no hay más que un liso desierto. Vasto y solo.

Él no pasa para contemplar las cosas del mundo.
Él va de este a oeste. Alto y solo.

Él se va con la música guardada tras los ojos cerrados.
Cuando llegue a su destino, abrirá los ojos y cantará su canción.
Vasta y sola.

CASA ANTIGUA

Forraré tu casa tan antigua
con un papel que imite las paredes de ladrillo.
Quedará tan hermosa como si estuviéramos en Holanda.

Forraré tu casa así, por dentro.
De modo que, lejos de las miradas,
será como si estuviéramos al aire libre, en el jardín.

Y dejaré una pared rota —no una puerta, ni una ventana:
una pared rota, por donde pase una rama de guayabo,
cargada de flores y de avispas.

Parecerá que estamos soñando,
y en verdad soñando estaremos,
y parecerá que estamos viviendo.
¿Y qué es la vida sino un sueño imposible?

MAÑANA DE LLUVIA EN LA INFANCIA

A lo largo del muro las campanillas se van secando,
gelatinosas,
todavía coloridas,
todavía olorosas
y ya muertas.

Yo soy la niña que va a la escuela
con su abrigo rojo
y sus libros forrados en papel azul.

La lluvia continúa golpeando las flores,
avivando el color de los muros,
borboteando en los canalones,
corriendo hacia las negras alcantarillas.

Yo soy la niña que va a la escuela
feliz, con el cabello mojado
y el rostro frío.

La lluvia es una alegría, con sus agujas de vidrio
que vuelan por todos lados.
La lluvia huele a jazmín y a vinca de Madagascar.

Yo soy la niña que de pronto se queda triste
porque a lo largo del muro las campanillas se van secando,
gelatinosas,

color de coral, color de marfil,
perfumadas todavía
y ya muertas.

CONSULTORIO

El enfermo quiso ayudar al diagnóstico.
Contó cosas antiguas,
íntimas,
minuciosas.

El médico sacudía la cabeza,
un poco distraído.

El enfermo siguió contando.
Puso una coma que faltaba.
Rescató de un rincón de la memoria
un detalle que había quedado en la sombra.

El médico sacudía la cabeza.
En su dedo resplandecía la esmeralda.
Del tamaño de un grano de maíz.
Luminosa como un domingo al aire libre.

El enfermo acabó su relato.
La confesión.
Era un enfermo bienintencionado.
Un hombre de conciencia.

El médico se levantó y dijo:
Muy bien. Ahora este aparato dirá la verdad.

Y comenzó a anotar las señales que la máquina dictaba.
La máquina sabía más que el enfermo.
La máquina sabía más que el médico.
La máquina sabía más que la vida.
La máquina sabía más que Dios.

Adélia Prado

(Divinópolis, 1935) aparece ligada, como Cecília Meireles, al Modernismo brasileño. Su primer libro, *Equipaje* (del que publicamos a continuación un par de poemas) se publicó gracias al empeño de Carlos Drummond de Andrade, a quien Affonso Romano de Sant'Anna, crítico literario al que Adélia Prado había enviado su libro, se lo había hecho llegar. Su poesía tiene como norte una particular vertiente de la duda: la perplejidad. Una perplejidad moldeada, en la poesía de Prado, por una omnipresente fe cristiana que no es incompatible con un alto grado de ironía hacia las cosas del mundo, incluida ella misma. Ironía, a su vez, perfectamente compatible con un alto grado de desesperación que motivó uno de los silencios más famosos de la literatura brasileña reciente (un silencio que en realidad fue de apenas cinco años; ya se ve cómo los ritmos de publicación cambian de país en país)... Prado definió ese silencio como *un período de desolación*. Autora también de varios títulos en prosa, a su inicial *Equipaje* (1975), seguirían *El corazón disparado* (1978), *Tierra de Santa Cruz* (1981), *El pelícano* (1987), *El cuchillo en el pecho* (1988) u *Oráculos de mayo* (1999). Su último libro publicado es *La duración del día* (2010). José Carlos Barcellos ha subrayado cómo su poesía articula, «en un todo cohesionado y coherente, cuatro aspectos poco frecuentes en la tradición poética brasileña: una identidad femenina muy marcada, el estilo de vida típico de una pequeña clase media del interior, el universo simbólico del catolicismo popular tradicional y un fuerte componente erótico y sensorial».

SANTA TERESA EN ÉXTASIS

Lo que me alegra no es cosa de risa.
Está vivo y carece de movimiento.
Cuando desaparece
me duelen todos los huesos.

IMPRESIONISTA

Una vez
mi padre pintó toda la casa
de color naranja brillante.
Como él mismo decía
por un tiempo vivimos en una casa
en la que constantemente amanecía.

EPIFANÍA

Conversas con una tía tuya, en una habitación.
Ella frunce la falda con la uña del pulgar y exclama:
Así sea, dios me libre.
De repente ocurre que ahí está el tiempo, mostrándose,
tan espeso como a los ocho años, que podías hendirlo.
Ocurrirá una de estas cosas:
un perro ladra,
un niño llora o grita,
o alguien llama desde el interior de la casa:
El café está listo.
Entonces el gerundio se recoge
y tú existes de nuevo.

HARRY POTTER

Cuando era niña
me escondía en el gallinero
a hipnotizar gallinas.
Me quedaba como sin fuerzas,
pues nos quedábamos atontadas, ellas y yo.
Nadie reparaba en mi ausencia,
el esfuerzo por mantenerme ojo avizor,
siempre dispuesta a lo maravilloso.
Hoy en día sigo al acecho
de ovnis, luces misteriosas,
rezos en lenguas, el don de la curación.
Mi entrenamiento consiste en ordenar palabras:
Sed un poema, les digo,
no os portéis como en el gallinero
hacía yo con las gallinas atontadas.

ROSA MÍSTICA

La primera vez
que tuve conciencia de una forma
le dije a mi madre:
doña Armanda tiene en la cocina una cesta
en la que pone los tomates y las cebollas;
y empecé a sentirme inquieta por el miedo
a que lo hermoso se deshiciera
hasta que un día escribí:

«En este cuarto murió mi padre,
aquí dio cuerda al reloj
y apoyó los codos
en lo que pensó que era una ventana
y eran los aleros de la muerte».
Entendí que las palabras
agrupadas de aquel modo
dispensaban las cosas de las que hablaban,
y mi propio padre volvía, indestructible.
Como si alguien pintase
la cesta de doña Armanda
diciéndome después:
ahora puedes comerte la fruta.
¿Había un orden en el mundo?
¿De dónde procedía?
¿Y por qué entristecía el alma
siendo él mismo alegría
y, diferente de la luz del día,
se bañaba en una luz distinta?
Era necesario poner al mundo a salvo
de la corrosión del tiempo, burlar al propio tiempo.
Entonces continué: «En este cuarto murió mi padre...
Puedes cerrarte, oh noche,
Tu negrura no vela este recuerdo».
Había escrito mi primer poema.

Poesía y sociedad

8

ENRIQUE ANDRÉS RUIZ

Una democracia perfecta

APOCO de comenzar los años setenta de un siglo al que todavía muchos —en el imposible afán de adaptarnos, y nada más— dudamos si llamar el siglo pasado, cruzar por lo largo la España del verano, pongamos desde el norte de la meseta hasta las playas del sur andaluz, era aún tentar muy probables ocasiones de encontrarnos, por aquí o por allá, adentro de una imagen neorrealista. Campos abrasados por el sol, de vez en cuando sotos con bañistas que habían extendido sus almuerzos sobre la mesa del merendero, restaurantes al lado de gasolineras plagadas de camiones, pueblos con caserones en sueño de siesta y, ya a jornada vencida, entre luces, más pueblos con tabernas fugaces y gente a la puerta, bicicletas apoyadas sobre muros desconchados y chapas troqueladas de propaganda de refrescos clavadas a los muros...

Sin embargo basta con pensarlo un poco, apartando la vista por un momento de esa especie de fotografías, para darse cuenta de que en realidad es hoy, sólo en este hoy en el que fabrico el recuerdo, cuando todo parece estar eso, adentro de una imagen, una imagen que podría haber sido captada, qué sé yo, por Nino Migliori (siempre recuerdo aquella *Gente dell'Emilia*, que quizá sea a su vez remedo de otra foto de Paul Strand). Y es en este hoy, ahora, cuando al contrario de lo que sucede con las cosas y los rostros que fluyen y desaparecen en el ruidoso tiempo, la imagen se presenta tan hospitalaria, estable y protectora igual que si se tratara de un hotel, casi de un sanatorio en el que, a fin de cuentas, nunca pasa nada.

Pero es que, además, nada tiene que ver con el realismo ni con el neorrealismo, a los que asocio yo ahora esas imágenes, el recuerdo de mi propia experiencia de entonces, de mi experiencia, quiero decir (si esto no fuera en realidad un imposible: no se tiene propiamente experiencia de los mundos imaginarios) contemplativa. Porque lo que yo llevaba entonces en la cabeza y en el corazón era un mundo muy distinto, aunque hecho de imágenes también, tejido sobre el cañamazo de unas fantasías que, más que a la Italia de posguerra, se figuraban próximas a cierta España nada moderna ni fotográfica sino muy característicamente literaria de un cierto y legen-

dario siglo XIX. Había en aquellos viajes que cruzar Despeñaperros cuando hacerlo no era cosa de balde. Había que hacer parada en Santa Elena, en su cumbre atestada de almonedas y puestos de chamarileros que esparcían en la calle, sobre estereras, su gran muestra de pistolones oxidados, puñales, camafeos, medallas, álbumes raídos y demás muchedumbre de cosas pertenecientes, en fin, al decorado que las leyendas habían establecido como el de una España bandolera y forajida, cuyos ojos —¡quién lo podía saber!— quizá estuvieran todavía espiando alerta desde los ventanucos de las alquerías que puntuaban la extensión del campo hasta el confín del horizonte. De hecho, en una de aquellas ventas, según contaba mi padre una y otra vez —él mismo había estado allí un día—, fue cazado el «Pernales» (aunque luego supiéramos que no pudo ser aquel célebre bandido quien anduviera por allí; puede que fuera, en todo caso, José María *el Tempranillo*); pero lo cierto es que nunca pudimos dar con el sitio, a pesar de entrarnos muchas veces por vericuetos que nos alejaban mucho del camino. Ni que decir tiene que también esta falta de experiencia práctica (o sea, de lo único a lo que puramente podemos llamar «experiencia»), lejos de amenguar el poder de las imágenes, las hizo para mí más poderosas, inmunes al escepticismo de crítica cualquiera, según iban creciendo sin ataduras por los libres campos de la intuición. Lo que puedo decir, en fin, es que leía yo *Luis Candelas, el bandido de Madrid*, de Antonio Espina, y las *Aventuras de Juan Lucas*, de don Manuel Halcón, con su comienzo incomparable: «Estaba don Martín sentado en su sillón, que no era, por cierto, un sillón cualquiera...». Y que en este otro mundo, en esta otra constelación imaginaria, y a pesar de su convenido color de peripecia, tampoco pasaba nada en realidad.

Que no pase nada (recuerdo también que *Nunca pasa nada* fue precisamente el título de una película realista de Juan Antonio Bardem, de 1963) es la condición sin excusa para que los paraísos puedan ser reconocidos como tales, ni rozados siquiera por las circunstancias que hostigan la vida mortal y diaria con la verdad de su acoso inclemente. Lo que verdaderamente pasa, lo que está hecho para pasar y —por tanto— para doler, para lastimar, es la vida y la carne mortales de lo que, a diferencia de aquellas arcadias, existe en el tiempo. El tiempo: a mayor énfasis o victoria de la narración sobre la descripción —por traducirlo a campo del arte—, a mayor dominio de la fábula argumental sobre las escenas o los objetos acogidos a ella, comprobaremos que esos objetos representados se hacen fungibles, que su sacrificio a la condición de signo del relato se hace más evidente, su papel contributivo al futuro de la acción, más oneroso; las descripciones, por el contrario, suponen una

detención, un parón en el fluir de ese río, una cancelación de los intereses que mueven la acción y, con ello, una interrupción que hace posible, mientras dura, el pensamiento abstracto (mientras no son pensadas, las cosas no son cosas, sino —como diría un hegeliano— sólo momentos), pero también el sueño de la contemplación. Para que no pase nada, para que nada adquiriera la mortal eficacia de los acontecimientos prácticos, es justamente necesario que la narración del tiempo (constitutiva como es de la vida práctica, interesada y amenazada en la que nos acordamos del pasado y hacemos planes de futuro, fabricándonos nuestra propia historia) haya sido suspendida, que el relato con el que hilvanamos nuestra acumulación de sabiduría y destrezas, se haya detenido, lo suficiente al menos como para que los momentos, emancipados del río, se hayan transformado en cosas, en semblantes, en lugares..., disponibles infinitamente a la contemplación; a esa contemplación en la que únicamente —que diría un platónico— se hacen verdaderos.

Sin embargo, en el mundo que existe, la realidad es otra cosa muy distinta; es lo opuesto, por lo visto, a esa *verdad*. Diríamos que las cosas, en la vida, pasan y se pierden, mientras las imágenes de nuestro taller, aunque continuamente recompuestas, parecen ofrecerse al pensamiento y al sueño siempre las mismas, en repeticiones infinitas, «*toujours recommencée*», como el mar de Paul Valéry: como esencias de existencias. (Aunque también es verdad que, luego y como contrapartida —los años pasan; ya no somos niños ni adolescentes—, lo que quizá busquemos en las imágenes con un cierto vicio de persona mayor no será por cierto esa eternidad o fijeza ajenas al mundo, sino más bien —a la inversa— un relámpago de realidad viva como el que creemos sorprender, de pronto y mientras la ficción narrativa avanza hacia su futuro arrastrando lo que encuentra, en los ojos de los caballos que vemos en el cine, o en las hojas de los árboles que tiemblan y que nada saben, claro está, de la película en la que se les ha hecho participar. Y es como si —en efecto: a la inversa— buscáramos ahora sorprender instantes de existencia en los que aquellas esencias aletean, como la criatura que levanta el vuelo desde su cárcel de ámbar. El extraordinario poeta y maravilloso personaje que fue Juan-Eduardo Cirlot llegó a construir, como es sabido, un larguísimo ciclo de libros de poesía a partir de la conmoción que le produjo el contraste entre la imagen de la *figura* de Bronwyn —la protagonista de *El señor de la guerra*, de Franklin Schaffner— y el instantáneo fulgor bajo el que, por entre las secuencias de la cinta, creyó sorprender esa viva realidad existencial de la *persona* de la actriz Rosemary Forsyth; aunque ese infinito retorno de lo que está hecho para pasar —para doler, para pesar— era, creo yo, una condición paradójica, en la que

la conmoción suscitada procedía, en fin, no de alguna mentira imaginaria, sino del fantasma mismo de la verdad). Pero, de momento, no haber tenido experiencia real alguna de lo que los viejos álbumes de la casa Nestlé, en su distribución de cromos por países, llamaban «La vida en España» para ilustrar aquella en la que al aire de la sierra flotaban los jaeces y rugían los trabucos, era la tesitura ideal para que, sin interés alguno, sin propósito, sin narración—como los que capturan toda realidad para servicio de sus fines—, deslizándose por la pura superficie de las cosas, la fantasía campara a su sabor por mundos en los que no existía la amenaza, ni el dolor, porque existir, lo que se dice existir, no existía nada.

La existencia es, pues, el campo en el que los sujetos del interés y los objetos del acoso—que son, en definitiva, los mismos en un estado perpetuo de movimiento y guerra— acumulan memoria (experiencia) y persiguen competitivamente expectativas, abocándose así a constituir su tiempo como narración. Por eso la existencia es, sobre todo, una temporalidad específica, por un lado provista de un borrador de mecánica incesante que todo lo aniquila y, por otro, de unas tijeras que cortan e interrumpen caprichosamente cualquier viso de continuidad o redonda plenitud como el que nos hechizaba desde nuestras encantadas imágenes. Una plenitud muy parecida, por lo demás, a la que desde sus respectivos negociados *antiguos* prometían a los hombres la poesía, el mito y la moral (si es que a estos efectos se trataba, en realidad, de cosas distintas). Las tres, en todo caso, la religión, el mito y la poesía—lo que antigua o aristotélicamente se llamaba «poesía», es decir, el argumento orientado al cumplimiento de un destino—, iban en esa empresa igualmente llevadas por lo que Jankélévitch, en su *Curso de filosofía moral*, consideraba una misma pretensión de construir o reconstruir la continuidad perdida del tiempo ideal—uno sin interrupción, sin fragmentos ni intersticios, sin intervalos de vacío entre los episodios, tal como parece ser la de la sustancia—, que resulta devorado en la inconstancia a la que nuestras representaciones de la plenitud quedan sometidas en lo que llamaríamos el régimen temporal del existir. Es un poco lo que pasa con *el tiempo de Dios* que hacen efectivo las liturgias religiosas: aunque el otro tiempo al que ellas apuntan y que como pueden consiguen injertar en la historicidad común y corriente, lo cierto es que, visto desde el tiempo existencial, algún futuro de todas formas las va a arrastrar convirtiéndolas en pasajeras, como instantáneas iluminadas por un relámpago en la noche y como el súbito brillo de tiempo real que nos parece haber sorprendido en los ojos de los caballos, a los que el argumento de la película no parece haber capturado del todo. «Ducunt volentem

fata, nolentem trahunt»: el devenir arrastra a quien se resiste y a quien no, recordaba Jankélévitch.

Por lo que cuenta, no obstante, al paso —y al peso— que tienen las cosas en la vida a diferencia de la curiosa e ingrátida perduración que parecen tener en las imágenes (a las que, por lo visto, podemos volver infinitas veces para encontrarnos con que todo se encuentra allí como en el primer día), puede que no esté de más recordar ahora el giro decisivo tras el que aquella *antigüedad* con la que hemos comprometido a la religión y la poesía desde las que eran emitidas las promesas de plenitud, comenzó a quedar atrás. Porque aunque no ocurriera exactamente así en la puridad histórica o cronológica, lo cierto es que la conciencia reflexiva de la filosofía, por un lado, y por otro la nueva fe del cristianismo con su inédita *crítica del corazón*, confluyeron en la suspicacia levantada sobre las construcciones imaginarias y sus determinaciones de dominación política. Cada una hizo su contribución a esa causa común. La conciencia filosófica socrática no pretendía en definitiva sino evitar la confusión entre los dos regímenes, el de la vida intencional y el de la naturaleza, pero también, y de su brazo, la que parecía existir entre la temporalidad continua de las promesas imaginarias y la discontinuidad de sus cumplimientos en la realidad. Que la ficción y la existencia no fueran tomadas, en fin, una por otra. Con lo que se llamó la «vieja disputa» entre filosofía y poesía, se trataba por tanto de revisar el estatuto de la verdad, en abandono desde luego de la vieja constitución educativa y política del mundo mítico que concedía al baluarte imaginario de la poesía la custodia del sentido. Pero sobre todo se trataba, y esto de Heráclito y Demócrito a Platón, de evitar el engaño. (Lo cual no quita para que el engaño fuera luego considerado por los sofistas, que precisamente habían promovido la sospecha racional sobre las invocaciones poéticas, un elemento muy útil para el logro de la persuasión, objetivo final del uso artístico y político de la palabra. Parece haber sido esto, precisamente, lo que dejó a Platón en medio de otra tierra de nadie y lanzado, se ve que por un agudo sentido de la honestidad, a la suprema invención de su dialéctica, ya muy conscientemente lejos del mito, pero a mucha distancia, por el otro lado, de la consideración sofística de la verdad como una fabricación tan artística y humana como la de la poesía, obra, pues, de estrategia y hechicería verbal).

La cosa, en todo caso, resultó de consecuencias muy duraderas. Podemos acordarnos de la fuga de Virgilio, de Horacio, de Petrarca, de Leopardi y de muchos otros, desde el campo de la poesía hacia el de la filosofía, y justificar así, en primer

lugar, una historia de la cuestión, pero el recuerdo mismo quizá haga posible además una exploración del denominador común bajo el que habría de surgir una poesía distinta, que llamaríamos propiamente *moderna* (aunque, ya lo vemos, sea muy vieja), caracterizada por una doble condición. Tras el paso de los filósofos jonios por el mundo natural y de Sócrates por la ciudad política, Platón supo, y quizá sea el motor de su pensamiento, que el tiempo era irreversible; que la eficacia práctica del mito —«lamentablemente», como decía Santayana— no iba a volver (a salvo, claro, de voluntaristas o interesadas restauraciones) y que ese objeto imaginario por antonomasia que era el poema, no tenía ya un pase como vehículo de la verdad compartida. Pero es entonces, y en medio de las condenas socráticas y salpicando los diálogos que a la poesía se refieren (que son casi todos, de la *Apología* al *Fedro*, más allá de los que abordan la cuestión *temáticamente*, desde el *Ión* a la *República*), cuando asoma la insinuación platónica de esa poesía *otra*, una poesía que parece capaz de ser doxológica y crítica a la vez y de contener en el mismo vaso la afirmación de la continuidad del tiempo esencial —la verdad de su falsedad— junto al antídoto que desactivará su veneno (su *phármakon*, su particular *color* de ilusión, similar al de uso entre los viejos pintores) y que no es otro que la experiencia existencial y racional que acusa recibo de los mundos imaginarios como de lo que son. Esta sería la poesía moderna,* lo que nosotros llamamos poesía, la lírica, en la que sólo y excepcionalmente en el interior del propio poema, se puede, pues, estar a la vez en la procesión y repicando; una especie, en fin, de poesía dialéctica capaz de emoción y conciencia crítica, de una afirmación que nos supera y un entendimiento que la piensa, en la que, por decirlo así, y bajo convenidas condiciones, se hace posible el imposible de la esperanza y el deseo, por completo impertinente y hasta letal en el mundo real. (Bien sé yo que sólo «adentro», como decíamos, de mis queridas imágenes de adolescencia, *resucita* la plenitud del tiempo, y que fuera de ahí, como sucede con los espacios acotados del culto o el tiempo concertado de una sesión de cine, el mundo se extiende ancho y ajeno, práctico y político. Y más vale, además, que la poesía no se mezcle con él).

Pero, como decíamos, las radiaciones de la conciencia crítica provienen también de un giro religioso que igualmente y por su lado acabó con alguna antigüedad. La muy platónica *Carta a los Hebreos*, por ejemplo, no para de insistir en la diferencia entre el tiempo de la representación y el irrecuperable tiempo de la acción

* Sobre esta modernidad o novedad de la poesía: Emilio Lledó, *El concepto poiesis en la filosofía griega*, CSIC, 1961: «... no es ya la tradicional, sino una nueva poesía identificada con la dialéctica y sometida al nuevo conocimiento».

práctica (que es otra manera de decir la que existe entre el tiempo de los ojos de los caballos y el de la peripecia que, en la película, lleva a los jinetes a Little Big Horn). Es más, Hebreos 8 dice exactamente que los cultos terrestres no son sino «imagen y sombra» de otros sacrificios celestes, estos sí verdaderamente eficaces. Pero más allá del asunto del original y la copia que inunda los comentarios del platonismo, lo que esta eficacia quiere decir es, concretamente, que en ellos sí *pasa* algo que atañe al mundo existente, que lo modifica, que lo divide en antes y después, mientras en nuestras imágenes amadas sigue sin pasar nada que en realidad concierna a la existencia como para hacer partición de intervalos. Si por el contrario pasara efectivamente algo (de consecuencias existenciales) en cada una de las repeticiones infinitas que el sacerdote oficia diariamente sus rituales, los pecados ya hubieran remitido y estaríamos verazmente más cerca de Dios. Lo que distingue el sacrificio de Cristo de estas innumerables representaciones sacrificiales, es que el suyo, como dice la *Carta*, ocurrió «de una vez y para siempre», es decir, en ese tiempo que no vuelve y en el que nada se repite, en el que al revés de lo que ocurre con el de nuestras imágenes, todo pasa y se pierde, como se pierden, hundidos en un abismo, los ojos azules de Rosemary Forsyth.

Una nueva constitución del espíritu se impuso, pues, desde la filosofía y desde la nueva fe, y la vieja poesía con su religión y su política fue impelida —no siempre con éxito, la verdad— a abandonar sus pretensiones. El intervalo abierto desde entonces entre lo viejo y lo nuevo es por lo demás el que a la honestidad de Platón le parece, en fin, que no puede revertir y el que lo empujará a construir un proyecto de restauración conceptual —o sea, conscientemente ideal, metafísico— de algo que no había sido *antes*, en los tiempos de la eficacia real del mito, materia de conceptos. Esa irreversibilidad determina que, en puridad socrática, no sea posible continuar con las mismas apelaciones a la ley tradicional y al ámbito social comunitario (educativo, político y religioso) en cuyo régimen de temporalidad desplegaban su poder normativo los relatos de los poetas. Pero aunque los comentaristas de Platón parecen haber preferido su vulgarización como reflejo de ese empeño conceptual restaurador («el pensamiento de un dictador», se ha dicho a veces), lo cierto es que su crítica de la poesía y del mito nos ofrece matices muchas veces contradictorios —o sea, dialécticos—, propios de una conciencia para la que el paso escéptico y estético no puede ser desandado y para la que, así las cosas, la discontinuidad de las esencias (de las imágenes, de los paraísos) es, en el mundo existencial, irreparable.

Aunque no hay mal que por bien no venga. Una inalterable paz soleada envuelve las imágenes en un polvo de oro. Tras la operación crítica, reaparecen, pero liberadas ya de la condición signifiante que les atribuía un papel sometido al relato institucional. El régimen narrativo del tiempo, al cursar en interés de un propósito, exige una selección de elementos que, al avance de la acción, ha de hacer forzosamente acepción en favor de unos y en perjuicio de otros, en cumplimiento de un juicio moral. Pero nuestras imágenes esenciales, las de la España neorrealista o castiza, no tienen que competir ya por su papel —no tienen historia—, ni porque su papel domine sobre el de otras a fin de salvarse de la amortización (que es la condena al olvido propia de la temporalidad narrativa), ni por vencer en el juicio del significado. Pueden muy bien convivir entonces en paz, como los «mundos sutiles / ingravidos y gentiles» de unas «pompas de jabón» que no se rozan. Toda expectativa de interés —lo que las abocaba a la pelea—, ha sido en ellas cancelada, meras escenas o destellos de escenas bajo los que no parecen existir pretericiones o anticipos que informen de argumento alguno. Es más bien como si respondieran a lo que describía Santayana en su estupendo *Escepticismo y fe animal*: «... una mente ilustrada por el escepticismo y curada del ruidoso dogma, que ignora todo informe y está libre de cualquier ansiedad que la atormenta sobre su propia fortuna o existencia, encuentra en la espesura de la esencia una maravillosa y muy dulce soledad. [...] se abren para ella campos de infinita variedad y paz, como si atravesando los desfiladeros de la muerte hubiera accedido a un paraíso en el que todas las cosas se han cristalizado en la imagen de sí mismas y han perdido su urgencia y su ponzoña». Y es ahora cuando podemos darnos cuenta de que su paz inalterable tiene, además de la metafísica, otra dimensión, política, si queremos. Porque esa dichosa falta de movimiento no es ya que reine *en* ellas, sino *entre* ellas, transformándose así en una imposibilidad de colisión. O sea, que ya no se encuentran obligadas a enfrentarse por la supervivencia, como todo lo que existe en la vida, sino que más bien viven en aquella que Santayana mismo llamaba «una democracia perfecta, en la que todo lo que es y lo que podría ser tiene carta de ciudadanía».

Pero la democracia es un chasco. Un chasco para la poesía, para su antigua idea, mejor dicho. Viene a ser, diríamos, el régimen político que antes de fijarse en la verdad metafísica de las convicciones esenciales (forzosamente en liza por hacer valer *su* verdad como *la* verdad), atiende a las condiciones en las que se hace posible, en la existencia, la vida en común de todas ellas. La propia fundación de la moderna democracia tras las guerras de religión en las Provincias del Norte, no ignoró que

ese techo compartido exige que una superracionalidad escéptica sirva de hospicio o albergue de peregrinos a las representaciones ideales —las *poesías*— de las varias facciones o confesiones antes en pelea. Y, naturalmente, esto significa la decepción o la frustración de cada una de ellas por constituirse en normativa para el orden de la existencia. ¿Quién no recuerda las tantísimas veces en las que el alma ha sido tomada por la decepción, por el aburrimiento, al tener que soportar la duración completa de una película que, de primeras y con unas pocas imágenes sustraídas al relato, había sido capaz de prometer una estancia sin caídas en el país de la plenitud, del placer y la dicha? En aquellas imágenes, quizá apenas anticipadas, parecía haberse detenido el curso de la experiencia ordinaria en la que lo transitivo y en pugna determina una muy frágil temporalidad. Hechizada por el sortilegio de una imagen puede que difusa, quizá reducida a la insinuación de una atmósfera, el crítico escéptico (tanto como el pintor, decía Santayana) suspende por unos instantes las luchas, los fracasos y los desvelos que adiestran su experiencia en la vigilancia y el dominio. Así que, con sólo comprobar, a veces al poco de comenzar la película, que las imágenes encantadas volvían a ser sacrificadas a una necesidad causal, también entonces comprobaba dolorosamente que su promesa se desvanecía con el progreso del argumento (que muy pocas veces yo, dicho sea de paso, he conseguido leer, o sea, *seguir*, al contrario de quienes por lo visto se ven dicho-samente captados por la intriga). Y todo porque aquellas escenas habían acabado teniendo la misma fugacidad utilitaria que tienen forzosamente las cosas en la vida. Es entonces cuando daban ganas de salir de estampida, acusando seguramente a la película de alta traición.

Aquella paz ideal —que es, finalmente, una paz entre los ideales— en la que Santayana veía, *sensu contrario*, realizada la perfección de la democracia, se ha producido no obstante muy pocas veces. La poesía se resiste a la frustración; no hay época, en realidad, que no haya asistido a la reaparición más o menos violenta de sus pretensiones, concretada siempre como la pretensión de una determinada esencialidad (que puede ser la de una fe religiosa, o una metafísica política, o un sistema moral, o una teleología histórica, tanto da) por verse en efecto realizada privilegiadamente en la existencia alcanzando así una realidad práctica que desborde del orden simbólico. En eso consiste cualquier revolución. Por eso, ciertas épocas se asemejan mucho más que otras a sus propias representaciones; de una u otra manera, alguna literatura o, más exactamente, alguna poesía muy posiblemente las precede, suministrándoles el modelo para su producción real. Decir

que de 1789 a la Pascua irlandesa de 1916 la mayoría de las revoluciones de mayor o menor calado fueron, en este sentido, literarias —de inspiración literaria— es sólo la constatación ceñida a un corto período histórico. (En su *Poesía y política*, el viejo C.M. Bowra describió muy bien el cambio de actitud que llevó a la convencional poesía de asunto público del siglo XIX, ya muy amaestrada como cliché, a transformarse en algo mucho más alambicado, pero también más vivo y exigente con la conciencia personal y con la verdad de las cosas, aunque para serlo tuviera que producirse en el semisecreto de un pequeño mundo analítico. Eso no hizo, por lo visto, que renunciara siempre a la vestimenta sacerdotal y a un prestigio comunitario libremente evocado de tiempos míticos; muchas veces, esa resistencia tomó la forma profética, la del poeta-vidente que echa mano en cuanto puede, mediante la sugestión verbal, de invocaciones más que humanas, las mismos que Platón, en definitiva, creía de total necesidad mantener fuera de la Ciudad. Por eso al hablar de Yeats mismo, Bowra no creyó que fuera mucho decir: «... aprendió más del folklore irlandés y las seculares creencias en poderes ocultos detrás de la escena visible, y tal vez más aún de su convicción de que su intuición imaginativa era demasiado vívida para que se la descartase como una idiosincrasia subjetiva»). En todo caso, así es como la poesía no trae paz sino espada, y como no ha estado siempre —en realidad no ha estado casi nunca— dispuesta a aceptar las condiciones en las que los mundos esenciales de la imaginación pueden vivir en la democracia de Santayana.

Entre 2013 y 2015, los españoles hemos asistido a un rebrote de la poesía en la vida política. Y, así las cosas, de la hechicería verbal. En gran medida, esta situación venía cogiendo carrera de muy atrás, pero en su composición actual más parece deberse a una reacción: ¿a quién puede transportar imaginativamente, *eróticamente*, la explicación macroeconómica según la cual las cosas, de modo inexorable, son como son? A izquierda y derecha, hace tiempo que parecía existir una misma sensación cuya manifestación verbal consideraba por igual que ambas facciones, cuando pudieron, no *hicieron* —es decir, no realizaron en la práctica— sus respectivas poesías. (Y dejemos aparte el nacionalismo, principalmente y en la hora presente el catalán, puro resultado, por un lado, de la demediación endémica del país, que ha favorecido sin duda su increíble desarrollo como el de la obesidad mórbida del niño al que marido y mujer a la greña intentan poner de su lado atiborrándolo de caprichos; pero, por otro, estricta fabulación mitopoética cuyo tradicional propósito económico ha terminado, tras pasar el rodillo de la pedagogía

por dos o tres generaciones, convertido en una verdad independiente del objetivo inicial). En todo caso, el Gobierno no parece, para sus propios partidarios electorales, suficientemente de derechas, y al parecer ninguno de los sucesivos gobiernos de izquierda (ide 1982 a 1996, y de 2004 a 2011, se dice pronto!) fueron de izquierdas verdadera, es decir, efectivamente. La verdad sin embargo es que sólo la izquierda —porque forma parte de su *background* más profundo— acierta a intuir la potencial eficacia de la hechicería poética, lo productivo de las añagazas de estirpe romántica (si otros se ocupan de rellenar la Caja, claro está); así que es de ella de donde ha surgido, concretamente, una especie de remoción de lo que a modo de mayor denuesto sobre lo existente —el estero de la historia española de treinta y cinco años—, se ha llamado bipartidismo. (El bipartidismo, digámoslo de paso, está lejos de ser una opción entre otras articuladora de la diversidad ideológica, hoy por lo que se ve puesta en la picota, sino que consiste en la mismísima clave poética de funcionamiento del sistema: según ella —según el progresismo histórico—, hay y siempre habrá una fuerza que avanza y otra que resiste refrenando la progresión; la prueba de su naturaleza constitutiva es que, cuando han surgido lo que se llaman «nuevos partidos», ya lo han hecho en la misma distribución binaria). Mientras tanto, la derecha española no sabría de qué le hablan si le recuerdan aquella célebre frase de Giscard d’Estaing a Mitterrand: «Usted no tiene el monopolio del corazón», señal infalible de que un político conservador francés era hasta ese punto consciente del anzuelo fundamental que la izquierda lanza a su electorado. Esta es la razón de que la pobre derecha española —«el partido equilibrista», que decía Donoso—, ajena a la poesía (y a su propia poesía, abandonada hace mucho para merecer la admisión en el orden liberal), se erija patéticamente a cada poco en el único adalid que tiene la democracia. Y todo porque toma a ésta como un orden a preservar (un orden legal, una regla de juego; no satisfactoria, pero estable, que es lo que importa), mientras para la izquierda nunca fue ni será —idealmente— nada más que un momento eventual en el fluir del río hacia la realización de su símbolo. Por decirlo más bravamente, la muy democrática derecha española nunca entenderá que no se vote siempre por el bien («lo que tiene que ser»), o sea, que no sólo se vote con la cabeza, sino que también se vote con el corazón, y desde luego con el hígado. Y pronunciarse por el hígado suele ser la recomendación poética del romanticismo contra el aburrimiento mortal, o sea, lo que los periódicos, en general apuntando a un presidente del Gobierno *pura prosa*, llaman la «falta de relato».

¡Y pensar que la falta de relato debería ser, en el fondo, lo más consecuente con la democracia perfecta de Santayana, tan pacífica y estable —tan intransitiva— como para hacer imposible la pugna entre las pompas de jabón en las que cada cual abreva su deseo de felicidad infinita...! Porque la decepción, o —para decirlo con el término que se hizo común apenas acabado el franquismo— «el desencanto» debería ser, a la postre, el indicio de aquella superracionalidad bajo cuyo amparo cohabitan las más diversas imaginaciones esenciales, congénitamente condenadas al fracaso en la vida existencial. Recuerdo a propósito las anotaciones de Julien Graçq sobre el surrealismo y, en concreto, sobre el deseo de André Breton para su *Nadja* de una vida en constante fulgor, ajena a la inconstancia de la existencia: «su problema [...] fue intentar que funcionara a tiempo completo un modo de vida que en última instancia sólo descansaba sobre el milagro, por definición más que intermitente».

Pero no aprendemos. Apenas volvemos a sentirnos, en el patio de recreo, tan libres como los alumnos de Primaria, nos vemos otra vez en haldas de la poesía, del relato, de camino a la felicidad sin mancha en este mundo. Llegados a 1925 —viene a decir Graçq—, sólo la Revolución parecía poder «alimentar de una forma estable, en el intervalo de los milagros, una temperatura de exaltación» capaz de hacer creer que Revolución y poesía eran del mismo orden. Pero «fue a la inversa: la Revolución política fue un reemplazo para los días *sin*, para los días laborables, y en el fondo estuvo siempre perfectamente claro para Breton que nunca se la admitiría para usurpar los verdaderos domingos de la vida».

No aprendemos. Coincidiendo con el rebrote político de la poesía, las librerías de Madrid se han vuelto a llenar de libros sobre la Revolución. La democracia, sin embargo, es cosa de los días laborables. Lo cierto es que su perfección no debería consistir (como parece ser hoy, otra vez, creencia mayoritaria, y aunque sea, creo yo, una creencia de naturaleza asimismo imaginaria, estética) en alcanzar al cabo de un argumento el logro de un destino, sino, curiosamente, no tener interés, ni dirección, ni sentido, porque no debería ser narrativa. Pero, ¿quién nos rescatará de la encrucijada? Por un lado sentimos la caución, de desarraigo imposible, de que la tal democracia pueda acabar así coincidiendo con el régimen productivo y racional de las granjas. Y por otro la sospecha de que nuestras imágenes de la plenitud estén en realidad alimentadas desde profundidades tanáticas, en las que la quietud del paraíso se parece demasiado a la de la muerte.

ERIKA MARTÍNEZ

Mujer agita los brazos o qué le ha hecho el feminismo a la poesía

EL DESAJUSTE

Una mujer agita los brazos a lo lejos como el hombre de Vitruvio.
Hay algo cómico en su figura tratando de significar.

La empatía da risa porque, entre tú y yo, se esconde un anagrama
al que le baila una letra. ¿No se crece la lírica en el desajuste?

Recuerdo a mi abuela haciendo movimientos repetitivos sobre
la pila del fregadero, estrujando ropa. Quién sabe si habría pre-
ferido estrujar letras.

Detergente para lavar. De repente aletargada.



SI ME PREGUNTAN

Importa tener una nariz prominente que provoque rechazo o
admiración erótica. Perder el trabajo en Malasaña o en un al-
macén de San Telmo. Haber sido monje del Císter en el siglo
doce o bibliotecario de Tombuctú en el veintiuno. Tener una
capacidad ostentosa para abstraer los objetos, o el espacio, o el
dolor ajeno.

Ser mujer. Ser hombre.

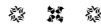
Cada pregunta esconde una respuesta en el lugar desde el que
está formulada. Algún día no habrá desde dónde preguntar.

LA INSTITUCIÓN

El fantasma de Carmen Conde se esnifa la raya de la excepción en el sótano de la Real Academia.

Hay rigor en los bancos polvorientos y creyentes que hacen cola frente al puchero del respeto a la palabra. ¿Acaso no cultiva toda secta cierto fervor profiláctico?

Dos esfinges con ciento veinte de pecho formulan su enigma de puertas afuera, donde una mujer que hace méritos abofetea a una anarquista y la abraza, en nombre de la única revolución sin violencia.



ABOLIRSE

Se podría afirmar: yo soy mi cuerpo.

Sin embargo, si perdiera la pierna derecha en una batalla o huyendo de la batalla o más bien en un estúpido accidente doméstico, seguiría siendo yo.

También seguiría siéndolo si perdiera las dos piernas o incluso todos mis miembros.

¿Cuánto cuerpo tendría que perder para no ser yo?

Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sí-nédoque. O quizás mis restos me convertirían en otra.

Cortarte las uñas te modifica existencialmente.



CONDICIONANTES GENÉTICOS

Los predadores tienen pupilas verticales para medir mejor las distancias. Las presas las tienen horizontales para ganar en campo de visión.

Una oveja tumbada tiene algo de gato que camina. Una persona que corre tiene algo de presa tumbada.

¿Es posible distinguir el sexo de alguien mirándole tan solo una pupila?

Somos pancromáticos, somos estereoscópicos y tenemos los ojos muy lejos del suelo.



HUNDIR EL TENEDOR

¿Quién quiere echar en el carrito de la compra un alimento con retina? Hay descanso en las bandejas transparentes de carne envasada.

La comida sobre el plato es más abstracta que las musas, quienes sufren a menudo de hipertrofia torácica. ¿Cuándo dejará su corazón de parecer un hígado de oca?

Una vez me dije: debo matar yo misma aquello que me nutre. Pero siempre olvido el protocolo.

Mi madre, que era médico, degollaba los conejos y los pavos que sus pacientes nos regalaban. Creo en la feminidad de su poética y en la celebración de todo aquello que respira.

¿No tiene el karma forma de joroba?

Escribir es tan difícil como hundir el tenedor en algo que te sostiene la mirada.

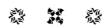


M U J E R A D E N T R O

Estoy convencido de que se escribe siempre desde un lugar, aunque no se escriba en absoluto sobre él (una mujer toma impulso mirando la sombra que proyecta cada cuerpo que falta).

Creo además que un agujero es el destino turístico de toda posibilidad (una mujer salta con los brazos abiertos) e incluso diría que un poema sobre una piedra puede parecerse, en su forma de contestar, a un poema sobre el aborto.

Una mujer hace puenting dentro del hombre sobre el que estoy escribiendo.



L A C A D E N A

Eso era antes. Ya no está sucediendo. O sí está sucediendo, pero nadie contribuye. O sí contribuimos, pero es imposible darse cuenta. O sí nos damos cuenta, pero no podemos evitarlo. O sí podemos evitarlo y se diría que hemos empezado a hacerlo.

¿Quién ha puesto en el camino estas migas de pan?

Hay que desmentir, uno por uno, los indicios que deja el uroboro de la neurosis. Bajarle los pantalones al superyó.



EL AURA DE POLVO

Jugar a las muñecas es la primera performance de tu vida. Diferentes mujeres representando dentro de ti las mismas escenas, renunciadas, caídas de párpados.

¿Desde cuándo se repite lo femenino?

De niña me pidieron que escribiera las instrucciones de una yin-cana y se me ocurrieron un montón de pruebas circulares porque, en el patio, siempre jugaba al aro o a la comba.

No es lo mismo ir de un sitio a otro, como el balón a la meta, que permanecer en el centro de un giro. Todos jugábamos a la peonza.

Si insistes muchas veces en un solo movimiento, se produce un exceso que rompe el círculo o genera un aura de polvo. Aquello que rebasa concierne a la lírica.



ROMPER ESO

El terapeuta de otra me ha dicho que los españoles somos criaturas precartesianas y de ahí esa multitud de poetas y pintores que dan un salto de la cama *y simplemente se ponen a hacerlo*.

No siempre hemos sido así. En el siglo dieciséis urdíamos ensayos sustanciales sobre el automatismo de las bestias y la estructura de las pasiones. Éramos ultra modernos.

Yo antes me levantaba dando un salto de la cama y ahora no soy capaz, lo cual podría constituir un gesto casi cartesiano. Si nunca saliera de la cama, lograría estar de vuelta antes de partir. Onetti practicaba muchísimo.

Siempre quise, por vocación y principios, ser una mujer racional, pero los silogismos se me caen de las manos. Ten cuidado, ¿no te das cuenta?, vas a romper eso.



ESTRUCTURAS FAMILIARES

Miro a una pareja que mira porno con animales mientras devora una fuente de palomitas.

La casa vibra porque un camión pasa en la calle sobre un policía tumbado.

No quieren tener hijos. O tienen uno pero duerme, mientras ellos piensan en el trabajo y ven porno con animales. ¿Cuándo será la última vez que alguien pudo concentrarse?

A veces parece que fueran a caerse de la estantería los retratos enmarcados, pero entre las páginas de un libro asoma la foto de un ancestro: su cara resistiendo como separador.

La casa vibra porque un furgón de policía pasa en la calle sobre el policía tumbado.

Al final, estoy segura, también se caen los libros.



EL TRAMPOLÍN DE LO QUE FALTA

De la montaña que nos vedaron bajan hombres enloquecidos agitando sus manuales de razón trascendental. Ignorarlo es agacharse como un desclasado frente al espejo.

Quisiera un apartamento incómodo en todos sus rincones, decorar con obstáculos. O vivir un tiempo a oscuras, no exactamente abandonada.

Me acuerdo de aquel fotógrafo que compró unos infrarrojos la noche que retransmitieron el bombardeo de Bagdad. Y volvió a su casa y apagó la luz y se retrató a sí mismo con ellos.

Mi abuela, que cocinaba de oído, se fue quedando sorda. Antes de sentarme a escribir, me gusta probarme su tímpano cansado.



EL GUARDAPELO DE LAS POETISAS

Para que nunca se les olvide, las poetisas llevan colgando del cuello el guardapelo vacío de las poetisas.

¿Qué hacer con su moño resignado y su croché, sus juegos sin apuesta y sus remilgos, con esa manía tan suya de escribir y tirarse de la enagua?

Me prometí quitarle a sus nombres la tachadura, como quien sabotea un cepo con un palo; no juzgarlas ni juzgar tampoco a quienes consintieron la demencia por un equívoco romántico.

Esto último me cuesta mucho.

Confesando que me gustan las isas y los ismos, y también en exceso lo contrario, quisiera preguntarme cuánto hay en nosotros de su amor por la nadería.

En inglés isabelino llamaban *nothing* a lo que una mujer tenía entre los muslos. O así lo contó una vez, hablando de Ofelia, Nicanor Parra.



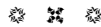
LA DIVISIÓN GENITAL

El siglo veintiuno sugiere que te emancipes y te ofrece la galleta en oferta de la autoafirmación. Toda revuelta es carne de escarparate.

Habría que discutir, también contra la ñoñería, la división genital del mundo. Y esto cabe en un verso, como caben una a una las semillas de las reservas subterráneas de Svalbard.

¿Dónde se almacenarán las horas que no se pierden? Entre la disciplina productiva y la reproductiva, simplemente no escojo.

El sujeto político del feminismo es la humanidad.



EL CUIDADO

Los lápices que dejamos de usar ruedan bajo los escritorios de las oficinas sin que nadie se agache a recogerlos.

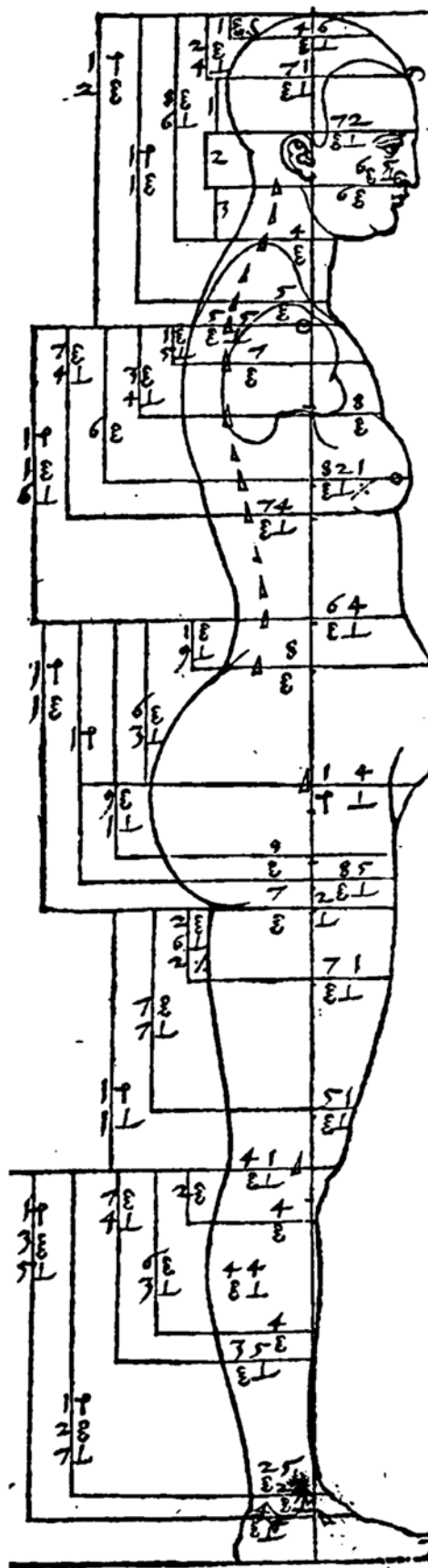
Cada vez que alguien se agacha, aparece un burócrata que corre a darle un abrazo.

Los niños y los burócratas saben leer el aura, pero los abrazos de los niños nos dejan más solos.

Tienes tanta suerte que el trabajo y la familia te reclaman el cumplimiento de la ley por medio del amor. Pero eres mala.

Soy mala. Quiero descuidarlo todo para cuidar de las palabras.





Scheytel
 Der hins wirbel
 Sitzen
 Augbrauen
 Nasen
 Kinn

Höhe der achsel
 Halsgrüblein

Brust
 Bhsen

Türclein
 In der den buißt

In der weychen
 Nabel

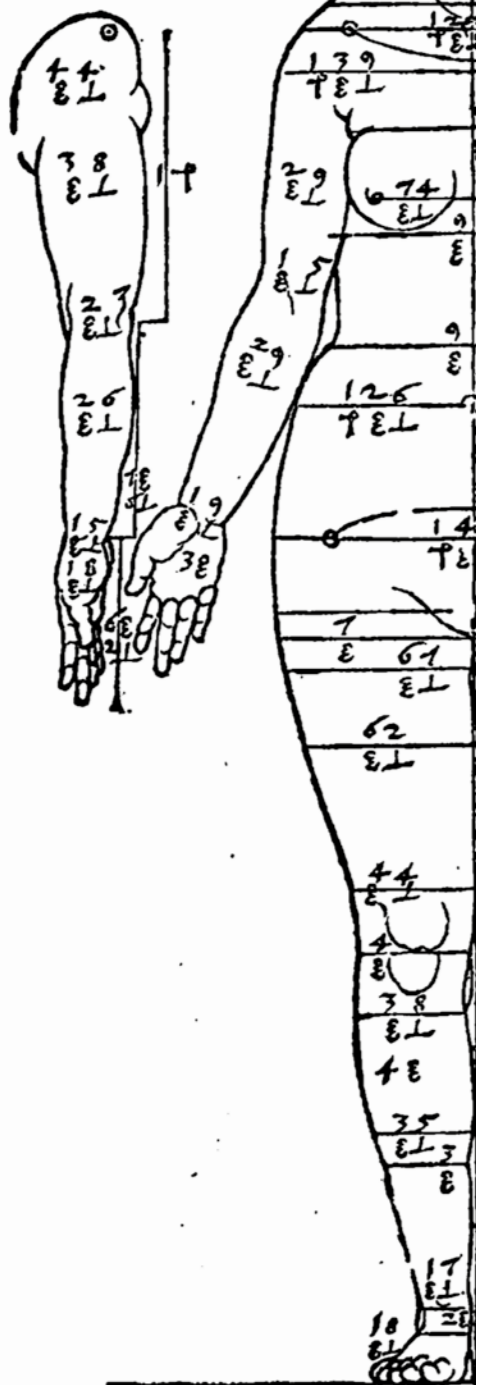
Art der hüffe
 Spalte des wechß
 Ende der scham
 End des hinderns

Einpnyffen des
 beyns

Ob dem kny
 Mitten im kny
 Under dem kny

End des euffern
 End des innern
 wadens.

Höch des rix
 End des euffern
 knorren am schin-
 bein
 Soln



YO QUERÍA SER UNA MUJER TRABAJADORA

Me gustaba obedecer, así que estudié lo que me dijeron y mostré una curiosidad maniaca por multitud de saberes provechosos. Siendo niña, me aparté de los niños para sonreír a los adultos, pero a veces me cansaba y me torcía sin querer.

Entonces decidí abandonar el cálculo, la química, la gramática, y leí muchos poemas aunque seguí estudiando porque así me lo dijeron.

Unos cuantos títulos después, me apartaba de los adultos siendo adulta, para sonreír a los niños, y escribía en el poco tiempo libre que me dejaba la misión de rendir todo el tiempo.

Mi fuerza laboral había empezado a emanciparse de sus objetivos materiales y trabajaba cada vez por menos: gratis es la forma cristalina, me decía, más pura del trabajo.

Dado que siempre hubo alguien que me llenara el frigorífico, me convertí con treinta y cinco años en una trabajadora mantenida –igual que lo habían sido mis abuelas, que conocieron tan pocos amantes como gobiernos– y seguí sonriendo, especialmente a mis empleadores. Pero a veces me cansaba y me torcía sin querer.

Al propagarse, lo torcido acabó por alcanzar mis palabras, que hurgaban roedoras en la basura, y perdí a mis patrocinadores íntimos y hasta mi devoción por el trabajo. Aunque no este empuje bruto que dice, tropieza y sigue buscando su espesor.



Índice del número cero

Todos los textos son inéditos y han sido escritos, editados y traducidos expresamente para esta revista.
© de los textos: sus autores o herederos

7	J.H. PRYNNE — 5 poemas <i>Traducción y nota de Mario Jurado</i>
23	SANDRA MCPHERSON — Banderolas <i>Traducción y nota de Fructa Fernández</i>
29	RAFAEL ALVAREZ MERLO — 5 poemas inéditos
35	JUAN MANUEL CABRERA — El aire en el alambre
41	GUILLERMO LÓPEZ GALLEGO — El afro [Fragmento] <i>Edición de Donald Allen y Benjamin Friedlander</i> <i>Traducción de Guillermo López Gallego</i>
47	CHARLES OLSON — El verso proyectivo <i>Traducción de Guillermo López Gallego</i>
71	MARIO JURADO — La poética del traductor de poesía <i>Apropiación debida: notas sobre traducciones de poemas de Cages, Schuyler y Merwin</i>
87	VALERIO MAGRELLI — Poesía y sociedad <i>Conversación con Francesco Diaco. Traducción de J. C. Reche</i>
109	ANDRÉS ECHEVARRÍA <i>Las cartas de Gerardo Diego en la Biblioteca Nacional de Uruguay</i>
127	POEMAS EN LENGUA ORIGINAL
139	NOTAS BIOGRÁFICAS

I.S.B.N.: 2311-4219 DEPÓSITO LEGAL: GR-65210

AN

1

os diez revista de poesía

PRIMAVERA 2015

1.	Miroslav Holub: POEMAS Y BISTURIES EN EL CORAZÓN DE EUROPA <i>Introducción, selección y traducción de Karlos Cid Abasolo</i>	4
2.	Kito Lorenc: SIETE POEMAS <i>Selección, traducción y nota de Juan Andrés García Román</i>	22
3.	Guillermo Morales Sillas	30
4.	Valeria Meiller: EL LIBRO DE LOS CABALLITOS	38
5.	David Leo García	42
6.	Rara avis: DOS POETAS FRANCESES <i>Selección, traducción y notas de Miguel Casado</i> Louis-René des Forêts André Brenaud	49
7.	LA POÉTICA DEL TRADUCTOR DE POESÍA Manuel J. Santayana UN TRABAJO DE AMOR NUNCA PERDIDO: LA VERSIÓN POÉTICA	56
8.	POESÍA Y SOCIEDAD Ernesto Castro POESÍA Y «ZEITGEIST»: HISTORIA DE UN DESENCUENTRO	66
9.	Dossier: Denise Levertov <i>Traducción de Andrés Catalán</i> ALGUNAS NOTAS SOBRE LA FORMA ORGÁNICA LA DESPEDIDA DE UNA POETA [Entrevista con Nicholas O'Connell] TRES POEMAS	87
10.	POEMAS EN LENGUA ORIGINAL	94
11.	NOTAS BIOGRÁFICAS	99
		102

Dossier

9

Carlos
Martínez Rivas

De ida y vuelta

Al cuidado de Pablo Centeno-Gómez y Juan Carlos Reche



JUAN CARLOS RECHE

Carlos Martínez Rivas, de ida y vuelta

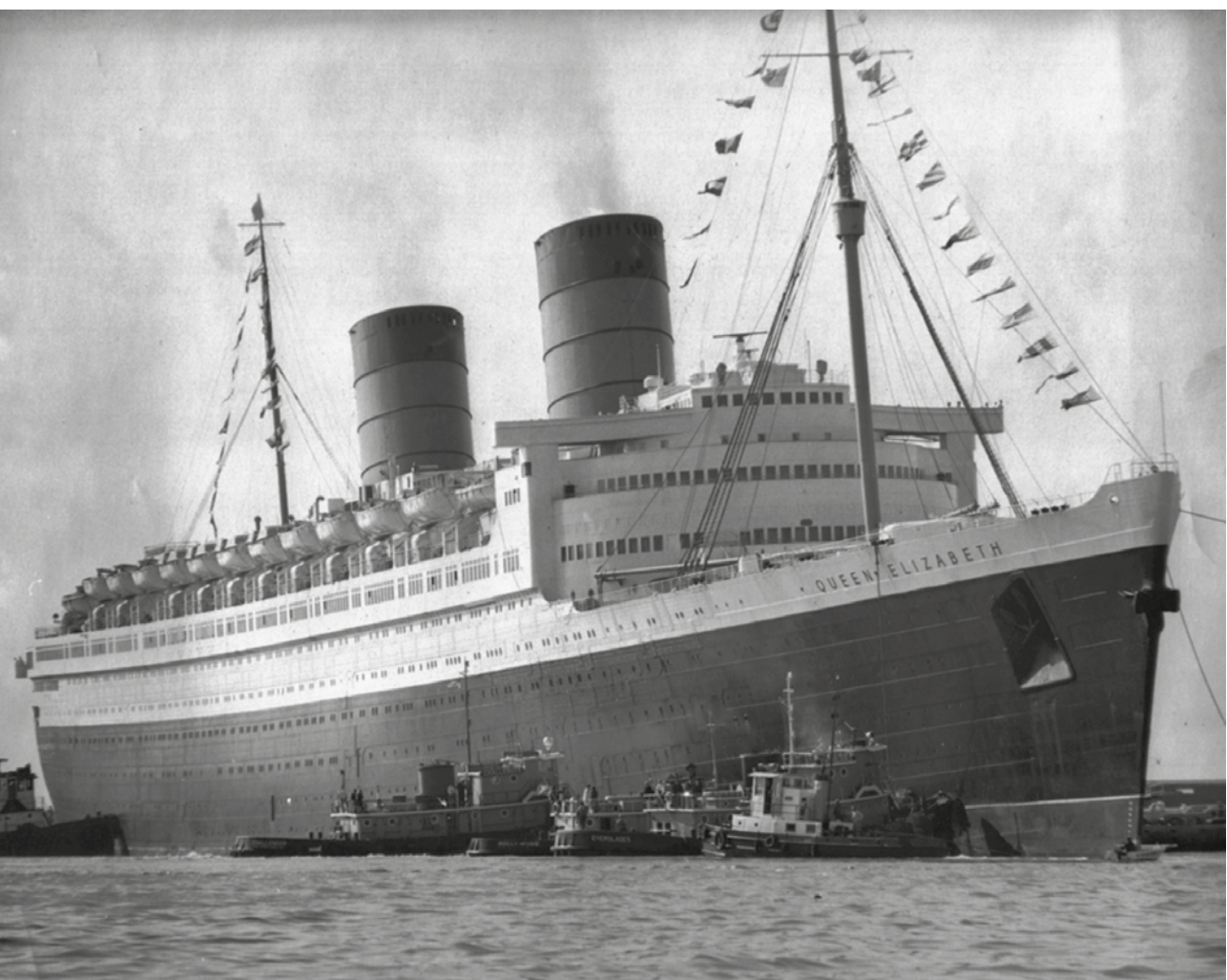
«Me sucedió algo raro en estos tiempos: tener algo que decir.
Y traté de que eso que tenía que decir fuera transmitido con
transparencia, consistencia y economía». CMR

CARLOS Martínez Rivas, Ernesto de segundo nombre (Guatemala, 12 de octubre de 1924 - Managua, 16 de junio de 1998), es considerado el poeta nicaragüense más importante del siglo XX tras Rubén Darío. Perteneciente al grupo o generación de *los tres Ernestos* (junto a Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez), su desdén hacia lo público propició que su obra, en parte generada en España, Francia e Italia, no haya alcanzado aún a nivel internacional el lugar prominente que le corresponde.

Tuvo pocos reconocimientos oficiales en vida –el Premio Internacional de Poesía Rubén Darío, el nombramiento de Doctor Honoris Causa por la UNAN-Managua en 1998, la creación por dicha universidad de la cátedra Carlos Martínez Rivas para el estudio de su obra o el Premio Nacional de Humanidades en 1997– siendo también esquivo al verdadero reconocimiento que todo gran poeta merece: el aprecio a su obra por parte de los otros grandes de su tiempo. En innumerables ocasiones le tendieron una mano o pidieron obra inédita para su difusión autores como Octavio Paz, Harold Pinter, Ernesto Cardenal, Álvaro Mutis, Fernando Quiñones, Juan Gustavo Cobo Borda o Graham Greene entre otros, pero solía dar el no por respuesta. Solamente publicó algunos escasos poemas tras su único y monumental libro (*La insurrección solitaria*, México, Guaranía, 1953); la mayoría de ellos reunidos en *Varia*, título elegido en la redacción de la revista mexicana *Vuelta*, y que luego se mantuvo en la única edición española de su poesía: *La insurrección solitaria y Varia* (prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Visor, 1997).



Hemos querido usar un verso de su poema «Canastas» para titular este *dossier*, ya que la importancia de sus estadias en Europa son fundamentales para la formación de CMR en su devenir poético. En 1945, becado por el Consejo de la Hispanidad,



llega a Madrid para estudiar. Había publicado ya el largo e imponente poema «El paraíso recobrado», y había recibido públicamente los elogios de Joaquín Pasos por el poema con el que había ganado un concurso literario en 1939. Entre 1945 y 1948 reside en Madrid donde entabla relación con algunos de los escritores más importantes de aquella época, como podremos ver en sus diarios y en el epistolario con Carlos Edmundo de Ory: Cela, Laforet, Aldecoa, Valle-Inclán hijo, Ory o Quiñones son algunas de sus personas de referencia. En este periodo se da al estudio, a la reflexión y a la investigación en la pintura, visitando frecuentemente los museos de la capital. Entre 1948 y 1951 vive en Francia, donde trata al mundo literario, pero se aparta de él. Se siente distinto, particular, montaraz entre tanto

hispanoamericano europeizado. Tras haber incubado largamente en España y Francia su poética escribe, en menos de tres meses, *La insurrección solitaria*:

«Los estímulos exteriores e interiores para escribir los fui conservando dentro de mí, acumulando dentro de mí poesía y rigor. Es decir, emoción y vigilancia. Estuve en París. Andábamos juntos, Octavio Paz, Julio Cortázar y yo. Escribimos en ese mismo momento cada uno un libro, Octavio, *¿Águila o sol?*; Julio, *Bestiario*; y yo, *La insurrección solitaria*. Los tres están fechados en 1951, aunque no publiqué *La insurrección* hasta 1953. [...] Y si no me hubiera obligado Rafael Hueso seguiría mi *Insurrección* inédita».



El 30 de junio de 1951 parte desde Francia rumbo a América a bordo del *Queen Elizabeth*. En 1953 viaja a México para la publicación de su único poemario en vida, donde intima con uno de sus maestros, Salomón de la Selva: «un gran poeta tradicional y de mañana. Un clásico con toda la barba. Un Maestro serio... y alegre. Un Bardo; algo raro hoy día».

Hasta 1964 reside en Managua y California, desempeñándose en distintos oficios y ocupaciones y asistiendo, desde su *solitariedad*, al fermento y desarrollo del movimiento *Beatnik* en poesía y del *Rock and roll* en música. De 1964 a 1971 es nombrado agregado cultural de Nicaragua, primero en Roma y después en Madrid, donde se instala en el número 2 de la calle Raimundo Lulio. Veinte años después vuelve a encontrarse con algunos de sus grandes amigos e interlocutores de referencia en una segunda vuelta a España en un periodo totalmente distinto. Desde 1971 trabaja en Costa Rica junto al escritor Sergio Ramírez para la Editorial Universitaria Centroamericana y en 1977 regresa a Nicaragua, a Granada, para fijar su residencia finalmente en Managua en 1983, de donde sólo se movería de manera esporádica hasta su muerte. Falleció el 16 de junio de 1998 en el Hospital Bautista de Managua.



Tras su muerte queda inédita gran parte de su obra, pero sobre todo *Allegro irato*, el libro en el que trabaja durante medio siglo, su *obra maestra*. El Instituto Nicaragüense de Cultura recibe de su familia los derechos de su obra. Pablo Centeno-Gómez estudia y trabaja con una ingente cantidad de manuscritos e inéditos de diversa procedencia para recopilar y publicar su *Poesía reunida* (Managua, Anamá, 2007) —de cuya compilación, reordenamiento, introducción, notas y

bibliografía es responsable—, que esperamos sea pronto reimpressa y distribuida por todos los países de lengua española. Quedan pues inéditos sus fabulosos diarios, los relatos incompletos, sus conferencias y lecciones magistrales, artículos sobre arte, escritos juveniles, traducciones, etcétera. En definitiva un jugoso y esperado segundo tomo de una futura *Obra completa*.

En este número 2 de *Años diez* hemos querido dedicar un generoso espacio para presentar un *dossier* de ida y vuelta. Con materiales de CMR generados en Europa, pero hallados en Managua, con textos tan olvidados como interesantes, implicando a escritores, críticos y filólogos de ambos continentes. Son muchos los textos de CMR que quedan sin editar, fijar y publicar. Esperemos que este *dossier* sea un acicate para que su obra circule y sea conocida en España y en el futuro podamos disfrutar en todo el ámbito del hispanismo no sólo de una *Poesía reunida* bien editada, sino de una muy esperada *Obra completa*.

Para estas páginas, pensadas para el lector nicaragüense, mejor conocedor de su obra, y para el español, hemos contado con la inestimable y desinteresada ayuda de algunos especialistas. El ya citado Pablo Centeno-Gómez nos brinda un breve e interesante texto para introducir una jugosa selección de sus diarios. Publicamos tres entrevistas, según creemos totalmente inéditas, que han sido citadas por varios investigadores; recuperamos el epistolario con su amigo más cercano en el periodo español, Carlos Edmundo de Ory—excelentemente presentado por el especialista José Manuel García Gil— y finalmente brindamos una selección de poemas de *Allegro irato*. Encontramos en esta selección dos poemas rigurosamente inéditos y otros desconocidos en España, acompañados por dos textos altamente interesantes firmados por Erick Blandón, profesor de la Universidad de Missouri-Columbia, y por el renombrado escritor Luis Antonio de Villena.



Tal vez estas páginas sean un ejemplo de lo que precisa la poesía en castellano: la relación y el intercambio entre poetas de ambas orillas, y la cooperación necesaria entre críticos, filólogos y escritores para que los autores ocupen en el ámbito hispánico el lugar que les corresponde, y la magnitud de su obra sea conocida por los lectores.

Un trabajo de estas características conlleva el esfuerzo y la atención de muchas personas, a las que es de recibo agradecer desde estas páginas. Lo haremos por orden cronológico: en primer lugar al poeta y profesor italiano Roberto Pasquali,

que ha cedido material documental y nos puso en contacto con Pablo Centeno-Gómez. A Guillermo Escribano (AECID) y a Carlos Blasco Bernáldez (Centro Cultural de España en Nicaragua) que han apoyado desde el primer momento este proyecto. A la Fundación Carlos Edmundo de Ory (especialmente a Laure Lachéroy de Ory, José Antonio de Ory y Javier Vela), que ha cedido generosamente el epistolario inédito, al Instituto Nicaragüense de Cultura, por posibilitar la reproducción de la obra de CMR, a la UNAN-Managua, que organiza anualmente las jornadas de estudio sobre el poeta, a los fotógrafos que ilustran este número—especialmente a Claudia Gordillo—, a Carlos Pardo, que ha cedido material bibliográfico, y a los autores que desinteresadamente no han querido faltar a esta cita con sus indispensables textos: Pablo Centeno-Gómez, Erick Blandón, José Manuel García Gil y Luis Antonio de Villena.



Carlos Martínez Rivas, como refiere en una de las entrevistas, siempre quiso ser un poeta menor, de tono menor, *en la línea de Bécquer, Enrique Heine, de Cavafis...*, un poeta que no confunda creación con procreación para buscar dos fines: saber qué se es en potencia y ser eso que se es sólo en su más honda y alta expresión.

De la mano de su maestro Baudelaire, se inscribe en la corriente de los grandes artistas y videntes, donde el dolor, el sufrimiento y la fealdad son el verdadero sustento de su obra poética. Usará *otro* lenguaje y símbolos que no serán los usados por su tiempo y su entorno—que él rechaza—, sino los que su visión avanzada y solitaria le impone. Desmitificará todo aquello que represente las buenas costumbres. Su poesía en palabras de Álvaro Urtecho está «impulsada por un afán de perfeccionismo inacabable [...]: la palabra pulida, desollada, afilada que termina devorándose a sí misma, no permitiendo la posibilidad no sólo de la Obra Maestra sino de la misma existencia física del libro como objeto de intercambio social».

Tal vez por ello, José Ángel Valente en su poema «Intimations of immortality from recollections», del libro *Interior con figuras*, se refiriera a él como *Martínez Rivas / Carlos, ausente o ido...*



PABLO CENTENO-GÓMEZ

Sobre Carlos Martínez Rivas en Europa y sus diarios

«... se me ofrecía una beca para estudios universitarios en cualquier lugar que yo eligiera de los Estados Unidos. Yo propuse Ann Arbor, en Michigan, que ya me andaba en mente para estudiar medicina, y que siempre quise, y cuya frustración dejó en mí un paciente de por vida. Pero el destino quiso a su vez que, en esos días, me llegara una invitación para estudiar en España. Ante la alternativa USA/España, opté por la segunda. Fue éste el primer error considerable de mi existencia; al que consecuentemente le siguieron otros innumerables». CMR, *Recuerdos con Mariano Fiallos Gil*, San José, Costa Rica, julio de 1971.

A Sí, en 1945, becado por el Consejo de la Hispanidad, el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas emprende en España estudios de Filosofía y Letras que luego abandona, aunque siguió viviendo en Madrid donde entabló vínculos con los poetas y escritores Ignacio Aldecoa, Luis Rosales, Eugenio de Nora, Carlos Edmundo de Ory, José María Valverde y Leopoldo Panero. Conoció y trató con respeto al profesor Santiago Montero Díaz y al novelista don Pío Baroja, que le recomendó la lectura de *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, cuyo pesimismo le impregnó el espíritu para siempre. Fue un tiempo que dedicó en parte a la lectura de Thoreau, de Hebbel, G.E. Hudson, Cyril Connolly, Walter Pater —sobre todo de sus *Relatos imaginarios*—, los ensayos de Emerson y *Las opiniones de Oliver Allston*, mientras frecuentaba en Santander los cursos de extranjeros, se iba a caminar a Galicia o Bilbao o a pasar una breve temporada en Mallorca, Barcelona o Valencia. Y se empeñó en visitar museos y en acumular datos, evocaciones y ambientes que esboza en interminables variantes de dos relatos, jamás concluidos, pero que tenía a mucho pecho escribir: *El retorno del hijo pródigo* y *Semana Santa en Villasilos*. Allí, en la madrileña calle Hilarión Eslava 40, debió escribir en febrero de 1947 el sorprendente «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos», aunque ya años atrás llegó a saberse y hablarse de sus imágenes de «ángeles / amontonados en su incomodidad de

alas», «a un golpe de casco entre dos sueños», o de, por ejemplo, «Dios mismo en plena tarea, con las dos / medialunas de sudor alrededor de las axilas».

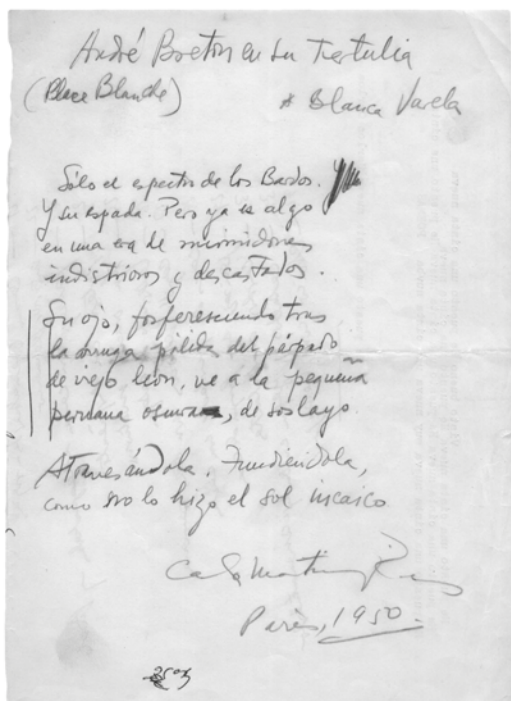
De 1948 a 1951 reside en Francia, donde nutre, en París, su afán permanente de búsqueda de motivos, temas y nuevos recursos expresivos, frecuentando cursos libres de lengua y literatura francesas y crítica de arte, museos, *ateliers* de pintores, tertulias, *flânerie*, *bistrós*, amigos (Don Jaime del Valle-Inclán, Luis Felipe Ibarra, Pereira, las hermanas Zambrano, Noguera, los Acaïe, Conejo el pintor, Julio Cortázar, Blanca Varela, Fernando de Szyslo, Ernesto Cardenal, Elena Garro, Octavio Paz —quien le presenta a André Breton, Péret, Ernst, Paul Éluard, Michaux, Bataille, Georges Schéhadé y Picasso), mientras se ocupa de la elaboración de ese prodigio que es su obra poética *La insurrección solitaria*. En aquel París de postguerra (de *l'après-guerre*), de muchedumbres retraídas, extrañadas, extraviadas en la bruma de la *fourmillante cité*, él andaba lleno de creatividad y potencia, y se complace en evocarlo:

«Cuando yo vi a la élite hispanoamericana corrompida por Europa, yo con toda mi potencia centroamericana, un gato montés, yo me sentía montaraz entre ellos. Y al mismo tiempo en la misma categoría. Es una cosa sentirte montaraz ignorante y otra cosa sentirte montaraz con tanto conocimiento como el de ellos. Esa es la diferencia que ellos notaban conmigo, Cortázar

y Paz. Aquellos eran hispanoamericanos que pertenecían a las élites europeas. Mientras que yo, el hispanoamericano, que, abarcando todo lo que ellos sentían, veían y conocían, yo había permanecido salvaje».*

* Steven F. White,
*Entrevista con Carlos
Martínez Rivas*,
realizada en julio de
1982, publicada en
*Cuadernos Hispano-
americanos*, Madrid,
julio-agosto 1989,
pp. 93-104.

De esta atmósfera da fe el poema «André Bretón en su tertulia», del que reproducimos a continuación una primeriza versión manuscrita enviada por correo a Carlos Edmundo de Ory, enfrentada a la versión finalmente impresa. Su importancia reside en ser el poema elegido para abrir *Allegro irato*. Fue publicado inicialmente con el título de «André Breton en su tertulia con Blanca Varela». Después de su publicación en el primer número de *La Prensa Literaria Centroamericana* (febrero de 1976), el poema fue bastante modificado; aun cuando en algunas publicaciones —como la efectuada en *Nuevo Amanecer Cultural* (27 de enero de 1996, p. 8)— se ha seguido reproduciendo la primera versión del texto.



ANDRÉ BRETON EN SU TERTULIA

A Blanca Varela

Sólo el espectro de los Reyes
y su Espada. Pero ya es algo.

Contra un pueblo de mirmidones
confundidos y atareados
el extinto fulgor. La antigua
llama roja del Minotauro.

Su ojo, fosforesciendo tras
la arruga pálida del párpado
de viejo león, ve a la pequeña
peruana oscura, de soslayo.

Atravesándola, fundiéndola
como no lo hizo el sol incaico.

Desde su periplo europeo y americano el poeta desplegó sus ideas, impresiones y perspectivas en abundantes páginas de su *Diario*. Su *Diario* le aligera y descarga; registra sus encuentros, visitas a museos, lecturas, bohemia, su *flânerie* ambulante nocturna en las grandes ciudades, sus pequeñas cotidianas victorias en el principado del infortunio; le preserva lo fuerte, lo simple, lo verdadero de sus preocupaciones vitales. José Coronel Urtecho gozó oyendo al poeta leerle algunos pasajes. Pablo Antonio Cuadra le propuso publicar algo en la revista *El pez y la serpiente*. A partir de los años sesenta, CMR dejó de escribir sus notas íntimas en cuadernos; lo hacía en lo que tuviera al alcance, incluso servilletas de mesa o las páginas de los periódicos. Una parte de los últimos escritos los rubricó como *Pensamientos y reflexiones morales*. Aquí una breve muestra de esos apuntes registrados en varias épocas:*

* Algunos se han tomado de mis prólogos a la edición de la *Poesía Reunida* de CMR (Managua, Anamá, 2007) y de mi ensayo *Carlos Martínez Rivas. Humanidad y sensibilidad artística* (Managua, Ediciones del CNE, 2014). Otros son inéditos.

. . .

Esa luz que traspasa las Anunciaciones de los primitivos en los museos me hizo pensar en mi propia obra, salvando las distancias. Mi paleta se ha oscurecido, como si dijéramos. Ya no hay en lo que escribo, hoy, aquello que había en *El paraíso recobrado* —aparte de sus

propios defectos y limitaciones— y que era su principal virtud, lo *homérico*: lo matinal, lo luminoso, el cielo de Diana casto. Los talleres matinales.

MUSEO DE VALENCIA, 1947

. . .

Leo a Verlaine después de comer, mientras bebo un poco de aguardiente de manzana, preparado en la Savoie, mezclado con azúcar, introduciendo el terrón en la copa y llevándolo luego a los labios. Una de las cualidades que más admiro en Verlaine es su capacidad de ser un poeta que *corta las rosas de la vida*, y contentarse con eso. Rimbaud, en cambio, no se permite otra cosa que no sea la profecía. Esta comedia en verso de Verlaine *Les uns et les autres* (título que adoro) es toda ella un ejemplo de lo que digo antes: el despilfarro de la fuerza superflua, recibida y devuelta sin cobrar impuestos de ningún género. (Esto que digo de Rimbaud lo digo casi exclusivamente contra el Rimbaud *écolier buissonnier*, enarbolado por surrealistas y etcéteras, a quienes Cristo, y la caída de Roma y la Edad Media y todo lo que el cristianismo representa y es, no puede satisfacerles su *inquiétude*, y buscan hacer —deformándolo— de todo poeta efímero y bien cumplido, un reformador religioso *toujours à fouiller*.)

PARÍS, LUNES 8 DE ENERO DE 1951

. . .

He olvidado anotar que vino [Jaime] Valle-Inclán antes de la hora de cenar. Estuvimos conversando alrededor de una hora. (Es graciosa esta expresión *alrededor de una hora*, como si hubiéramos girado, él y yo, en una extraña ronda en torno de algo más extraño aun que habría de ser *una hora*...). Hemos hablado del porvenir. Sobre todo del mío. Él se considera *dehors du temps*. Y lo peor es que no podemos contradecirle esa teoría. Quizás, le habría convenido morir en aquellos días en que yo creí que sus excesos en la bebida, su insomnio que duraba a veces tres días y su privación de alimentos acabarían con él. Pero son duras estas gentes que están como *au-delà* de la mala salud. Un tipo de resistencia física que no es nada humana ni normal, sino algo semejante al «Caso del Sr. Valdemar» de Poe. Vivientes gracias a una voluntad abstracta e inhumana. Pero —según él me cuenta— su padre era así. Una especie de faquir melancólico, amargado, pobre, flaco, sin dormir y, encima de todo eso, meando sangre; pero de pie y con energías para irritarse y batirse.

LUNES, 8 DE ENERO DE 1951

. . .

Me hubiera gustado escribir un poema sobre este estado. Pero no estoy suficientemente maduro todavía como poeta ni como hombre que escribe poesía; sólo soy capaz de escribir poesía sobre un tema. Sobre un estado es más difícil, más sutil, y creo que —salvo poetas como Keats o Rimbaud y los de su especie— es preciso llegar a viejo, como los Goethes, para *réussir*.

MARTES 9 DE ENERO 1951 MINUIT

. . .

[...] de que deben volver a Managua donde viviremos juntos. Me parece a mí que es lo que debemos hacer y pienso empeñarme en la redacción de la carta con verdadero interés y

responsabilidad de su objetivo. Me da la noticia del matrimonio de Ernesto. Tengo que escribirle a él y a Gabry. Me molesta haberle aceptado a Araceli que me diera dos mil francos para divertirnos; haberle pedido que hiciéramos el amor en un cuarto de hotel (cosa que rechazó por ser *demasiado pronto*), y haberle hecho ir, ignorante, con mi adorada Christine. Ayer se me ocurrió que podría proponerle matrimonio a Maxime de la Falaise. Ella pondría un Instituto de Belleza en Managua; o una casa de modas... ¡*Las mujeres, Suetonio, las mujeres!* Lo que le gustaba a Carlitos Edmundo de Ory esta frase mía sin sentido. ¿A qué viene Suetonio y las mujeres? Esto era precisamente lo que le fascinaba a él.

El pasado es un bicho raro. Él me quiso mucho y poseía uno de los temperamentos poéticos más típicos como tal y una gran incapacidad para realizar con ese temperamento una Obra. Tenía genio y nada de talento. Y aunque es más grave lo contrario, siempre han sido los que han gozado de ambos los que han escrito *Faustos*, *Hamlets* y las *Soledades*.

Pero sobre todo lo que me ha impresionado al recordarlo esta noche es mi vida con él. Con ellos: su novia Emilia; Chicharro, y la época de Nené Arenza... Aldecoa, las grandes borracheras y puteos en Lavapiés. A veces me sorprende de estar vivo y, hasta cierto punto, propietario de un alma y un cerebro. Y la Casa Eugenio y la Taberna de Antonio Sánchez, y La Perla de Cuba y la cazalla, y el vino tinto y el blanco, y los berberechos que Aldecoa llamaba *heces fecales*. ¡*Un plato de heces fecales!* decía nítidamente en la calle de San Marcos, con su cara lampiña y sonrosada, su labio en función de belfo y su boina.

Otro día será la ocasión de volver sobre todo esto. Paciencia. Y cuando vuelva será para hacerlo servir no como recuerdo sino como... (tengo que tener el valor de escribirlo) Literatura. Será el escenario y las aventuras de mi *Hijo pródigo*. [...]

Gracioso —para añadirlo a mi *Retrato de profesor con discípulas*— lo que dije de Valle-Inclán: que él tenía dos vicios o pasiones violentas: el arte hitita y el agua gaseosa.

24-25 ENERO 1951

. . .

Carlos Edmundo de Ory era para mí la encarnación del poeta mago. Yo no he conocido jamás a otro poeta que, como él, representara esa especie cada día más en vías de desaparición. Él era un Ducasse, un Nerval, un Jarry. Su lectura en voz alta de su propia poesía, dulce, farfullante, era un trance al que yo asistí siempre con deleite y perplejidad.

PARÍS, FEBRERO 1951- RUE ST. SULPICE

. . .

Estuve por la tarde donde María Zambrano. Reina siempre. Yo había llevado conmigo el volumen de las *Obras completas* de Rubén Darío, con la idea de leerle la salutación «Al Rey Óscar». Ella ha estado verdaderamente impresionada por el soplo del poema. Sobre todo por ese verso que también le gustaba mucho a Gutiérrez: *Por la sangre solar de una raza de oro*. Me ha hecho ella una indicación muy fina a propósito de un verso hecho todo en palabras: *por Lepanto y Otumba; por el Perú, por Flandes...* Ella es una mujer que yo tendré siempre a la mano, cuando se trate de cosas puras y desoladas como la poesía.

PARIS, DIMANCHE 4 FÉVRIER 1951

. . .

Otra buena nueva. Acabo de terminar «Las palabras del presente». Otro de los poemas que debía terminar y que había marcado en mi *Diario*. Me gusta. Es una mecha que se quema. Cada vez escribo con más facilidad. Veinte versos, pero el poema parece aún más breve. Es que no depende de la extensión en poesía, sino de la velocidad. La circunstancia de haber comido la otra noche —con el Dr. Cifú y sus hermanas— calamares en su tinta me ha hecho encontrar uno de los mejores versos del poemita que es sin embargo una mecha ardiendo. Le pondré ese título. Y el haber sacado el tintero nuevo para llenar mi *stylo* me sirvió para ver (o recordarme) que el tintero es negro y tornasol. Las obras de los grandes poetas me parece que deben estar hechas así, del feliz azar, de bagatelas bien aprovechadas.

MIÉRCOLES 28 DE FEBRERO DE 1951, 3 Y MEDIA DE LA NOCHE

. . .

Mi dechado, mi aspiración, mi prototipo de poeta, mi modelo es la misma definición que Goethe hace decir al coro en el *Fausto* (hablando de Euforión que es Lord Byron): *Mirada de águila para contemplar el mundo; simpatía por todo impulso del corazón; llama de amor para las más bellas mujeres; y un acento propio, singular.*

23 DE JUNIO '51

. . .

Pensando hoy en lo que dijo Payo Gutiérrez, que *se había encontrado a sí mismo*, realizo que ése no es mi problema. Sino el opuesto: que desde muy temprano me encontré a mí mismo y desde entonces me ando huyendo.

L.A. CALIF. 1957

. . .

Si uno vive solo, muere cuando y como debe morir. Si se vive acompañado, en compañía accidental y no elegida, lo hacen morir, lo mueren a uno antes; o lo retienen vivo hasta más después de cuando debía.

MDRD, 1964

. . .

De *Allegro irato* y los españoles

Yo, ingenuamente decía (cuando lo envié al Premio Panero, y ni siquiera obtuvo, ya no digamos mención o recomendación para ser impreso, sino que fue desechado desde el principio, el primero, a la basura); yo, ingenuamente decía: *perdieron su oportunidad*. Pero mentira. Supieron que el libro era de un vigor, una variedad, riqueza y lenguaje, y más allá de ellos; se dieron cuenta de eso. Y lo hicieron conscientemente. No perdieron su oportunidad; sino que la ganaron, aprovecharon esa oportunidad (de que yo mandara mi libro al concurso: la única oportunidad que les di en siete años para vengarse). Fue el envidioso Dámaso, que era el más capaz para valuarlo, quien lo descalificó oficialmente desde el principio. Dámaso Alonso —como director de la Academia— tenía derecho a dos votos. Y ejercía autoridad despótica entre los pusilánimes miembros del jurado.

SIN FECHA

. . .

Ernesto Cardenal ha perdido el placer de la creación y de la satisfacción saludable de producir pensamientos originales, que es el epicureísmo de nuestros pobres sesos; a los que siempre asociamos con don Quijote, porque lo perdió, el seso, a causa de no dormir y no darle reposo. Ernesto perdió el seso, pero por no usarlo. Por *atrofiamiento* disfuncional. Que es defunción. E.C. es un difunto que viaja y da lecturas ante miles de oyentes de sus poemas, fabricados con ideas, que son estáticas; no con pensamientos, que son orgánicos. De ahí, la última frase con que remato mi entrevista con Sonia Pagano (S.J., CR., 1975): *Sonia, yo no tengo ideas, ni ideales, ni ideología. Yo sólo tengo pensamientos.*

S.J., CR., 1976

. . .

No hay que hacer poemas con poesía. Hay que hacer poesía con poemas. Hacer poesía, con poemas. NO: hacer poemas, con poesía: POPRESA= (poesía prefabricada, s.a. pablo neruda). Hacer algo que, después de hecho, resulta ser poesía (creando un nuevo punto de vista; por medio de una observación inédita; una insólita perspectiva; un curioso estado de ánimo). Pero no hacer poemas con un resultado anterior que ya es, a priori, *poesía*: como Neruda. Pero Neruda hace lo peor; la óptima corrupción. Porque los que hacen poemas con la poesía de otros o con poesía otra que la propia; esos, al menos, semi (o pseudo) transforman, trasuntan, o transmiten a otra poesía (a una poesía ajena), su carácter, su temperamento, humor, existencia. Pero, Neruda, hace lo peor: en un tiempo él hizo poesía con sus poemas; después, empezó a hacer poemas con su propia poesía.

SIN FECHA

. . .

En Eliot no hay *logos*. Ni hay *logos* en Rubén Darío. Sólo Pound. Ése tiene *logos*. Y el Padre Ángel. El resplandor del ardor, la pureza del *logos*.

LA RAISON ARDENTE

. . .

Aquel «Himno a un poeta» que me dedicara Carlos Edmundo de Ory. Me agrada reconocer en algunos de sus versos la imagen que yo presentaba por aquella época en Madrid. Al menos a los ojos de Carlos Edmundo de Ory:

«... amaba
dulces encuentros y reuniones Iba
llamando a sus hermanos con los brazos
También a mí llamóme desde lejos.»

«¡dejadle a él armónico que zumbe!»

Y éste:

«Sólo su ocio evoco y su entereza.»

FOJAS VERDES

. . .





Madrid, 2, Julio, 1947

Sr. D. Carlos-Martínez Rivas
Madrid.-

Querido Carlos:

Tengo algunas cosas que decirte. Me he acordado de tí, ahora. No sé por qué me he escrito una línea esta mañana. Sí, sé por qué. Estoy algo malo. Pienso que habré cometido alguna diablura. Pues me siento mareado.

Lo que he hecho ha sido leer un poco. ¿Quieres que te copie un buen párrafo donde nombres como los de Walter Pater y Carlyle se ventilan, sin contar otros aún mayores? Lo hago con mucho gusto:

"El crítico no se halla realmente limitado a la forma subjetiva de expresión. El método del drama le pertenece, así como el de la epopeya. Puede emplear el diálogo, como el que hizo sostener Milton o Marvel sobre la naturaleza de la comedia y de la tragedia, o como el que entablaron, por carta, Sidney y Lord Brooke, bajo las encinas de Penshurst. Puede adoptar la narración que agrada a Mr. Walter Pater, cuyos Retratos imaginarios -¿no es este el título del libro?- nos presentan bajo la máscara fantástica de la ficción algunos trozos de crítica sutil y exquisita, uno sobre el pintor Watteau, otro sobre la filosofía de Spinoza, un tercero sobre los elementos paganos de comienzos del Renacimiento, y el último, y en cierto modo más sugestivo, sobre el origen de esa Aufklärung, esa iluminación, que surgió como una aurora en Alemania el siglo pasado y a la cual debe tanto nuestra cultura moderna. Sí, realmente, el diálogo, esa maravillosa forma literaria que, desde Platón a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, y desde Bruno a ese viejo y gran pagano que tanto entusiasmaba a Carlyle, los críticos creadores del mundo..... "

Esto lo has leído tu hace poco tiempo. Y, aunque no lo conocieras la sola indicación de "bajo las encinas de Penshurst" te hubiera recordado a Wilde.

Este párrafo, sin embargo, no nos entusiasma nada; pero a mí me recordó mi visita de ayer a tu cuarto-biblioteca, donde pude ver en tu mano los Retratos imaginarios.

Ayer olvidé llevarme Pasado y Presente, y el libro de Ruskin. Podría otro día pasar por ellos, si no te molesta. Tu tienes hermosos libros que puedes leer, sin decir nada a nadie; a mí me causa envidia saber que tienes esos libros, ¿por qué no quieres que yo lea algo también? ¡Déjame Carlyle unos días solamente! Tu tienes G.E. Hudson; tienes Heinrich von Ofterdingen; tienes ese libro de Poe, que me interesa; los Retratos imaginarios, etc, etc. Si un día tuviera en mi poder Los discípulos de Saïs, ¿qué dirías? Carlyle quería, como sabes, muchísimo a Novalis.

¿Donde puedo comprar el libro de Poe? Tú puedes comprar la Revolución francesa, y Juan Pablo. ¿Cuándo me hablas de Hudson? Se me olvidó decirte ayer que había leído Inglaterra y el carácter inglés; libro que te gustaba. Se habla bastante de Carlyle.

Nada más por hoy, querido Carlos; escríbeme tu como el otro día, dándome noticias. Ven un día a mi casa. Si quieres a comer, a cenar. Y dime si te marchas fuera, si cambias de residencia. Adios, un abrazo

Epistolario

JOSÉ MANUEL GARCÍA GIL

Carlos Martínez Rivas y Carlos Edmundo de Ory, algunos apuntes acerca de su amistad

CARLOS Martínez Rivas asoma por Madrid, desde Nicaragua, en mayo de 1945, con una beca de aquel turbio y ultranacionalista Consejo de la Hispanidad, para iniciar estudios —que pronto abandona— de Filosofía y Letras en la Universidad Complutense. Traía bajo el brazo su extenso poema *El paraíso recobrado*, que acababa de publicar en 1943, con tan sólo diecinueve años. La trascendencia de ese viaje en su vida la ha referenciado el poeta nicaragüense en multitud de ocasiones.

Por su parte, Carlos Edmundo de Ory se había trasladado a la capital, desde Cádiz, en octubre de 1942, también con diecinueve años recién cumplidos, por imperativos familiares. Un año después, sería nombrado bibliotecario del Parque Móvil de Ministerios Civiles. Era hijo de Eduardo de Ory que, entre otros oficios diplomáticos, había sido, precisamente, cónsul de Nicaragua y antólogo de la poesía hispanoamericana. Este hecho permitiría a Carlos Edmundo acceder a la nómina emergente de autores hispanoamericanos, modernistas y decadentes. Serán ellos los que afianzarán sus gustos poéticos en lo que el propio poeta entiende como su «materia subversiva, vitalista, individualista y existencial». En enero de 1945, junto a Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi había fundado el postismo y unos meses después, publicado su primer libro, *Versos de pronto*, en la revista *Fantasía*.

Desde puntos cardinales diversos, pero magnéticos, se habrían conocido en los primeros momentos de la llegada del nicaragüense al Colegio Mayor Jiménez de Cisneros, en la Ciudad Universitaria de Madrid. Esta, como la Facultad de Filosofía y Letras, Ory las frecuentaba por la larga nómina de amistades que por allí pululaban. Cuando se encontraron —uno, moreno y radiante; el otro, pálido y delgado; pedantes y cultísimos, ambos— los dos tuvieron la impresión de que por fin habían encontrado alguien más brillante que ellos mismos. Y, desde ese primer momento, se prometieron admiración mutua.

Fueron un par de almas gemelas en aquel *desabrido* Madrid de mediados de los cuarenta, cuando las pensiones olían a gas de almendra y se racionaba el tabaco y el pan negro. La Guerra Mundial acabaría el 15 de agosto de 1945, «festividad de la madrileñísima Virgen de la Paloma» y habían muerto Roosevelt, Hitler y Mussolini. La sequía, los apagones, el gasógeno, los boniatos, eran el orden del día. Y, a pesar de todo, los dos amigos encontraron un Madrid, por encima de restricciones y mezquindades, donde juntarse alrededor de una mesa o una barra con otros amigos venidos de rincones diversos.

Como en el Honorio, un pequeño bar enfrente del antiguo Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe, en la calle Donoso Cortés, en donde Carlos Martínez Rivas fue residente y en donde coincidirían con frecuencia junto con otros escritores, como los colombianos Jorge Gaitán, Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia, otros nicaragüenses como Ernesto Mejía Sánchez y José Coronel Urtecho, el chileno Miguel Arteche o el español Ignacio Aldecoa. En aquella tasca, donde las reuniones literarias acababan en lo que Caballero Bonald llama «confabulaciones etílicas», se encontrarían con otros poetas más próximos a cierta oficialidad católica, como Vivanco, Rosales o Panero.

Es un periodo de lecturas intensas para ambos. Ory da conferencias y publica críticas de arte y comienza por esa época su novela *Mephiboseth*. Carlos Martínez Rivas viaja por Extremadura, Galicia o Cantabria y asiste a cursos y congresos del más variado pelaje, antes de marchar a París en 1948. Ory ha dejado atrás su residencia familiar de la calle Castelló —a la que volverá pronto— y recalado en la pensión Garde, en el número 41 de la calle San Marcos. Un albergue, al precio de dieciséis pesetas, donde se recibía a toda clase de artistas y calaveras. Aquello era como un apeadero. Allí tenían lecho y mesa, pero la residencia perenne estaba en las calles, en la ruleta de los bares y las tabernas modestas, de Santa Cruz a Lavapiés o Tirso de Molina.

Carlos Edmundo de Ory, Ignacio Aldecoa y Carlos Martínez Rivas, «un trío humano callejero independiente del trío postista», de ronda tabernaria al son de una marcha épica, cruzando la calle de la Magdalena, cuesta abajo desde la mitad de la calle Atocha, hacia la estación del Mediodía: la Casa Eugenio y la Taberna de Antonio Méndez, La Perla de Cuba y la cazalla, el vino tinto y el coñac «perronero», el frío y los berberechos que Aldecoa llamaba «heces fecales». «¡Un plato de heces fecales!», decía. Episodios de mucho ajeteo y algarabía, que podrían con-

siderarse propios del ciclo iniciático de los poetas y que comprendían extravagancias diversas y actos de cierto riesgo moral.

Pero, no sólo fueron compañeros de bebida y de empates prostibularios. Ignacio Aldecoa debutó en la plaza de la poesía antes que en la de la narrativa, con Carlos Edmundo de Ory, como padrino, y Carlos Martínez Rivas, como testigo de excepción. Porque, en buena compañía, trotando por calles y tabernas, surgían también el ocio creador y la pasión por el oficio. Un presente absoluto, perpetuo y constante en un Madrid de «más de un millón de cadáveres», un Madrid de «mucho miedo y poco pan», al que la alegre irresponsabilidad de aquella edad alocada y de pocas preocupaciones políticas había convertido en un espejismo.

Cada personalidad quería llevar la voz cantante y cuando ya la borrachera perdía freno, surgían el litigio y la polémica, la sabiduría pastosa con la que uno trataba de imponerse porfiadamente al sueño de los demás. Felices, ebrios, exultantes. La pura ferocidad de la alegría que se manifiesta al proclamar aquella vivísima fraternidad madrileña compartida también con Francisco Nieva, Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo, José María Valverde, Gloria Fuertes, Emilia Palomo —la novia de Ory—, Eduardo Chicharro, Nené Arenza —una medio novia de Martínez Rivas—, entre otros.

Ory había nacido, «por designación», en Cádiz, en abril de 1923; Martínez Rivas, «por accidente», en Guatemala, en octubre del año siguiente. Ambos deseaban convertirse —y lo conseguirían a su manera, por supuesto— en escritores importantes, pero, al margen de este propósito azaroso, tuvieron muchas cosas en común: sus fuentes creadoras, sus constantes referencias intelectuales, sus aficiones literarias, sus locuaces paseos vespertinos con libros en los bolsillos del gabán, sus conocimientos de las artes plásticas —la pintura es una constante evidente en la poesía de ambos—, su afición por el dibujo, por las mujeres («Las mujeres, Suetonio, las mujeres!», lo que le gustaba a Ory esta frase de Martínez Rivas sin sentido) o por César Vallejo. Los dos se encontraron con Pío Baroja (Ory le entrevistó y a Martínez Rivas le recomendó la lectura de *El mundo como voluntad y representación*, de Schopenhauer, cuyo pesimismo le impregnó el espíritu para siempre), ambos asumieron una condición errante y una economía de supervivencia. Y en los últimos años, ya sin contacto, conocieron a Allen Ginsberg y gustaron de los gatos.

Eran nocturnos, leían y se prestaban los mismos libros —el *Walden* de Thoreau, el *Diario* de Freidrich Hebbel, los *Relatos imaginarios* de Walter Pater, los *Poemas*

intemporales de Porfirio Barba Jacob, *Las opiniones de Oliver Allston* de Van Wyck Brooks o *Pasado y presente* de Maese Carlyle, entre muchos— cuyas ideas y emociones trataban de asimilar para vivirlas. Tenían más o menos la misma estatura, literariamente hablando, aunque cada uno iba por su lado. Poseían entonces una parecida formación sobre valores católicos a los que, poco a poco, fueron renunciando; cierta actitud de aislamiento, de rechazo al mundo, pero no les unió la lucha clandestina, ni actitud moral alguna frente al franquismo. Ambos han sido incluidos, en ocasiones, en la discutible y siempre discutida estirpe de los raros o malditos, que no es lo mismo, pero es igual. Y, ciertamente algo de esto, les acompaña. Cabrían sin calzador en esa bella definición que sugiere Leila Guerriero en su libro *Los malditos*: «Los une, a veces, esa materia que se llama olvido, esa cosa esquiva que se llama genio, y una forma, muy humana, del desasosiego, de la insatisfacción y de la rabia».

Sin embargo, su identificación fue más estética que ética, aunque se debe reconocer que, en ambos aspectos, el influjo entonces de uno en el otro fue notable. «Para hablar y callar al mismo tiempo», aquel apoyo recíproco fue provechoso y estimulante. Y Carlos Edmundo de Ory le dedicaría aquel «Himno a un poeta», tratando de reflejar la imagen que del poeta se percataba por aquella época en Madrid. Y Carlos Martínez Rivas vería a Ory, no como «monstruo» sino como «mago». Así, en uno de sus *Diarios*, que titulaba *Hojas verdes* —porque lo escribía en hojas verdes— escribiría en 1951: «Carlos Edmundo de Ory era para mí la encarnación del poeta mago. Yo no he conocido jamás otro poeta que, como él representa esa especie cada día más en vías de desaparición. El era un Ducasse, un Nerval, un Jarry. Su lectura en voz alta de su propia poesía, dulce, farfullante, era un trance al que yo asistí siempre con deleite y perplejidad (París, febrero 1951-Rue St. Sulpice)».

Y mientras a Ory la poesía de Martínez Rivas le recordaba a Donne y a los metafísicos ingleses, para el nicaragüense, que acabó copiándole la perilla al gaditano, Ory —e incluso sus amigos postistas— eran «en lo que atañe al arte lo único realmente libre, osado y nuevo que se intenta hacer ahora en España...» (carta de 26 de agosto de 1948). Por eso, cuando en el cuarto-biblioteca de su clausura madrileña de Hilarión Eslava 40 —que alternaba con la residencia de Donoso Cortés—, Martínez Rivas escribió en febrero de 1947 el sorprendente *Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos*, corrió enseguida a leérselo a su amigo gaditano.

Las diferencias entre ambos, por otra parte, eran menos en aquella época, pero se harían más visibles con el tiempo: las noches de alcohol y de bohemia, que al nicaragüense inspirarían algunos poemas, acabarían destruyendo su vida y su reputación. Ory se casó dos veces y tuvo una hija; Martínez Rivas, una y nacieron dos varones. Los dos arrastraron sendos divorcios traumáticos, un punto de tortura interna, de sensibilidad exacerbada, de fragilidad para resolver cuestiones que a otros no les cuesta demasiado.

Las carreras literarias de ambos también presentan similitudes. Ninguno disfrutó del éxito, a pesar de la aceptación inicial de sus obras. Mientras viajaban por el mundo, no consiguieron construir una obra literaria que solidificara en una carrera reconocida. Ambos fueron ignorados por la crítica y desconocidos por los lectores no especializados. Se convirtieron en poetas enormemente respetados, con una obra valiosa e intemporal, pero no especialmente exitosa.

Sostuvieron una corta pero intensa relación amistosa que quedó para la historia de las letras gracias a la sana costumbre de escribir cartas y de fijar en diarios íntimos lo más variado de su experiencia inmediata. El de Ory comienza en abril de 1944 y el Diario de Martínez Rivas, en enero de 1951 —aunque «he deseado escribirlo desde el mes de mayo de 1945», dice—. Por otra parte, su correspondencia es una correspondencia, al fin, entre grandes escritores que comparten perplejidades humanas y literarias. La primera carta de Martínez Rivas tiene fecha de diecinueve de junio de 1947. La primera de Ory es del 2 de julio de ese mismo año. Viven ambos en Madrid y llevan cerca de dos años de relación, pero, a pesar de esa necesidad de encontrarse, se ven poco y se envían para remediarlo «flores imaginarias».

No hay en las cartas de Ory y Martínez Rivas una polémica sino una gentil conversación donde ambos se escuchan en la cercana geografía del reconocimiento recíproco, como dos amigos que contemplan la vida y la literatura con un escepticismo desprovisto de altisonancias o desgarramientos. Las cartas de Ory están escritas a máquina y las de Martínez Rivas a mano, con letra pequeña y pulso enérgico. Los temas saltan libremente sin más orden que la consideración mutua y el deseo de compartir las opiniones del otro y las del mundo. No hay en ellas sino una animada conversación que escucha y se deja escuchar. Los dos vierten en el papel las congojas creativas que los mortifican, los libros que se prestan, los ánimos que se deben, los encuentros con otros amigos y las simpatías o antipatías por ellos,

los caprichos amorosos (Carmen Laforet), pero sin ese halo trágico de la tristemente célebre angustia de la hoja en blanco.

A comienzos de 1965, en la sede de *Cuadernos Hispanoamericanos*, Martínez Rivas consigue la dirección de Ory en París. Desde Roma, ha viajado a Madrid un año antes con algún cargo diplomático y se reencuentra con Aldecoa, Quiñones o Rosales. Pero él, a quien tiene verdaderas ganas de ver es a su amigo Ory. Vuelven a escribirse y retoman la conversación interrumpida en 1948.

En abril, Carlos Edmundo de Ory viaja solo a Madrid, apesadumbrado por un matrimonio que hace aguas. El día diez se reencuentra con Carlos Martínez Rivas, después de muchos años. Una tasca en el viejo Madrid, una tarde de primavera. Dos hombres de mediana edad conversan sentados. Los dos amigos han viajado y vivido según otras expectativas. Los dos conversan alegres y recuerdan su juventud compartida: breve, pero mágica.

Durante esos días, Ory conocerá a los hijos de Carlos Martínez Rivas—Emma-nuel Ángel de cuatro años y Carlos Ernesto de tres—a quienes el poeta nicaragüense, deteriorado también su matrimonio, se ha traído un año antes para España, contra la voluntad de su esposa, internándolos en un colegio «campestre». Ory entretuvo a los muchachos del colegio con juegos de magia.

Se «pelearán» en casa de Félix Grande. Lo escribe Ory en su *Diario*: «Carlos Martínez Rivas quien me ha ‘traicionado’. Me quieren eliminar porque saben ‘quien soy yo’. Y Martínez Rivas dice el muy ladino: Ory no es hombre de éxito, sino de gloria. [...] Créanme ustedes, créanme, todo lo que caiga de la boca de Ory son piedras preciosas».

El veintiuno de abril, en el Ateneo de Madrid, Ory pronuncia su conferencia *Humanismo del árbol*, a la que asiste Martínez Rivas. Como a su lectura de poemas, el miércoles veintiocho, en la Asociación Cultural Iberoamericana, presentado por Félix Grande. Un día antes, Ory hará lo propio y acudirá a la lectura compartida de Martínez Rivas con Fernando Quiñones, en la Tertulia del Instituto de Cultura Hispánica. Y luego, volver a las andadas, a la noche, al infierno, al gusto por la mala vida en anocheceres de bohemia en la Bodeguita y el Gijón, las Cuevas de Luis Candela, la taberna del Quinto Toro, las Cuevas del Sésamo...

Pero ya no hubo más. En este reencuentro madrileño los vínculos afectivos habían persistido en la memoria irremediamente vivos, pero también inútiles y lejanos. La memoria no es un lugar seguro: «Ahí también las cosas se

desfiguran y se pierden. Ahí también terminamos alejándonos de la gente que amamos».

Las amistades entre escritores nunca son fáciles de explicar, no están exentas de choques narcisistas y, muchas, acaban en desastre. La publicación de estas cartas es una buena oportunidad para recordar esta amistad y el hecho de que, a pesar de lo que creamos, no siempre esta clase de relaciones son peligrosas.

Carlos Edmundo de Ory murió el once de noviembre de 2010 en su casa de Thezy-Glimont. En los últimos años de su vida, había llevado junto a Laura, su segunda esposa, una vida lo más parecida a la felicidad, rodeado de naturaleza y amigos. Carlos Martínez Rivas podría haber escrito un magnífico poema acerca de esta tranquila y ordenada comunión, digno de aquel dulce y adolescente *Paraíso recobrado*, y Ory le hubiese respondido con cualquier impertinencia, pero el nicaragüense había muerto en el Hospital Bautista de Managua, flagrantemente solo, el dieciséis de junio de 1998, y su amigo gaditano, aquella vez, no estuvo para discutirlo.

. . .

Madrid, 19 de junio de 1947

Sr. Carlos Edmundo de Ory
Madrid

Mi querido poeta: muchos días he estado deseando ir a buscarte. Por Aldecoa sabía ya tu nueva dirección. Es cierto que ante todo deseaba verte y charlar, no había pensado en llevarte, todavía, tus libros. *Pasado y presente* quiero darlo a encuadernar antes de devolvértelo. Es muy bueno y me gustaría, es cierto, quedarme con él. En mi biblioteca lucen mucho, en fila, las obras de Maese Carlyle. Está en el mismo estante que los otros dioses: Hudson, Lawrence, después Katherine, luego Chéjov, Proust, cuatro obritas de Valéry y dos de Hebbel, un nuevo maestro que tengo.

Ojalá no te hayas descarriado del camino donde quedamos después de aquellas noches de charla. Siempre que te descarrias te vuelves un poco contra mí. Tu carta de ahora, por eso, me regocija. Eres en ella tan amable y generoso para conmigo que me hace pensar que sigues por el recto sendero. Yo también sigo trabajando, fuera de alguna que otra franquela. Anoche, precisamente, me encontré en un salón de baile con Camilo José Cela. Hablamos de ti, pero yo andaba muy ebrio. Venía de dejar a Aldecoa en la pensión, ebrio también.

Tienes que venir a visitarme aquí. Tengo una habitación muy agradable y verás algunos nuevos libros. ¿Tu madre y hermanos? A ver si me devuelves ese Barba Jacob y el Robert Browning, no son míos. ¿Chicharro? ¿Y Cirlot? ¿Y Emilia? ¿Y Goethe? Tengo de él unos poemas que te gustarían. Y uno de Martín Lutero:

Madrid 19 Junio 1947.

Sr.

Carlos Edmundo de Ory
Madrid).

mi querido poeta: muchos días
he estado pensando ir a buscarte. Por al-
recoya sabrá ya tu nueva dirección. Es
cierto que ante todo deseaba verte y
charlar, no había pensado en llevarte
todavía tus libros. "Pasado y Presente",
quiero darte a suena de nuevo antes de
devolvértelo. Es muy bueno y me
gustará, es cierto, quedarme con él.
En mi biblioteca lucen mucho, en fili-
das obras de Walter Carlyle. Están
en el mismo estante que los otros libros:
Hudson, Lawrence, después Katherine,
luego Chejov, Proust, cuatro obras
de Valéry y dos de Hebbel, un nuevo
maestro que tengo.

...La bóveda temblaba bajo las nobles voces
y una nube de incienso llenó toda la estancia.

De Novalis tengo su *Enrique de Ofterdingen*. Un libro semejante al *Guillermo Meister*. Tengo el original del traductor, pues aún no se ha editado el libro. Lo editará la misma casa que editó los *Himnos de la noche*.

¿Has visto a Carmen Laforet? Están filmando *Nada*. Quiero que me prestes el libro sobre Thoreau.

He viajado un poco. Hace días estuve por Extremadura. En Guadalupe, Trujillo, Oropesa, Talavera de la Reina y Madrigal de la Vera.

Quizás mañana pase por tu casa saludándote. Por ahí de las 7 a 8 de la noche.

Un abrazo.

Carlos

. . .

Madrid, 2, julio, 1947

Sr. D. Carlos Martínez Rivas
Madrid

Querido Carlos:

Tengo algunas cosas que decirte. Me he acordado de ti, ahora. No sé por qué no he escrito una línea esta mañana. Sí, sé por qué. Estoy algo malo. Pienso que habré cometido alguna diablura. Pues me siento mareado.

Lo que he hecho ha sido leer un poco. ¿Quieres que te copie un buen párrafo donde nombres como los de Walter Pater y Carlyle se ventilan, sin contar otros aun mayores? Lo hago con mucho gusto:

«El crítico no se haya realmente limitado a la forma subjetiva de expresión. El método del drama le pertenece, así como el de la epopeya. Puede emplear el diálogo, como el que hizo sostener Milton o Marvel sobre la naturaleza de la comedia y de la tragedia, o como el que entablaron, por carta, Sidney y lord Brooke, bajo las encinas de Penshurst. Puede adoptar la narración que agrada a Mr. Walter Pater, cuyos *Retratos imaginarios* —¿no es éste el título del libro?— nos presentan bajo la máscara fantástica de la ficción algunos trozos de crítica sutil y exquisita, uno sobre el pintor Watteau, otro sobre la filosofía de Spinoza, un tercero sobre los elementos paganos de comienzos del Renacimiento, y el último, y en cierto modo más sugestivo, sobre el origen de esa *Aufklärung*, esa iluminación, que surgió como una aurora en Alemania el siglo pasado y a la cual debe tanto nuestra cultura moderna. Sí, realmente, el diálogo, esa maravillosa forma literaria que, desde Platón a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, y desde Bruno a ese viejo y gran pagano que tanto entusiasmaba a Carlyle, los críticos creadores del mundo...».

Esto lo has leído tú hace poco tiempo. Y, aunque no lo conocieras la sola indicación de *bajo las encinas de Penshurst* te hubiera recordado a Wilde.

Este párrafo, sin embargo, no nos entusiasma nada; pero a mí me recordó mi visita de ayer a tu cuarto-biblioteca, donde pude ver en tu mano los *Retratos imaginarios*.

Ayer olvidé llevarme *Pasado y presente*, y el libro de Ruskin. Podría otro día pasar por ellos, si no te molesta. Tú tienes hermosos libros que puedes leer, sin decir nada a nadie; a mí me causa envidia saber que tienes esos libros, ¿por qué no quieres que yo lea alguno también? ¡Déjame Carlyle unos días solamente! Tú tienes G. E. Hudson; tienes Heinrich von Ofterdingen; tienes ese libro de Poe, que me interesa; los *Retratos imaginarios*, etc, etc. Si un día tuviera en mi poder *Los discípulos de Saïs*, ¿qué dirías? Carlyle quería, como sabes, muchísimo a Novalis.

¿Dónde puedo comprar el libro de Poe? Tú puedes comprar la *Revolución francesa* y *Juan Pablo*. ¿Cuándo me hablas de Hudson? Se me olvidó decirte ayer que había leído *Inglaterra y el carácter inglés*; libro que te gustaría. Se habla bastante de Carlyle.

Nada más por hoy, querido Carlos; escríbeme tú como el otro día dándome noticias. Ven un día a mi casa. Si quieres a comer, a cenar. Y dime si te marchas fuera, si cambias de residencia. Adiós, un abrazo.

. . .

10-julio-1947

Para Carlos de Ory

Querido Carlos Edmundo:

Estuve a buscarte para despedirme y, de paso, pedirte tu dirección en Madrid para escribirte. No, no me voy a América. Solamente a Galicia, a caminar. De Tuy a Santiago de Compostela. Vuelvo el día 25. Las cartas que me escribas a Donoso Cortés 65 me serán remitidas a los diferentes pueblos por donde pasemos.

Saludos a tu madre y hnos.

Carlos Martínez Rivas

. . .

Sin fecha

Querido Carlos Edmundo: he vuelto pero para encontrarme con un sinnúmero de compromisos que tengo que dejar cancelados entre hoy y mañana temprano, pues parto para Santander a los cursos para extranjeros. De allí te escribiré. No lo hice del campamento porque resultó más difícil de lo que yo pensaba. No había tiempo. Para mientras no podamos vernos te dejo *Walden* de Thoreau. Mi afecto por ti va en crecimiento.

CMR

Nota: (Yo aún no lo he leído, de manera que no sé si te gustará tanto como desearías.)

Nota: Yo aún no lo he leído. ¿Mañana que no se os te gustará tanto como desearías -)

CARLOS MARTINEZ RIVAS

Querido Carlos Edmundo: he vuelto pero para encontrarme con un sinnúmero de compromisos que ten-

go que dejar cancelados entre hoy y mañana temprano, pues parto para Santander a los cursos para extranjeros. De allí te escribiré. No lo hice del campamento porque resultó más difícil de lo que yo pensaba. No había tiempo. Para mientras no podamos vernos te dejo "Walden" de Thoreau. Mi afecto por ti va en crecimiento. CMR

. . .

Madrid-30-7-47

Mi querido Carlos: ¡no sabes qué valor doy a las noticias matutinas! Yo pensaba en ti, no sólo hoy, también ayer y días pasados.

Como sabes, vivo completamente solo; estudio y trabajo solo; y, sin que una especie de alegría casi viciosa que me acompaña en todo momento; sobre todo ahora, en estos tiempos, digo que, sin que pierda esa alegría, siento en mí la tristeza de no verte, y la necesidad de verte.

Sería para mí una sorpresa excelente recibir una carta tuya. Siempre pienso que eres tú el único con quien se puede hablar y callar al mismo tiempo; resultando tu compañía un provecho y un estímulo.

No importa que ahora escribas menos. Creo que era Spencer quien predicaba el descanso; mientras William James aconsejaba más bien el abandono. Para ello daban razones importantes. Yo también trato de cultivar ese digno ocio que «secretamente» engendra. *Júpiter no gusta* —dice Emerson— *de gente entrometida: que hace demasiado*. Thoreau —a quien venero— explica maravillosamente la acción que se desenvuelve en el ocio: cómo hay ocio en la acción misma. Y además, no somos pintores ni políticos; en todo caso somos, lo que más, paseantes. Necesitamos una gran cantidad de espacio, pero no de tiempo. *El tiempo no cuenta, ¡qué son cinco, diez años para un árbol!* —esto, ya lo sabes, decía Rilke a Kappus.

Hemos tenido una verdadera suerte con encontrar a Carlyle. Este hombre nos ha traído hombres que estaban antes que él y otros, no menos auténticos, que le siguieron. Es un místico, y todos los otros son tan místicos como él. Recuerda lo que Carlyle dijo a Stuart

Mill cuando se lo encontró: *¡Siempre supuse que usted era un místico como yo!* Ya sabes el significado, meramente filosófico, de esta palabra.

Por eso yo, que gusto enormemente de encadenar los pensamientos de esos grandes, busco o investigo sin descanso hasta encontrar las fuentes, las poderosas fuentes.

En estos días estuve rebuscando en Plotino. Conoce a Plotino. La filosofía alemana, posterior a Kant, estuvo inspirada, en gran parte, por el idealismo místico, en cierto modo, plotiniano. Schelling, precisamente, es un ejemplar vivo de esta filosofía.

En fin, lo que siento es no haberte visto. *Llegaste cuando yo no estaba y yo vine cuando habías partido...* como cantó Alfonso Reyes en el poema dedicado a la memoria de Ricardo Güiraldes. ¡Qué se le va a hacer! He querido escribirte unas líneas entusiastas. Supongo que no las tomarás a mal.

Estoy en la misma casa, aunque vivo sin familia y con una muy escasa comodidad. La calle es Castelló, 96, 1º. Escríbeme, te lo ruego. Siempre me traerá tu carta fresca y alegría. Dime lo que haces, y no dejes de decirme cuándo te veré.

Procuraré que lleguen estas líneas a ti, hoy mismo.

Adiós, mi buen amigo, adiós y ven pronto. Tuyo

Gracias, gracias infinitas por el *Walden* y *La vida en los bosques*

. . .

Madrid, 26 de agosto de 1948

Querido Carlos Edmundo:

Te he estado esperando estos días, conforme me prometiste. No dejes de pasar, y pronto. Dentro de tres o cuatro días viene José Coronel Urtecho y debemos concertar un encuentro para charlar, y para que escuche él algunas de tus mejores cosas.

Yo estaré aquí, en mi residencia de Hilarión Eslava 40 hasta el día 30 de este mes. De esa fecha en adelante volveré a Donoso Cortés 65, donde tú ya conoces. Pero ven antes por aquí.

Me gustaron mucho tus amigos Nieva. El otro chico es bueno también; entusiasta sobre todo, y con mucha conciencia de sus limitaciones. Él se considera entre vosotros el menos dotado de todos, y se ha resignado a eso; lo que le confiere un grado de humildad casi conmovedora.

No obstante creo que seguís trabajando en capilla, en «cenáculo», y esto yo no lo apruebo. La creación, la obra —*l'oeuvre!*— es algo aristocrático, íntimo; que debe desarrollarse en soledad. Vosotros fecundáis a las musas en una alcoba común; como ciertos libertinos que hacen «cama redonda» en los burdeles.

Sigo creyendo sin embargo que tú, e incluso tus amigos postistas, son en lo que atañe al arte lo único realmente libre, osado y nuevo que se intenta hacer ahora en España. Digo se intenta hacer porque aún no creo que hayáis hecho algo completo, objetivo y que pueda ya andar solito.

Espero pronto volver por casa de los Nieva y hablar con vosotros. He estado pensando en la pintura de Paco y me gustaría hacerle algunas preguntas y algunas objeciones. Encuen-

tro un poco híbrido su arte. Una extraña y, a veces, desagradable mezcla de arte burgués-romántico y fantasía depurada y de vanguardia. No sé si me explico. Creo que le favorecen mucho a él sus años de aprendizaje de la técnica, del oficio. Tiene buen dibujo, y, en cuanto a la superficie —*factura*, quiero decir—, hace lo que quiere. Incluso en sus cuadros de adolescencia. Pero son sus emociones lo que rechazo en sus cuadros. Esa hibridez de que te hablé. Me refiero, especialmente, a los óleos. Aquellos dibujos de las dos mujeres y las sillas, en blanco y negro, me gustaron más en cuanto a integridad: unidad de emoción y estilo. Siempre he creído que la (muchacha) música embota la inteligencia; y no sé hasta qué punto a Paco Nieva no lo esté desquiciando «la religión de la música». Espero que me entiendas.

Ayer vi por la calle a Carmen Laforet. Claro está que no sólo no me conoció, sino que no me vio siquiera. Iba con un individuo que supongo será su marido. Un hombre alto, delgado, pálido y, en relación a ella que iba muy agitada y sonriente, sumamente serio. Da la impresión de ser lo que en sociedad se suele llamar un caballero intachable. Aunque me han dicho que es también hombre de letras, y muy inteligente. En realidad lo uno no excluye lo otro. A mí, desde luego, me hizo mucha impresión el encuentro. Lamenté no haber ido contigo; pues inmediatamente se detuvieron en un bar y se sentaron dentro, y, andando contigo, me hubiera atrevido a entrar a saludarla.

Te agradeceré mucho que, cuando vengas, me traigas dos libros de tu biblioteca que necesito: *Los ensayos* de Emerson, y *Las opiniones de Oliver Allston* de Van Wyck Brooks. ¿Te acuerdas cuál es? Te ruego no olvidarte de esto. Estoy en casa casi siempre. A las 8 de la tarde suelo salir a dar una vuelta, para ver atardecer, por la Ciudad Universitaria. Ven antes y me acompaña luego a que tengamos una conversación goethiana, *ante la Natura*.

Si ha llegado ya tu familia salúdalos en mi nombre a todos. A todas, mejor dicho.

Tengo que darte una noticia, a modo de advertencia, para que no vayas a reírte cuando me veas: me estoy dejando crecer la barba, en la región del mentón; es decir, lo que llaman —no me gusta el nombre— perilla. Después de haberte combatido tanto a ti la tuya, he incurrido yo en ello. Por ahora no es más que una sombra debajo de mi barbilla; pero me proporciona una gran diversión, cada mañana al despertar, el ver cómo esa sombra se va espesando más y más. Un amigo me preguntó —un amigo tonto— que a quién quería parecerme al dejármela: si a Carlos Ed. de Ory o a D. H. Lawrence. Yo le contesté que me la dejaba para diferenciarme lo más posible de él. De manera que si quieres verme así y divertirme ven a verme, y pronto. Mejor es que vengas, esta vez, sin compañía. Para que charlemos tranquilamente, y tomemos unos vasos de vino en alguna taberna modesta.

Hasta pronto, pues. Afmo.

Carlos

. . .

Sin fecha

Querido Carlos Edmundo:

Hace dos días llegó José Coronel Urtecho. Le hablé desde el principio de ti, y, hoy, él sugirió un encuentro para pasar toda la noche por ahí... charlando.

Sé que tú lamentarás no haber estado, aunque no tanto como nosotros, él y yo.
Hasta otro día.

Carlos Martínez Rivas

. . .

Marzo - 1949 Madrid

Sr. D. Carlos Martínez Rivas
París (Francia)

Mi siempre querido amigo Carlos:

pasó el tiempo, nos robó el tiempo deseos y afanes, y el tiempo nunca pasa, porque nosotros somos el tiempo; somos, por decirlo según la nueva jerga, *temporalidad*. Tiempo hacia tiempo eterno, hacia no-tiempo, hacia des-tiempo. Pero si tú, querido amigo, miras con ojos planetarios hacia *este lado*, hacia donde *yo* me encuentro (sólo con que mires en el mapa a Madrid) podrás divisar imaginativamente mi vida de fantasma vivo o de animal. ¡Mira y penetra! Yo también suelo *buscarte* en París, por París, desde, entre, para-París. Y siempre esta clase estelar de mirada nos enorgullece. Es al amigo lejano que saludablemente añoramos; nos parece cercano como nunca, entonces. He hecho este como incoherente proemio con el motivo de ensalzar personalmente las cualidades de un olvido positivo o de un recuerdo silencioso, mejor dicho. No te he escrito antes por temor a no ser veraz; a no poder (siempre creo que no puedo hacer *algo*) expresar mi cariño y mi fe hacia ti o no coser mi carta con aguja directa, de mi mano, con hilo humano e íntimo.

Sigo siendo el mismo hombre abismado en la poesía. De una manera casi férrea, mi destino, destino ciego, se adhiere a mí, disponiendo de corazón y cuerpo, hasta el punto de que me veo impotente para poner una planta en tierra y caminar al lado de los hombres, con la misma sonrisa de los hombres. Si río, mi sonrisa proviene de otras fuentes, como si mi fisonomía se ensombreciese o se iluminase bajo contactos extraños. Por eso no puedo, aunque hago esfuerzos, ser pagano, ni siquiera, a veces, puedo ser un ser. ¡Nosotros hemos hablado, en nuestros paseos, tanto de Goethe! Y hemos hablado de lo demoníaco... sí, pero vamos a creer en otras cosas. Vamos, por ejemplo a creer, a dejarnos influir por el existencialismo. Mas, hay personas como yo, sobre las cuales todas las influencias resbalan y no dejan rastro. Una persona impresionable, eso soy, pero cuya presión interior es más fuerte que ninguna cosa y quedo otra vez náufrago de mí mismo. De «mismo» viene también la palabra «mismidad». ¿Te acuerdas, Carlos, cuando yo te hablaba del *serismo*? Tú, al principio, interpretaste mal ese vocablo y entendías era referido a *lo serio*. Yo quería, sin embargo, traer a colación el ser mismo: mi ser, nuestro ser. Aunque no exactamente el Ser. Luego, algo más tarde, he oído la angustiosa síntesis que especifica: *ser-en-el-mundo* o *ser-para-sí* o hasta *ser-en-sí*. Yo he vivido el perpetuo enajenamiento, siempre, siempre de un casi loco *para-sí*. He vivido un narcisismo espiritual sin darme cuenta, y muchas veces me he olvidado de mis hermanos. He caminado de los Estoicos a Jesucristo con una venda en los ojos. Y he dejado a Jesucristo por Carlyle. Ahora he dejado a Carlyle... Ahora he vuelto a

encontrar mi corazón. Pero, así como el pez salta de las aguas y por una eternidad *parece* vive incrustado en el elemento aire, del mismo modo, según la misma metacinemática (por decirlo así) el corazón pervive fuera del cuerpo, y funciona maquiavélicamente en sus espacios profundos. ¿No sientes tú a veces una emotividad extraña, una pérdida fisiológica en tu alma? Es que somos transportados a las últimas ósmosis del sueño; somos *idos* a los reflejos mentales del pesar. Huyo atolondradamente de la palabra *sufrir*, cuyo concepto es confuso y falso en diversas circunstancias. Nos enamoró, allá un día, la dicción *triste* y su aplacamiento patético *estoy triste*; leopardianos, kierkegaardianos trasuntos de vivacidad psíquica; metafísico temor; don vago de eternidad y sed de justicia. Hasta que la alegría emersoniana comparte con nosotros. ¡Dejemos eso! Yo me pongo a hablar y te aburro, querido amigo. Además pierdo el hilo de Ariadna; pierdo de vista el halo de mi pensamiento. Pierdo y muero demasiado donde tal vez no haya más que viento y hedor.

He escrito dos novelas. Una, ya sabes, lleva por título *Mèphiboseth*. Es un espeso y por momentos cristalino goterón de semen metafísico. Es una roca, por instantes maleable, de hipérboles y lirismos mentales, una especie de *Maldoror* escrito por un niño que ha hecho su primera comunión en las letras, confesándose con los libros. No es una novela genial como uno se puede haber creído. Yo no he hecho nada genial. He escrito y escribiré. Mi otra novela quizás sea más templada pero al mismo tiempo más lógica y fantástica. Me confesé (aunque no lo haya hecho) con Rabelais para planearla. Un día la leerás. Tengo también en proyecto una tercera novela. Sus guías fantasmales podrían ser Dostoievski y Faulkner. Poemas hago pocos. Eso es mantel sagrado, palio, pañuelo de los dioses. Se necesita una vivencia (en el sentido de Dilthey) reconocedora, pertinaz y sorda. Se necesita un empuje animal, que origina el ánimo y una paz únicamente creadora, una *stasis* también. La poesía es un vuelo de palabras maravillosamente enlazadas a su sentido poético. La poesía es conocimiento, como sabes. Un conocimiento distinto, como sabes, al conocimiento matemático, o místico, o metafísico, o religioso. Es un conocimiento irracional. No hablemos de lo que sabemos. Hablemos, mejor, de una poesía bella, de un poeta bello. Yo amo a Hölderlin. Lo que él dice en sus fragmentos de *Empédocles* se refiere a su endiosamiento mismo, esto es, a su propio entusiasmo. Yo he vivido contigo momentos de entusiasmo, ¿recuerdas? ¡Déjame que te recuerde otra vez! ¡Cómo no, si hablamos de poesía! Un joven inteligente como tú, no vi dos. Te echo de menos muchísimo. Ahora ya tienes motivo para escribirme. Esta carta te da pie, supongo. Háblame de tus continuos desvelos poéticos y literarios, de las amistades que has hecho, de lo que haces y piensas hacer. Yo también pienso hacer cosas, pero sin pensarlas. Mi pensamiento, observo, se oculta de mí; es pensamiento sordo, casi criminal. Yo no sé pensar alto; sólo medito; o si puede ser así, la meditación medita mis meditaciones.

Publico muy escasamente. España carece de revistas bien dirigidas. Ha salido un libro de arte (dibujos abstractos) con texto mío. Lo editó una casa francesa; una editorial que tiene librería (libros franceses buenos) y galería. Se llama Galerías Palma, y está en la calle de la Palma. Allí han expuesto Palencia, luego Ferrant (esculturas móviles) y Goeritz, un artista alemán, amigo mío, como los otros dos. Es lo mejor que tenemos actualmente en

Barcelona, Agosto 1934

Querido Carlos Edmundo: tu carta a Paris quedó sin contestar, pero no apartada de mi pensamiento. Estuve todo el tiempo muy turbado, sin una sola oportunidad para escribir a los amigos, escribieme, o leer.

Será sorpresa para ti recibir ahora esta desde Barcelona. Llegué aquí hace algunos días y pronto iré pronto a Madrid. Vine huyendo del calor de Paris y con el propósito de pasar unos días en Santander, en la universidad de verano; pero veo que estos propósitos quedarán en nada.

Rafael Santos Torroella me ha contado de los proyectos que tienes de iniciar una serie de publicaciones bajo el signo de "Cobalto"; me mostró la primera: un dibujo de Lucien Goeritz -que no me gustó-, con texto de J.E. Caillet -que ni siquiera me disgustó-. Supongo que tú estarás de acuerdo conmigo ^{en esto}, es que, aunque es natural que hayas cambiado desde que te dejé, has cambiado en evolución pero sin cambiar de ser, tu ser. No te.

Espero que esta carta te produzca el mismo placer que a mí el escribirla; pronto te veré en Madrid y charlaremos.

Rafael te ha mandado, para llevar a censura, el texto original de una novela de una joven peruana. Tengo gran aprecio por su libro y amistad personal con la autora. Ella necesita estar en el Perú dentro de un mes; así que, ~~necesita~~ te urge que ese libro se edite en veinte días. Quien podría atrasar parece ser

esta rama. Hago cosas para ellos, de vez en cuando, con mucho gusto. Publiqué hace dos semanas en *Destino* un artículo sobre una de estas exposiciones de Palma. Pienso organizar en la misma galería una de Nieva. Este muchacho, indudablemente, es un buen artista y tiene un porvenir. Se irá a París. Seguramente pronto. Yo lo haría igualmente, pero, de qué me sirve sin saber la lengua. Me debías de animar, me debías al menos de decir *Ven*, como en tu tarjeta de Navidad. Muchas gracias por ese lindo Rousseau. Me alegró tener noticias tuyas por aquella fecha. Yo te recordé. Veo, a menudo, a Pablo Antonio Cuadra, que me da la impresión de un vagabundo (en el sentido benigno de la palabra) que frecuenta la sociedad. Dijo que iba a dirigir una revista y me pidió colaboración. Se la di. Y ya no sale la bendita revista. Me enseñó los originales mecanografiados de una antología de poetas nicaragüenses. Tú, naturalmente, estabas incluido, con tus poemas grandes, en todos los sentidos. Pero Cuadra se lamentaba de que faltaba uno. Tú no habías creído oportuno enviárselo. Se trataba del «Eunice» (si es ése su nombre); poema que yo tengo el honor de conocer.

¡París! ¿Por qué París es una pesadilla nerviosa? Siempre, pero ahora más. Ahora quiero ir a París. Ahora precisamente que no está Moréas, ni Mallarmé; ahora que tampoco está Valéry. Ir a besar las recientes cenizas del asqueroso mono que fue Antonin Artaud. Y estrechar las manos a Jacques Prévert, un poeta que me gusta mucho: un hombre estupendo y muy lírico cuando escribe cosas espantosamente bellas y sencillas. Pero tú lo conocerás y habrás leído *Paroles*. ¿Conoces a Raymond Queneau? Es bueno también. Dime tú que opinas de estos poetas, en particular; de los para-surrealistas, del gran existencialismo y todo lo demás.

Tengo que dejarte. Me han llamado por teléfono. Es Emilia, la muy querida Emilia. Está estudiando la carrera de Filosofía y Letras. Estudia mucho. También estudia idiomas. Lee libros. Escribe. Es buena y la quiero. Muchos recuerdos de su parte. Adiós, escíbeme pronto. ¡Addio! Un abrazo de tu amigo que te quiere.

. . .

Barcelona, agosto de 1949

Querido Carlos Edmundo: tu carta a París quedó sin contestar, pero no apartada de mi pensamiento. Estuve todo el tiempo muy turbado, sin una sola oportunidad para escribir a los amigos, escribirme, o leer.

Será sorpresa para ti recibir ahora ésta desde Barcelona. Llegué aquí hace algunos días y pienso ir pronto a Madrid. Vine huyendo del calor de París y con el propósito de pasar unos días en Santander, en la Universidad de verano: pero creo que estos propósitos quedarán en nada.

Rafael Santos Torroella me ha contado de los proyectos que tienes de iniciar una serie de publicaciones bajo el signo de *Cobalto*; me mostró la primera: un dibujo de Matías Goeritz —que no me gustó—, con texto de J. E. Cirlot —que ni siquiera me disgustó—. Supongo que tú estarás de acuerdo conmigo en esto; si es que, aunque es natural que hayas cambiado desde que te dejé, has cambiado en evolución pero sin cambiar de ser, tu ser. No sé.

Espero que esta carta te produzca el mismo placer que a mí el escribirla; pronto te veré en Madrid y charlaremos.

Rafael te ha mandado, para llevar a censura, el texto original de una novela de una joven peruana. Tengo gran aprecio por ese libro y amistad personal con la autora. Ella necesita estar en el Perú dentro de un mes; así que le urge que ese libro se edite en veinte días. Quien podría atrasar parece ser que es la censura. ¿Puedes ir tú personalmente y dar prisa para que lo saquen pronto, explicando las razones? O si no tienes tiempo ¿puedes indicarme a quién puedo dirigirme para recomendarle ese libro? Me harás un gran servicio si me ayudas en alguna forma a ayudar a esta persona, a quien pronto conocerás en Madrid.

De París, tendré algunas cosas que contarte, pero se me hace que nada que tú, por algún misterioso conducto, no conozcas ya.

Salúdame a los hermanos Nieva. A Emilia. Yo escribo, leo, hablo, poco, y me voy apagando. Tuyo afmo.

Carlos Martínez Rivas

. . .

Madrid, 9-11-49

Carlitos, mi amigo Carlos, anoche, en el bar cerca de la residencia de Guadalupe, en ese bar que hace esquina, en un bar, allí, habiendo llegado con Antonio Spencer, el poeta, vi que un amigo nuestro, y tuyo, sacaba de un bolsillo de la chaqueta una postal tuya, una cabeza onírica de Peter Brueghel. Y leí tus palabras. Y tuve envidia de que esa postal no fuese mía.

Te presento a Bernardo Kordon y a su esposa. He pasado con ellos, aquí, unos días gratos. Anoche estuvimos con el matrimonio Kordon en casa de éstos Manuel del Cabral, el dicho Spencer y yo. Leímos cuentos fantásticos, poemas y hablamos. Tú faltabas. Tú faltas realmente y por lo menos yo te eché de menos. Ya te contarán los simpáticos amigos Kordon. Ya les hablé de ti. ¡Ah! También he conocido a Ernesto Cardenal, cuyo poema «Raleigh», sobre Walter Raleigh y sus viajes a las costas de América del Sur con objeto de hallar El Dorado me encantó.

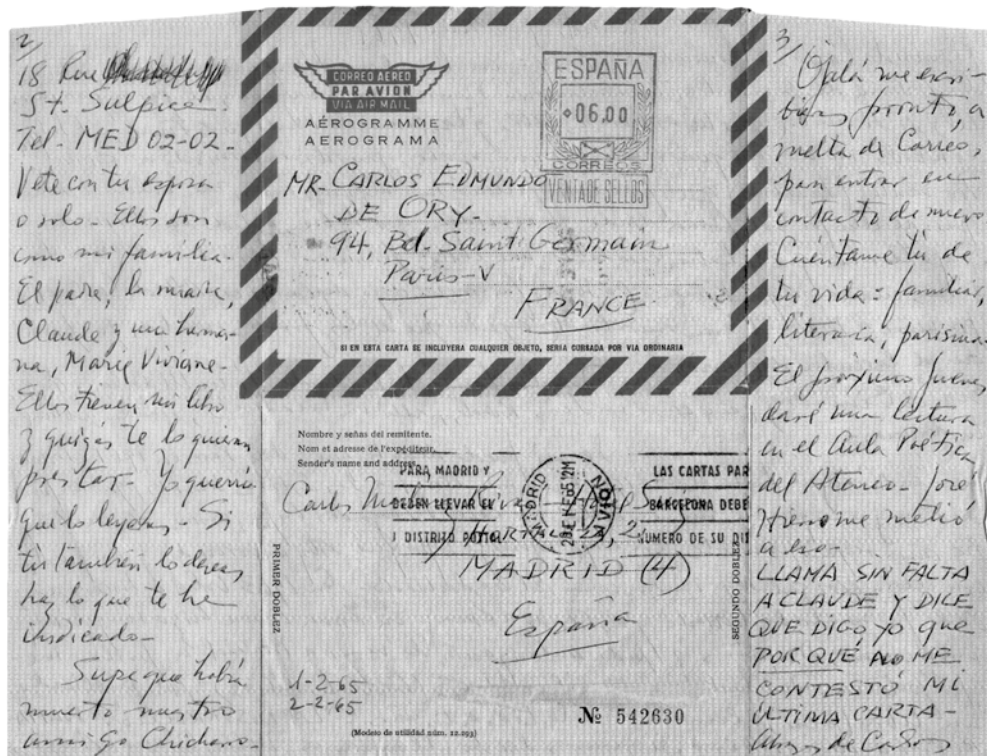
Y, en fin, en este momento no estoy suficientemente en una especial densidad que necesito para escribirte. Por eso sólo te trasmito mi recuerdo, mi fastidio por tu ausencia, y mi requerimiento esperanzoso de que me escribas.

Ahí en París está ahora un amigo mío, llamado Alejandro Busuiocanu, poeta natural de Rumanía, que escribe bellos poemas en nuestra lengua y una gran inteligencia. Debes ir a buscarle. Sus señas son: Hotel St. Pieire - 4, Rue de l'Ecole de Medicine. Busuiocanu salió de Madrid el día 17 del mes pasado (Octubre). Primero estuvo en Maison L. Guitton - 6, rue Roy Collard - (près le Jardin du Luxembourg. Paris V) Me dio el teléfono 32.37. Pero haz caso de las señas primeras que te doy. Supongo que lo encontrarás. No dejes de ir en su busca y dile que ya envié a *Ínsula* el artículo referente a sus poemas próximos a publicarse en *Escorial: innominada luz*.

Adiós. Salud. Un abrazo de tu amigo

Carlos Edmundo de Ory

. . .



Madrid, 28 de enero 1965

Querido Carlos Edmundo de Ory: en *Cuadernos Hispanoamericanos* tuve la fortuna de encontrar tu dirección. Nunca me imaginé, al pasar por París el 8 de diciembre que tú estarías allí, y tan cerca de donde yo estuve, St. Sulpice. De haberlo sabido, me quedo más de una noche, pues iba en tránsito a Roma. Por Sarita (Larrabure) que, por cierto falleció hace algunos años, me enteré a su paso de ella por California donde yo residía, que habías estado en Lima. Supe también que te habías casado con una chica francesa. Pero una de mis ilusiones cuando dejé Roma (a donde fui con un cargo diplomático: *Attaché Culturel*) por venir a Madrid era encontrarte aquí. Fue de los primeros nombres que pronuncié al descender del avión.

Mucho hemos hablado de ti con Aldecoa y Fernando Quiñones, así como con Luis Rosales, allí en *Cuadernos*, donde obtuve tu dirección.

De mí puedo decirte que: dejé París en 1951. Permanecí en Nicaragua hasta el año 1955, en que me dirigí a los Estados Unidos por un par de años y me quedé nueve. Allá me casé. Tengo dos hijos, varones, de cuatro y tres años respectivamente. Los traje conmigo, porque estoy divorciado y me quedé con ellos. Así que soy *viudo*, como El Desdichado. En 1963 volví a Nicaragua, donde fui nombrado *Attaché* y destinado a Roma. En Roma se me hizo imposible vivir con mis dos niños y pedí autorización de venir a Madrid a probar mejor

fortuna. Mi sueldo es de sólo \$300 (trescientos dólares). He publicado un libro (poesía) solamente durante todos estos años: *La insurrección solitaria* (Ed. México, 1953). Si quieres leerlo llama a Mlle. Claude Acaci, 18 Rue St. Sulpice. Tel. Med 02-02. Vete con tu esposa o solo. Ellos son como mi familia. El padre, la madre, Claude, y la hermana, Marie Viviane. Ellos tienen mi libro y quizá te lo quieran prestar. Yo querría que lo leyeras. Si tú también lo deseas haz lo que te he indicado.

Supe que había muerto nuestro amigo Chicharro.

Ojalá me escribieras pronto, a vuelta de correo, para entrar en contacto de nuevo. Cuéntame tú de tu vida: familiar, literaria, parisina. El próximo jueves daré una lectura en el Aula Poética del Ateneo —José Hierro me metió en eso—.

LLAMA SIN FALTA A CLAUDE Y DILE QUE DIGO YO QUE POR QUÉ NO ME CONTESTÓ MI ÚLTIMA CARTA.

Abrazos de Carlos

. . .

París, 2 de febrero de 1965

Querido Carlos:

Hubieras podido saber por el mismo Ibarra que yo estaba aquí; pues nos conoce a mi mujer y a mí, y hasta sabe mis señas, ya que me envió un día sus *Doce cantos* traducidos al francés. Pero, claro, cómo podías tú imaginar. Tú carta la recibí ayer sin que me sorprendiera, porque yo estaba ayer aguardando un milagro y presentía que el correo de esta mañana me lo traería. Y me trajo otro por la tarde. Además de la tuya, recibí un inmenso sobre con dibujos y una carta de Darío Suro, pintor dominicano, actualmente Agregado Cultural de su país en Washington. Llámalo coincidencia. Pero sí te digo que la ausencia de Darío dura 19 años, y que la tuya dura 20. Eras mis dos grandes amigos, cuya presencia perdí de vista. Tu ausencia es la más antigua, sí. Darío vino poco después, y fue un compañero mío admirable. Como no tuve otro. Pero él es pintor, y no poeta como tú. La influencia tuya sobre mí fue más decisiva, contigo pude hablar de los Viejos Maestros, y tú tenías una cultura poética que comunicaba con la mía. Tu amistad fue muy buena, y por eso te quiero tanto. Los dos vinisteis a mí sin ínfulas, porque los dos visteis algo en mí, algo parejo. Los dos, os dijisteis, de seguro: *Éste*. Y ahora, que voy a cumplir el 27 de abril mis 42 años, y que vivimos los tres, haría falta verse. La voz habrá cambiado menos que la cara tal vez.

Los nombres de amigos que me nombras, sí, son recuerdos. Ellos no me escriben nunca. ¿Qué estarán haciendo con sus días? Pero Aldecoa sí que era nuestro compañero de andurriales. Ese sí que lo era. Dale un abrazo de mi parte.

La última vez que te vi, fue en un café en la glorieta de Alonso Martínez. Esa tarde me presentaste a Sarita. Podríamos hablar (cuando nos veamos) de las gentes que se nos han muerto. Y de cómo nosotros sobrevivimos. Cada uno de esos muertos queridos (yo he tenido una mala racha) me abofeteó con todas sus fuerzas, las últimas que tenían. Ésas son las únicas bofetadas que nos merecemos, créeme. Las que nos dan los muertos: ¡Toma! ¡Toma! Y entonces nos damos cuenta del carácter escolar de estar vivos, del fracaso de ser vivos y

de la arrogancia de seguir viviendo cuando vimos partir vestido de smoking al amigo para la gran recepción. Todo muerto es un *gentleman* y nosotros pilletes sinvergüenzas.

Cuando tú dejaste París en 1951, ¿qué hacía yo? Me dedicaba a escribir sobre pintores abstractos en Madrid, entraba como redactor en la revista *Correo Literario* que fundó entonces Leopoldo Panero (otro *gentleman*), y al año siguiente, después de publicar varios folletos de arte, me vine a París dejando allá mi leyenda que ahora vienen a desenterrar algunos. Tú estabas en Nicaragua hasta 1955. Esos cuatro años estuve errante, viajando por África del Norte, volví a París y también volví a Madrid donde publiqué mi primer libro de cuentos, titulado: *Kikiriquí-Mangó*. Luego otra vez me fui a Marruecos en 1955, y ese año torné a París. Errante, sin saber donde quedarme. Me casé el 27 de febrero en 1956 en Francia. Mi mujer se llama Denise. Estando encinta emprendimos el viaje a Lima, donde el 13 de marzo nació mi hija Solveig. Fui profesor de Castellano y Literatura Española en la Escuela Normal Superior de Chosica (Lima) durante casi tres años. En septiembre del 58 retornamos a París. Viajé luego por Europa, breves temporadas viví en Londres, Bélgica, Venecia, fui a Bruselas y a otras partes, pero teniendo casa en París. Mi mujer tuvo que abandonar la música cuando nació nuestra hija. Ella tradujo mis aforismos completos y se hizo una edición francesa bajo el título *Aérolithes*. Empezamos a ir a Madrid cada año y compramos un piso en una colonia de casas. Pensamos volver dentro de pocos meses. El año pasado publiqué dos libros en Madrid, uno de ellos de poesía: *Los Sonetos* (todos mis sonetos) y el otro de cuentos: *Una exhibición peligrosa*.

Estos son los acontecimientos clasificados en mi curriculum-vitae. En cuanto a mis libros (y otros folletos), los tendrás cuando quieras. Pero antes tenemos que ver cómo tú te vas a desenvolver en Madrid. Esto es lo que me preocupa ahora. Nuestro contacto ha de iniciar ahora esta línea de preocupación por las dificultades. Las mías son tremendas. Pero de la vida hablaremos cuando yo pueda poner mis dos manos encima de tus hombros.

Pienso, pues, que nos tenemos que ver, y tengo esperanzas de que sea pronto. Yo deseo escapar de aquí, salir de París, porque no puedo quedarme quieto (y no tengo dinero para viajar), no puedo estar siempre sentado en una silla con la máquina esta delante. No puedo convertirme en una máquina de inspiración. Yo quisiera trabajar oscuramente en un taller. Si estuvieras tú aquí...Que hablásemos muy bajo en una habitación como *faux monnayeurs*. Que vinieras con un metro de sastre a medir el largo de mis poemas o con una tijeras de uñas para cortarme las canas. Yo lo primero que te preguntaría: los nombres de tus dos hijos. Tienes dos. De tres y cuatro años. Quiero conocerlos. Eres El Desdichado, *Le Prince d'Aquitaine a la tour abolie*. ¿Trajiste contigo la Lira de Orfeo? Es menester que vea tu cara redonda, Carlos. Estuviste nueve años en California, de 1955 a 1964. No lo sabía. Hice esfuerzos por comunicarme contigo, envié un libro a Pablo Antonio Cuadra (esperando que me escribiera él y saber así de ti), por último te llevaba un mensaje mío una joven amiga que llegó a tu país el año pasado casada con un compatriota tuyo. Me refiero a una cuñada del poeta Félix Grande, muy amigo mío, que habrás conocido recientemente en Madrid. Desde siempre te tendí cables de telegrafía sin hilos, mensajes telepáticos, voces subterráneas y corrientes marinas. Y nada. Provisionalmente nada. La última vez que nos vimos, ahora que

recuerdo, no fue en el café ese día (?), sino el día de tu despedida en el Colegio de Donoso Cortés, cuando leíste tu largo poema, creo que «Eunice». Sí, sí. Pero tal vez esa fue la penúltima. ¡Qué más da!

De nuevo estás en Madrid. Deseo saber urgentemente cómo se resuelven tus cosas materiales, si has encontrado la manera, el mejor modo, de guardar a los niños durante tu ausencia; si te nombran en la Embajada de Madrid con el mismo cargo que en Roma; tus recursos, proyectos. Y si tu sueldo convertido en pesetas (¿unas veinte mil pesetas?) te permitirá vivir con tus hijos. Pienso que sí. Aunque el costo de vida en Italia no te lo permitiera. Si tienes problemas de casa, yo te ofrezco mi piso para una temporada bastante corta, pues ya te he dicho que tengo el proyecto de ir en abril o mayo. El piso es excesivamente modesto y lejos del centro. Está situado en el barrio del Pilar. No tiene calefacción ni agua caliente, y está sin mantas, sábanas, y ropa ni objetos de cocina. Yo vivo un constante problema de dinero. Pero hay camas y muebles. Y es un barrio obrero simpático. Creo difícil que te convenga, aunque yo te lo ofrezco inmediatamente como te ofrecería un palacio que tuviera. Tú me dirás. Incluso aquí, en París, a veces ofrezco un cuarto a los amigos por el tiempo que sea (y repartimos el pan), si bien ahora vivo en un reducido espacio vital. Dime pronto si encontraste familia conocida que se ocupe de tus hijos.

Llamé enseguida a la casa de tus amigas. Luego de comunicar con Claude, que no pude ver, fui a su casa; me han prestado tu libro. Aproveché el instante para hablar con la madre y hacerle preguntas sobre ti, invocando la vieja amistad que nos une. Quedó en telefonarme si recibía nuevas noticias tuyas. Claude te escribió el jueves último. No saben nada de ti (más que yo) ahora. Yo la telefonearé el sábado para conocerla.

Leí hoy el libro que titulas *La insurrección solitaria*. No podrías definirte mejor. También es ésa mi insurrección. Muchos de tus largos poemas los conocía ya, me acordaba muy bien de ellos. Reconocí aquellos versos que me habían chocado más, es decir, que se me habían echado encima como martillazos. Sí, conocía los poemas que escribiste por así decirlo en mi compañía, cuando casi sin vernos permanecíamos en comunicación y yo te enviaba flores imaginarias a tu clausura de Hilarión Eslava. Eran viejos años esos, entre 1945 y 1947. Los últimos tiempos te alejaste del *maldito* y frecuentabas poetas católicos, ¿querían convertirte? Pero tú me habías buscado, sin embargo, varias veces. Siempre decías que me andabas buscando. Y era verdad. Conservo cinco cartas tuyas (casi todas largas) y una tarjeta de visita repleta de escritura. En ésta me decías que partías para Santander a los cursos de extranjeros, y que de allí me escribirías. Era nuestro tiempo de *Walden* (*Cuando escribía las siguientes páginas, o, mejor dicho, su mayor parte, vivía yo solo, en los bosques...*), ¡qué música!... Otra carta tuya me decía que habías estado a verme en compañía de José Coronel Urtecho: *Sé lamentarás no haber estado, aunque no tanto como nosotros, él y yo*. Otra vez te ibas a Galicia a caminar, y quisiste despedirte de mí. En 1947, andas por ahí con mi *Pasado y presente*; lo habías leído de cabo a rabo, ya lo creo; pues hasta querías mandarlo a encuadernar antes de devolvérmelo. (Toda mi biblioteca la malvendí, * oh qué horror). Tú me hablabas de G. E. Hudson, venga con Hudson, y yo nada, que me quedé sin leerlo. No estaba para bosques quizás. Salvo para los bosques

* Pero salvé, entre otros pocos, el *Sartor Resartus*... tuyo.

de Thoreau. Pero Hebbel, ah Hebbel, aquí tengo su diario en una edición italiana de 1912, y no puedo separarme de este libro genial. A nosotros nos interesaban muchos ciertos genios, ¿verdad? Eran para nosotros como muñecos, como nuestras muñecas, ¿no crees que era así? Nunca nosotros pretendimos compararnos con ellos. Tu última carta data de 1948. Estabas en Barcelona, y yo te había escrito ya a París, donde tú estuviste *muy turbado*, por lo cual no contestaste. Ahora que hemos dejado de leer Walter Pater, sobre todo sus *Retratos imaginarios* (nos llenaba de recogimiento ver a Goethe patinando sobre la dura pista de hielo que cubría al Maine: *Querida madre, dije obedeciendo al momentáneo impulso, dadme vuestras pieles, estoy helado*, dijo Goethe a su madre, ¡qué barbaridad!)... Ahora que ya no leemos los ensayos de Emerson ni *Las opiniones de Olivier Allston*, creo que tendremos mucho que callar juntos de Todo, y un poco que hablar de Nada.

Pues como te iba diciendo conocía ya el «Canto fúnebre a la muerte de Joaquín Pasos» que escribiste en Hilarión Eslava 40, ¿no? Me lo leíste: *Tú, desde el Orco, gallo, despiértanos*. Conocía el poema dedicado a León Pallais; no olvidé los versos: *Como un nadador que separa dos olas / así abriste tú el misal* (me lo leíste tú o recitaste de memoria), y me acordaba de *la ola de la Tontería* y del primer verso del «Retrato de dama con joven donante». En fin, conocía, naturalmente, «Eunice», que tanto me sorprendió, ¿no recuerdas? Sí, me sorprendió que me dijeras de pronto: *Estoy hablando de tu frente*. Y no tenías bastante, no se te agotaba la cuerda de las imágenes: *Como lebreles tus largas manos posas...* el «Beso para la mujer de Lot» lo leí el año pasado en Madrid, en una antología de la poesía nicaragüense, en casa de Félix Grande.

Y luego están todos los que no conocía. Constantemente me recuerdas a los Metafísicos Ingleses. A Donne, a todos. Y a los alemanes también. Y al Goethe del *Diván*. Versos admirables, Carlitos. Como si para ti la Poesía fuese una losa fúnebre, una piedra tumbal que llevas en las manos, que la vas a dejar en algún sitio, o tirar al mar. Oscuro y mitológico, monumental, hierático, alegórico, satírico, gnómico, burlesco, noble, ceremonial, escultórico, artesanal, funeral, calderoniano, preciosista, enigmático, lírico, dramático. Veo el pensador, héroe, poeta, *der barocke Mensch*, lleno de malicia y de ironía, cantando las ilusiones del *Theatrum mundi* (con fe no exenta de cinismo). Eres anti-romántico, amas la ceremonia y las fórmulas lapidarias, amas los epigramas y las sentencias y las mayúsculas (como Carlyle) y las imágenes originales, tus poemas lujuriantes de imágenes, con una surabundancia de metáforas inesperadas, truculentas como la poesía de los *Baldanders*. ¡Predicador, erudito! Te gustan los efectos violentos, los ornamentos móviles, los contrastes, la arquitectura y el vocabulario. Eres el amo de las comparaciones (¿te acuerdas nuestra discusión sobre el *como* en la poesía, que aprendiste de Rilke?). En fin, practicas la evocación directa recurriendo a la metáfora. El poeta barroco ya dijo en Alemania *Dios es un general, los arcángeles son los mariscales*. Tú hablas del ajetreo de los ángeles y de los ángeles amontonados en su incomodidad de alas y de Dios en plena tarea y dices que sudan sus axilas.

Recibe un fuerte abrazo mío

Carlos

Mi teléfono = MED = 67-53

¿Cómo podría conseguir tu libro para mí?



Tres entrevistas

Cheli Zárate versus CMR

Entrevista de Cheli Zárate a Carlos Martínez Rivas
Managua, noviembre de 1979, Año de la Liberación.

CHELI ZÁRATE: ¿Qué idea tiene de la poesía mexicana?

CMR: Por mi padre conocí a temprana edad la poesía mexicana en los poetas Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón y, por supuesto, Amado Nervo. Los libros de este último fueron no sólo materia de lectura en mi infancia, sino *objetos* integrantes en casa. Mi padre solía llevar consigo en el bolsillo lateral del faldón del saco una edición —recuerdo, en formato alargado— de *Plenitud*. Pero también estaban *Serenidad*, *El arquero divino* y, sobre todo, *En voz baja* y *La amada inmóvil*: el nombre de Ana Cecilia Luisa Dailjé, así me lo pronunciaba, lo guardé y aún lo guardo en la memoria, como tantos poemas de Nervo.

Pero más respeto personal, independiente de las preferencias de mi padre, tuve por los poetas anteriores a Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón. A estos dos poetas los asociaba al pintor mexicano del paisaje mexicano José María Velasco. El sentimiento fuerte de la naturaleza me ha atraído siempre; no tanto en la naturaleza misma, pues he vivido siempre en las ciudades, como en la pintura y la literatura. Ceo que en la fuerza descriptiva de Manuel José Othón hay mucha influen-

cia del paisaje mexicano descubierto y pintado por Velasco. El pintor le precedió en dieciocho años a Othón, y aunque éste, el poeta, no alcanzó a vivir los cincuenta años, perfectamente pudo conocer y aprovechar las enseñanzas de Velasco para sus vigorosas descripciones en *Idilios salvajes* y el *Himno de los bosques*. El acabado técnico y la musicalidad de Díaz Mirón, me sorprendieron cuando leí *Lascas*; tanto más cuando advertí que su autor había nacido quince años antes que Rubén Darío. En quien no supe penetrar fue en López Velarde; al que no obstante me acerqué con un pre-juicio literario muy favorable, pues sus exégetas afirmaban que era *baudeleriano*. Afirmación cuyas bases nunca pude descubrir. En la antología *Laurel* (1944?) tuvimos los jóvenes de entonces acceso a la luz meridiana de la poesía de Alfonso Reyes y Jaime Torres Bodet, y el mesurado surrealismo de Xavier de Villaurrutia; de su libro *Nostalgia de la muerte* me impresionaron mucho algunos poemas oníricos, como aquel de la estatua muerta de sueño, por ejemplo. En la misma antología leí, y he releído periódicamente —la última vez en 1973 con ocasión de su deceso— el poema «Muerte sin fin», de José Gorosti-

za; contemporáneo de Villaurrutia, pero de más permanencia, en mi opinión. Efraín Huerta y Octavio Paz, ambos nacidos en 1914, son dos grandes poetas de México; con la sola diferencia de que el segundo lo es también de Francia. Creo que Paz se enralecíó (en el sentido de *s'étioiler*) como poeta en su excesiva actividad como pro-sista de crítica literaria; además, dio demasiado de sí al Surrealismo: una inmolación personal. La escuela surrealista francesa y su secuela le debe a Octavio más que lo que él debe a ella y sus secueces. Entre los poetas mexicanos de la antología *Poesía en movimiento*, quiero mencionar a José Emilio Pacheco, cuyo manual de descomposición, *Irás y no volverás*, lo querría llevar siempre conmigo en el bolsillo, como mi padre llevaba *Plenitud* de Amado Nervo.

CHZ: ¿Qué autores reconoces como influencias en tu obra poética?

CMR: Ésta es una de las todas preguntas ociosas en las encuestas y entrevistas. Porque, si por influencia se entiende la presencia en lo que escribimos de aquellos autores más coincidentes con nuestro temperamento y aptitudes de expresión, y, por ende, aquellos que más hemos leído, éstos se mostrarán transparentemente visibles en nuestra obra, y la pregunta —repito— es ociosa.

También, desde otro ángulo: son tantos los nombres de estos poetas que hemos leído y nos han influido; tan numerosos, innumerables, que su mención o enumeración se trivializa hasta llegar a carecer de sentido, convirtiéndose en un agobiante catálogo de autores. En tal caso, es más práctico citar los menos: los que *no* nos han

influido, o sea, aquellos que no hemos leído. Un nombre para mí en esa presunta lista: Olegario Andrade.

Pero, para no ser tan drástico, satisfacer tu curiosidad y someterme a los convencionalismos propios de una entrevista literaria, puedo decirte que, tanto a mí como a mis amigos poetas nicaragüenses y en general centroamericanos de mi generación, Alberti, García Lorca y Neruda nos enseñaron a escribir poesía. «Lo demás... —parodiando a mi paisano Mejía Sánchez— es tuyo, demócrata Walt Whitman»; i.e., la *Antología de la poesía norteamericana*, selección y traducción de José Coronel Urtecho, que él nos leía personalmente desde 1941 y fue publicada en Madrid allá por 1946. ¡Ah! otro nombre esencial, Rilke. Y uno decisivo, Vallejo.

CHZ: ¿El mundo de tu obra inédita posterior a *La Insurrección solitaria* (México, 1953) es el mismo mundo de este libro?

CMR: Si es el mismo autor, será el mismo mundo. «Un hombre es la forma en que los fenómenos de la vida y la naturaleza pasan y se entrecruzan en una determinada forma y no en otra, una vez y esa sola vez durante un determinado tiempo», dice en menos y más justas palabras Herman Hesse en *El lobo estepario*. Baudelaire, en algún lugar, enuncia que el poeta es *el nacido con una experiencia*; experiencia que deberá desarrollar y transcribir en el decurso de su existencia. Desarrollar en el sentido de desenrollar, como un rollo, como un mensaje hallado en una botella. Este mensaje es uno y ningún otro. Así que, por más alteraciones aparentes que muestre, el *mundo* de un poeta íntegro continuará siendo el mismo. Mi respuesta,

pues, es *Sí*: el mundo de mi obra inédita es el mismo mundo de mi obra anterior publicada, en una fase posterior de despliegue.

CHZ: ¿Cómo integras tu quehacer poético dentro de la liberación y su consecuente proceso revolucionario?

CMR: Cuando en un organismo vivo —digamos, el cuerpo humano— se realiza un cambio fisiológico por un estímulo exterior al recibir una enzima u otra sustancia excitante o nutricia, cada parte integrante de este organismo (vísceras, tejidos, hasta la última célula) se anima y altera, pensando en su júbilo vegetativo que tal sustancia ha

llegado en el torrente sanguíneo para ella sola; así los poetas de Nicaragua sentimos (como cada miembro de cada gremio) que la Liberación por el Frente Sandinista y su consecuente proceso revolucionario, se hizo para nosotros. En este poema, «Amor libre», que te doy para que lo publiques a la cabeza de los otros tres que has elegido para ilustrar esta entrevista que gentilmente me haces para *La Semana de Bellas Artes*, creo que he recogido y transmitido mi primera impresión, individual y colectiva, de estos días alboreales de nuestro despertar por primera vez a la Historia.

Un cuestionario

Respuestas al cuestionario presentado como esquema para entrevista a Carlos Martínez Rivas por Kim Chaix, alumno del Colegio Americano Nicaragüense, Dpto. de Español, 1984.

1. Con respecto a su vida:

A. Nací, de padres nicaragüenses, en la Ciudad de Guatemala, capital de Guatemala, en la IV Avenida Sur # 18, el día fecha 12 de octubre del año 1924. Vine a Nicaragua, con mis padres y dos hermanos, desembarcando en el puerto de Corinto el día fecha 31 de marzo de 1931, antes de cumplir los siete años de edad.

B. Como en la vida de cada ser humano, mi infancia ha tenido una influencia fundamental en mi vida y en mi obra; influencia

que se acrecienta con los años; al extremo de estar ahora, en los más recientes poemas que escribo, más presente y escrupulosa de memoria que en toda mi obra anterior.

El padre Ángel Martínez Baigorri no está relacionado con mi infancia sino con mi adolescencia; es decir, entre mis dieciséis y diecisiete años en adelante, hasta sus últimos días. Él, además de haber sido profesor mío en las aulas de bachillerato del Colegio Centro América de Granada, fue mi maestro; que es diferente: me concedió su amistad, su trato, su intimidad de

poeta, en diálogo de igual a igual —porque sólo en una relación así puede un maestro enseñar, y un discípulo aprender lo que de veras cuenta y vale la pena.

C. Nuestra amistad de *los tres* (Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Cardenal y yo) fue particularmente fructífera porque éramos diferentes en temperamento y carácter y hasta puede decirse que en propósito poético; esto evitó que fuéramos rivales, para ser más bien complementarios. Así, aunque leíamos los mismos libros y gustábamos de los mismos poetas entonces en boga, y nos mantuvimos siempre juntos e interesados en la misma cosa, la Poesía, lo hacíamos cada uno desde su propio terreno. Nunca nos envidiamos cualidades, sino que más bien gozamos de cordialidad y admiración mutuas, desde esos días lejanos hasta hoy.

D. Sí. Costa Rica fue para mí, durante mi temprana adolescencia, más aún que Nicaragua, *el país de la Poesía*. Allí concebí y extraje la temática de mis dos primeros poemas maduros y presentables en el sentido profesional de estos términos: «Una rosa para la niña que volvió por su muerte» y «El paraíso recobrado». Para esto, influyeron mucho mis vacaciones anuales, las que iba a pasar al lado de mi padre que residía allí.

2. Con respecto a su obra:

A. Como poeta posterior al Movimiento de Vanguardia, debo decir que Mejía Sánchez, Cardenal y yo, seríamos bastante menos de lo que somos de no haber sido la amistad, guía y orientación literaria en

particular y estética en general, de José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos. Ellos nos transmitieron un criterio y un gusto discriminador básicos para distinguir lo verdadero de lo falso en las corrientes poéticas que predominaban por los años de la década del cuarenta en Hispanoamérica. Este don, por llamarlo así, fue de inestimable valor, y aún ahora sigue rigiéndonos; aunque me parece que en Mejía Sánchez y en Cardenal se ha desviado y comprometido un poco, respectivamente. Pero fuera de este espíritu selectivo y de cautela, no hubo rasgo externo (de tema o estilo) que nos identificara a *los tres*. Y no iniciamos tampoco ningún *movimiento*. Entre muchas razones, porque nos separamos, dispersamos, muy pronto; inmediatamente después de bachillerarnos salimos de Nicaragua.

B. ¿Qué ventaja tiene la poesía sobre la prosa? Ninguna. Ni la prosa sobre la poesía. Son disciplinas diferentes, con sus exigencias y sus riesgos propios. Cada una en sí es arduo ejercicio. Creo, sí, que ninguna debe invadir a la otra. Los resultados de la *poesía en prosa* así como de la *prosa poética* (a lo *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez) son, casi infaliblemente, nefastos.

C. Si por *estructura* entendemos, en el caso de esta pregunta, «la distribución y orden con que está compuesta una obra literaria», es posible que *La insurrección solitaria* sea uno de los libros de poesía nicaragüense, centro, y hasta hispanoamericana, más estructurados; ya que no es una mera colección de poemas dispersos escritos en diferentes épocas de su autor y reunidos luego en libro; sino que, habiendo sido escrito en una sola efusión homogénea

ininterrumpida de tres meses en 1951 en París, constituye un cuerpo orgánico con la interrelación de tejido que pueda tener, por ejemplo, un relato o una pieza dramática. Es una síntesis de años de experiencias existenciales, lecturas, reflexiones, puntos-de-vista, adversiones y simpatías. No es un libro de poemas. Es un *manual de conducta*. Una autobiografía.

D. Miré pintura y la amé desde temprana edad. En el Colegio Centro América me libró de ser expulsado (aunque sí sufrí castigos muy severos de parte de la Rectoría y Prefectura) la intervención del Padre Ángel, quien defendió mi integridad moral en razón de mi afición puramente artística, cuando un Padre vigilante encontró en mi armario de interno unos espléndidos álbumes de los pintores Impresionantes y una monografía de Henri Matisse. Pero ya desde mis años de niñez en Guatemala, hojeaba con morosa delectación un grande y grueso libro de mi madre que viajó con nosotros a Nicaragua en 1931, con reproducciones de los paisajistas holandeses, los retratistas ingleses, los pintores de género flamenco, y los grandes maestros de la Composición, como Rubens, Tintoretto y Delacroix. También me despertó a la apreciación de la línea y a la pasión por el desnudo femenino tratado sombríamente una edición de la *Divina Comedia* ilustrada con aguafuertes de Gustavo Doré. Esto ya en Granada, en 1934. En cuanto a la pregunta «¿Cuáles artistas le atraen más?»,

mi respuesta sería un Catálogo de Museos de delirio. Es como si me preguntara cuál de las puestas de sol que he visto en mi vida me ha impresionado más.

E. Mucho se le ha irrespetado aquí en Nicaragua a Charles Baudelaire atribuyéndole influencia sobre mi obra poética. Estoy seguro, conociéndole como le conozco, que si él (Baudelaire) despertara y oyera eso, se extrañaría ante tal acusación. Yo mismo he contribuido, al pregonar mi admiración por su obra, tanto en verso como en prosa, y, sobre todo, mi profundo afecto hacia su persona, al establecimiento y divulgación de lo que es ya un tópico en la crítica literaria nicaragüense. Yo he aprendido de él (Baudelaire), más a *comportarme* literariamente en hábito y sistema de trabajo, que a cómo escribir. Quien lea sin ese prejuicio, cotejándolos, su único libro de poemas *Les Fleurs du Mal* y *La insurrección solitaria*, mi único libro de poemas publicado, no encontrará ninguna semejanza. Quizá algún verso coincidente. O la tendencia a mirar el mundo y la vida desde el mismo ángulo austero y amargo, conservando la corrección urbana del lenguaje; pero esto es más bien una coincidencia personal que literaria. En realidad, de los poemas de *Las flores del mal*, son menos los poemas que me apasionan que los más. Yo pienso en Baudelaire todos los días; no solamente como un poeta predilecto entre otros al alcance de la mano en mi biblioteca, sino como un amigo muerto perdido para siempre.

Carlos Martínez Rivas

Altamira D'Este #8

Managua, miércoles 20 de junio de 1984

El tono menor siempre ha sido una predilección mía

Entrevista realizada el jueves 4 de junio de 1987. 10.15 am.,
versión rectificada por el poeta; 1 de julio 1987. 9.00 am.

OGL: ¿Es cierto que estoy ante uno de los mayores poetas de nuestra lengua?

CMR: Sobre esa expresión de mayor he escrito mucho en poemas. Es que no soy mayor; en primer lugar, soy un poeta menor. Siempre lo he querido ser, en la línea de Bécquer, Enrique Heine, de Cavafis... Tengo un poema que ahora mismo no lo podría encontrar porque es muy antiguo, pero dice algo así: «No ser mayor, sino mejor». Es decir, más calidad que cierta desproporción en el tono, los temas, o por la abundancia de producción, en todo lo cual, casi he definido a Pablo Neruda.

Para mí el poeta menor es una manera de confrontarlo en dialéctica contradictoria, pero no disminuido en menor o mayor. El tono menor siempre ha sido una predilección mía.

Hablando de pintores, por ejemplo he preferido los *petits maîtres* porque ellos conservan calidad estable. Con respecto a los grandes pintores, hasta en el mercado internacional se dice *subieron los Goyas, bajaron los Grecos*. Nunca sube, ni baja Vermeer de Delf. Entonces, eso de mayor, no. Yo no quiero ser el mayor poeta de la lengua española, quisiera ser uno de los mejores poetas de la lengua española en el género menor. El primero en secundarios. Hay un poema mío a una muchacha muy jovencita, muy breve, junto con otro más largo que se llama «Avisos y cautelas», que

es una sección de mi libro *Allegro irato*, sin publicar, y ahí le digo estos versos, siempre pensando, fíjese usted, en esto: «Corta a la manera menor el beso, y crezca a no dudar tu amor, porque te perderás lo mejor, porque te perderás el amor...», entonces, yo ya respondí pero ¿cuál era le pregunta?

OGL: Casi ningún texto sobre Literatura Hispanoamericana ofrece datos relativos a su infancia, juventud y hábitos personales. ¿Qué hechos han marcado más intensamente la vida de Carlos Martínez Rivas?

CMR: En primer lugar mi nacimiento. Aunque la fecha no sea particularmente determinante tampoco hay que omitirla. Nací el 12 de octubre de 1924 en la capital de la Ciudad de Guatemala. Es el primer suceso de los posteriores que ha marcado intensamente mi vida. Por circunstancias, ociosas de explicar, que trasladaron a mis padres de nacionalidad nicaragüense a la Ciudad de Guatemala en 1920 con dos hermanos míos ya nacidos, nací yo ahí el año de 1924.

Para dar datos exactos: Arribé una mañana con mis padres y mis dos hermanos en el vapor *Chiriquí* de bandera panameña, procedente de Guatemala donde nací el 12 de octubre de 1924 al Puerto de Corinto un martes 31 de marzo de 1931, día del terremoto de Managua. Contaba seis años de edad.

Desde mi llegada al puerto congestionado por el terremoto que había hecho



CMR EN 1984 [CORTESÍA DE CLAUDA GORDILLO]

desplazarse a gran parte de mi familia al puerto de Corinto, esperando a mis padres con sus tres niños, nos encontramos con semejante catástrofe nacional.

Comencé a vivir en un nuevo país que se suponía ser el mío por el hecho de ser el de mis padres. Llegaba a un país adonde mis padres me traían a una vida que se suponía de felicidad; país al que yo llegaba de otro país donde había nacido, pero que no era mi patria. País flagelado que resultaba incidentalmente ser mi patria y que tampoco era mi patria. Era yo un niño extranjero en su país.

Consecuentemente, a lo que mi adolescencia concierne, ésta tuvo también una disyunción y separación con respecto a mis dos hermanos. Mis hermanos siempre fue-

ron nicaragüenses, jugaron trompos, elevaron barriletes, comieron comidas típicas como *el vigorón*, el chicharrón con yuca que llaman aquí; dispararon cohetes, fueron futbolistas y beisbolistas, mientras que yo me quedé siempre aislado.

Al llegar de Guatemala, fue la ciudad de Granada la primera donde residí. Yo no fui nunca marginado por mis hermanos ni por los amigos; pero sufría la intrínseca conciencia de que no había nacido en este país, sintiéndome siempre arrinconado, por no decir inexorablemente solitario. Así pasó mi adolescencia.

Por razones que ignoro, que intuyo eran de índole financiera, solamente yo, el tercero de dos hermanos mayores, fui enviado a estudiar el bachillerato al Colegio

Centro América en Granada, dirigido por los sacerdotes de la Compañía de Jesús. Ahí, a los trece años, se me reveló lo que inmodestamente sin falsa modestia, llamaré mi vocación literaria.

Los años transcurridos en el internado del Colegio Centro América, frente al Lago de Granada, donde escribí mi poema «El paraíso recobrado» entre 1941 y 1943, fueron los años más tristes de mi vida. Sin ser yo un pensador, y menos de carácter introspectivo, sino más bien un muchacho afectivo, efusivo, normal; creo que sin haber tenido que pensarlo mucho, me di cuenta de que un internado religioso es la forma más infalible para destrozar psicológicamente, emocionalmente, intelectualmente; y para ulteriores relaciones con la comunidad y la sociedad, la forma más infalible y destructiva que pueda encontrarse. Las misas tempraneras impuestas diariamente, las horas de estudio regularizadas sin ningún sentido orgánico, ni natural; el Rosario impuesto que odié durante todos esos años frente a la ventana que daba al Lago. Y tras los estudios, el inexorable desfile hacia la capilla encandilada, a lo que ellos llaman la Bendición.

A esa edad, aunque como ninguno de mis amigos de la misma promoción podía

tener conciencia, y no podía sentir como deben haberlo sentido, con diferentes grados de intensidad de acuerdo con los diferentes temperamentos mis compañeros de promoción, recuerdo haber compartido este sentimiento de angustia adolescente en conversaciones al atardecer. Al terminar los juegos, y antes del Rosario y del estudio nocturno que precedía a la cena fue cuando los internos sufríamos años de absurda separación del contacto con las personas más queridas. Solamente por estar en un internado tratados con una disciplina feroz, estúpida y sin ningún sentido formativo, sino como me decía cuarenta años más tarde un jesuita: «sufriste no la formación jesuítica, sino la deformación jesuítica». La conciencia de esos años transcurridos lejos de lo que hubiera sido una vida frugal; pero llena de calor vital, de «pásame la sopa, pásame el azúcar, échame más arroz». Durante esos años sufrí la absoluta carencia de eso. Durante ocho meses del año lectivo, porque excepto febrero, marzo, y abril que eran miserables meses que nos daban de vacaciones y que más bien eran como sucede en estos casos no la satisfacción de disfrutarlos sino el temor de perderlos porque ya venían los meses en que volvíamos al encierro del internado.





Allegro irato

La única versión publicada de *Allegro irato* es la que se incluye en *Poesía reunida* (Managua, Anamá, 2007, compilación, reordenamiento, introducción y notas de Pablo Centeno-Gómez), hoy prácticamente inencontrable. En las siguientes páginas hallará el lector una breve selección de los casi cuatrocientos poemas que componen dicho libro, además de dos inéditos («La de adentro» y «Lista negra») y otros dos que publicamos ahora en versión definitiva («Poder sin gloria» y «Una elegía por Rolando Steiner»), acompañados por las lecturas de Luis Antonio de Villena y Erick Blandón.

Acerca de Carlos Martínez Rivas y unos poemas inéditos

CREO que como nicaragüense (aunque nacido en Guatemala) a Carlos Martínez Rivas no le puede extrañar la voz *raro*, en el uso que le dio Darío. Él fue sin duda otro raro y su poesía (perdida por múltiples revistas) tras su único libro publicado como tal, *La insurrección solitaria* (1953), aunque casi siempre reeditado en ediciones crecidas, resulta por consecuencia una poesía de mirada singular. Su poema tiende a ser directo, pero es el punto de mira desde el que escribe lo que propende a singularizarlo y mucho. Así son los poemas inéditos (en Nicaragua o en España) que ahora se presentan, poemas sesgados, al bies, donde se dice lo que se pretende decir, aunque el esguince escrito deje otras inevitables y buenas sordinas, como en el poema redescubierto «Una elegía por Rolando Steiner». Marginal, amaba a los marginales y a los perdidos, muy probablemente porque él mismo se notaba y sentía entre ellos. Carlos Martínez Rivas (1924-1998) había viajado mucho, para al fin —como todo sabio— no querer ya moverse más de su casa de Managua. Oí que tuvo una pensión por su trabajo cuando el sandinismo —no sé si es verdad y no importa— pero que no se había curado ni de su afán lector de gran hombre que sabe ni de una dipsomanía (en la que yo lo conocí) que parece que, en ciertos momentos, es consuelo o lenitivo. La petición de que no se escriba sobre el suicidio de Alejandra Pizarnik (porque ya lo iban a hacer Paz o Cortázar) dice mucho del estilo y la marginalidad dorada de Carlitos: *No es indispensable, poeta, que la escriba.*

Porque cuando yo empezaba mi vida literaria, a tener amigos escritores (o aspirantes a ello) y a frecuentar adrede la noche de Madrid, entonces mejor y más viva que hoy, hube de encontrarme con un personaje no muy alto, que llevaba algunos años en España relacionado con Cultura Hispánica y que estaba (eso no lo sabíamos) a punto de irse ya... Es decir que como conocí a Martínez Rivas en un restaurancito entonces popular y frecuentado por gente de letras y arte —aún existe— llamado por todos El comunista, aunque el rótulo sólo dijera «Taberna», en el otoño de 1970 y él se fue mediando el 71, no creo que lo viera o tratara (y siempre por azar, pero frecuente) mucho más de seis meses. Pero era un personaje conocido en la vida bohemia de Madrid —él cita en alguno de estos poemas a gente de entonces,

Aldecoa el novelista, Eduardo Tijeras, un periodista muy literario—y de ahí el inevitable «Carlitos» con que se le conocía. A mis amigos jóvenes que me llevaron a verlo les gustaba sobre todo su clara facundia ebria y el hecho de que sin buscarlo (en medio de los tragos muchos) hiciera frecuentemente una poderosa exhibición de cultura foránea, que era lo que más nos apetecía. Recuerdo bien que en una de aquellas noches de El comunista (que culminaban haciendo eses por la calle) un Carlitos que no había dejado de beber, hablaba —no diré nos hablaba— de un autor, sobre todo crítico británico, por aquel tiempo para casi todos desconocido, llamado Cyril Connolly y de una de sus obras mejores (eso lo agrego yo ahora) titulada *The inquiet grave—La tumba sin sosiego—* de cuya prosa y alusiones al piloto Palinuro nos daba (o daba) muestras recitando fragmentos de memoria con una buena pronunciación inglesa, seguida de glosas abundantes en español: «Ah Palinuro, Palinuro, sacado de *La Eneida*, muerto en ignota playa, como todos...». Siempre que vi a Carlitos Martínez Rivas (cuatro o cinco veces, de noche) era siempre así: alcohol por medio, cierto paso vacilante y un recitado poético o prosístico que él aunaba en el fulgor medio ciego de su dicción. Ese es mi Carlitos. Notable, marginal, mago. *La insurrección solitaria* y algunas otras cosas (espero leer ese inédito *Allegro irato*) las conocí después, cuando él ya no estaba en España. Sin pretenderlo —aunque algo supiera— Carlitos terminó siendo para los más jóvenes un icono novísimo.

Por eso me ha gustado en estos últimos inéditos que no conocía (de épocas diversas, desde los cincuenta a los noventa) reencontrar al poeta de siempre. Al amigo del margen y del *loser* y al que escribe claro mirando al bies, para decir lo que dice y más de lo que dice, aparte de su apetito por no publicar. Son estupendos poemas «Poder sin gloria» donde hay pequeñas burlas sabias, incluido Thomas Mann; «Lista negra», poema de amor o de contramor; «Al poeta nicaragüense Francisco Valle...» (el requisitorio para que duerma en paz la necesitada Pizarnik) o «Proyecto de la obra maestra» que es —no podía ser menos— la tentativa de la obra ilusoria...

Siempre en contra de los grandes nombres respetados lejos, y cerca de los queridos olvidados, menores, preteridos, raros: lo que era y se sentía ser en calidad facunda Carlitos Martínez Rivas; para mí además (perdóneseme) el afortunado encuentro algo valleinclanesco (*no te pongas estupendo, Max*) de mi ya lejana primera juventud. Sea todo para bien, como los cisnes de Rubén en un azur remoto, eterno, perdido...

Madrid, agosto de 2015

SUMMA CONTRA GENTUZA

No escribo por vanagloria. Escribo
para confusión de mis enemigos.

Para que cuanto haya y deba ser dicho
sea —con mala leche— bien escrito.

alta
mira
1994

CANASTAS

Esas mujeres viejas y voluminosas
que pasan ida y vuelta todos los días
temprano y al oscurecer, amontonadas
en el depósito trasero de camiones,
entre grandes canastas llenas y vacías;
las reconozco.

Esas mujeres fueron niñas. Niñas de rodillas
puntudas y renegridas, que yo pude haber visto.
Sí, que de seguro vi pasar,
allá por los mil novecientos treintaisiete,
con la pasión mórbida de la infancia.
Pasión que pierdes una vez y ya no recuperas.

Esas mujeres —te decía— que veo pasar
temprano y al oscurecer de ida y de vuelta
entre canastas llenas y vacías;
igual ahora hasta morir antes que nazcan,
no conocerán de la vida más que eso:
el bregar diario que despierta antes
que sus párpados, desgarrándoles el sueño.
Las madrugadas implacables. Los traseros
de camiones. Las eternas canastas.

altamira
marz 1986

CANCIÓN DE CUNA SIN MÚSICA

Duérmete, futuro ciudadano de Nicaragua.

Arrurú, mi niño, arrururú.

Una luna de cobre arroja sobre la LOMA sus mancillados rayos.

Duérmete ahora cuando todavía no tienes que esperar
de esa colina la firma todopoderosa: el salvoconducto,
la exención del impuesto, el indulto para el sobrino
rebelde,
el rincón en la Nómina, el galardón al mérito...
¡Todo!

Arrurú, mi niño, arrururú.

Una nueva agita el hogar. Despierta el alborozo
entre la parentela, tu padre obtuvo el nombramiento:
Portero, Abogado del Banco, Guardaespaldas,
Embajador...

Él supo cómo. Probó no ser ningún novicio el viejo.
Pero tú, a dormir. Mientras aún yace en el limbo
tu conciencia y no puedes sentir vergüenza de tu padre.

Arrurú, mi niño, arrururú.

Ya crecerás. Y atraparás al vuelo el sentido de la vida
en esta linda Tierra de Darío. Aprenderás a cerrar
el puño, dejando el pulgar entre el dedo-del-corazón
y el índice: la insignia heráldica de la Patria.
No es visible en el triángulo del escudo
pero está allí, bajo el gorro frigio;
como tú habrás de llevarla, oculta en el bolsillo.

Mientras
con la otra mano estrecharás la mano que se te tienda
confiada, rubricarás los decretos y la carta de
recomendación
para la viuda la moverás persuasiva en los discursos.

Pero duérmete, apresúrate a hacerlo ahora
que aún no has empezado a ser deshonesto.

Antes de que hayas empañado la Mitra, alzándola
entre tus temblorosos dedos pastorales en defensa
de la Opresión;
antes de que hayas extendido la orden de captura contra
el esposo
de tu hermana, y culateado en el calabozo al camarada
de los días de colegio; antes de que escribas
tu pobre nombre en la lista de las adhesiones;

duerme, porque aún estás incontaminado
duerme, mientras aún eres inofensivo
duerme, ahora que aún no te has vendido,
futuro Arzobispo, Teniente, empleadillo.

Perdóname, esta noche no te he contado ningún cuento.
Vine a fastidiarte con la verdad.

¡Qué sueño tienes!, se te cierran los párpados...

Duerme, futuro ciudadano de Nicaragua.
Arrurú, mi niño, arrururú.

LOS PERDEDORES CAEN EN LA LONA

Ser el ganador es una vulgaridad.

Yo, personalmente, me sentiría abochornado
si me levantaran el brazo ante la multitud
en el cuadrilátero bajo una luz de oprobio.

¿Por qué?

¿Porque derribé a un luchador solitario
que ni siquiera combate conmigo
sino consigo

y a lo mejor era mejor que yo?

¿Por qué no le levantan el brazo también
al que está en la lona caído
si peleó lo mismo?

Gene Tunney era mejor que Dempsey.

No un bruto. Un científico. Un poeta
que escribe en su autobiografía, *Arms for living*:

«Allí estás solo.

No hay amigos allí. Te la juegas sin nadie.

No hay partidarios excepto tus brazos.»

El perdedor estudió su técnica en anteriores
combates. La suya y la del adversario.

Las comparó en rollos de películas proyectadas
en el comedor, después de la cena, con sus hijos.
Niños de ardientes pómulos confiados en su fuerza.

Seguros de la victoria del padre.

Pero tal vez el perdedor estaba
perdidamente enamorado de su esposa
y roto por el insomnio. Como Jack Brennan.

—Sí. Como Jack Brennan.

Y durmió mal la víspera del encuentro.
No le respondieron los reflejos.
Se le agarrotaron los reflejos.
Se le agarrotaron los tendones del muslo.
Demasiado *clinch*.
Deficiente trabajo de piernas y juego de cintura
frente al otro: sereno, manteniendo
la guardia ortodoxa sobre la pierna izquierda
hasta el gancho mortífero,
como el gesto del embozado en el cartón de Goya.

El sudor del esfuerzo espaldar.
El tallado torso refulgente como diamante.
Un prisma proyectando un espectro de brazos
como luz en haces.

Pero nadie sabe que uno piensa cuando boxea.
Piensa en una caja de música de niños
y una esposa en trámites de divorcio.
Sentada Dios sabe dónde.
Dos ojos neutros en trámite de divorcio.

Ganar: vergüenza profesional.
Perder: destino sin concesiones.
Si todos somos, nadie es más grande.
Si la victoria de uno es la derrota de otro,
toda victoria es, en algún lugar,
un fraude.

altamira
enro
1984

CHICANOS

Los pobrísimos
matrimonios
bautizando
sus niñas.
Buscar hallar
al fin un nombre
como CYNTHIA!
Y volver a la
miserable lucha

l.a.
cal.
1959

EROS LOCAL

Y la verdulera que es alta y aguileña
y curtida
y cuya belleza nativa confundida
en anónima vida anónima miseria
se va se pierde se extingue vuelve a la tierra
sin haber reparado en ella nadie ni ella
misma

grnd nvbr 1979

NOSTALGIA EN LAS SIERRAS

— Carretera sur, km. 12 —

En la vereda el rubí de una bicicleta arde
a los focos del auto que acelera entre los árboles
apareciendo desapareciendo reapareciendo...

Desde aquí y tan poca cosa, pero a ti destinada.

mnga
nica
1963

SINONIMIA CEÑUDA

Pía gazmoña farisaica beata
puritana pacata melindrosa
remilgona piadosa mojigata
santulona timorata ¡oh, diosa!

1955

LA DE ADENTRO

La *gaucherie* y la pereza
sus atributos. Sin excluir la convulsa
brusca estúpida risa.

—Me gusta.
Sorda a la Música. Anónimos
de la Escuela de Umbría la fastidian,
No así matracas. Innobles espectáculos
transportanla.

No en decoro o el aseo está
su contentamiento.
No nos engañemos (sus dedos
chancomidos, ovillo
de su pelo hediondo como un nido).

Detesta cuanta sílaba si sale
de mis labios. En su acento
hay el timbre de plata del aburrimiento.
Tintineo de plata por toda la casa.

Dos palabras que la contengan:
chilindrajás / tiniebla.

—Así déjenla.
Ornamento del Mundo sea.

Originalmente llamado «Así sea» y señalado por CMR para integrar la sección *Fantasmas y Pretextos*, proviene de los documentos personales del padre Ángel Martínez. Fue puesto a nuestra disposición por el catedrático Jorge Luis Alvarado P., quien trabajó en la obra epistolar del religioso. P. C-G.

LISTA NEGRA

a C., todavía

Tengo en mi Lista Negra a la canalla
écrivassière,
 en su oportunidad respectivamente
 VOLTAIRE / FLAUBERT / DARÍO.
 Tengo en mi Lista Negra a los que miran con recelo de reojo,
 las paredes desnudas sin pinturas de mi casa.
 Ven en ellas expuesto el desapego; al desdén;
 la afirmación de que ellos carecen:
 cuelgan pinturas en sus casas para las visitas,
 miran su «Colección» solamente cuando la muestran.
 Tengo en mi Lista Negra a las hordas
 de Atila de los trabajadores de la cultura.
 Esa ambulante amenaza pendiendo siempre,
 en la Cantina Popular, sobre la mesa
 en la que el núcleo amigo en sordina discreto brilla.

Pero a todos éstos (y otros
 que no menciono y que en el fondo ni me importan)
 podría borrarlos.

Lo trágico, lo grave
 es que tú, la adorada,
 la primera en mi corazón, eres
 también la primera en esa lista.
 La que encabeza mi Lista Negra.

-manuscrito «A»	alta
miércoles 24,	mira
manuscrito «B»	julio
Jueves 25-domingo 28	1985
Julio/85	

La expresión «canalla escritora» proviene probablemente de Voltaire. En castellano, Darío la empleó en el poema de 1892 «A Colón», incluido en *El canto errante*, publicado en 1907: «La cruz que nos llevaste padece mengua; / y tras encanalladas revoluciones, / la canalla escritora mancha la lengua / que escribieron Cervantes y Calderones». P. C-G.

AL POETA NICARAGÜENSE FRANCISCO VALLE,
EXHORTÁNDOLO A NO ESCRIBIR SU CORRESPONDIENTE
ELEGÍA A ALEJANDRA PIZARNIK

I

No es indispensable, poeta, que la escriba.
Su elegía.
No va a ayudarla ya a morir con eso.
Ni va a enterrarla más.
Si acaso a medio desenterrarla. Un pie
sólo entre terrones de *humus* en el Museo de Cera.

Deje que escriban otros su obituario.
Un redactor de la revista *Gente* dice:
«gozó de la amistad de Octavio Paz y Julio Cortázar».
Seguramente ellos —y otros
menos célebres pero considerables,
que también fueron sus amigos— escribirán.

Y los que no lo fueron ni cruzaron palabra con ella,
pero dirán, ahora que no puede desmentirlos: —*Ah, sí,
Alejandra, Sacha, siempre sin un real, «fauchée».*
*Cuantas veces nos encontramos se sentó a mi mesa
y la invité a tostadas y té verde.*

II

Tendría que encontrar primero un buen epígrafe.
Luego, ¿qué género emplearía?

¿El coloquial: *Cuando enlazados
bajo un solo abrigo, el tuyo, los pies helados,
volvíamos a la pensión desde la plaza de Saint-
Germain a la rue de l'Ambre... O: Subías hacia mí
ágilmente los peldaños del Metro, sin aliento,
porque se hacía tarde y nos perdíamos de ver «L'Age d'Or»...?*

No vale la pena.

¿Como los intimistas malolientes, traperos
de poemas hediondos a ropa sucia, cuando hay
que revolverla toda hurgando
para buscar en un bolsillo algo extraviado?

Nunca.

Las sábanas de los suicidas están siempre limpias.
Se duchan antes del acto. Una ducha corta y enérgica.

Yo sé algo de ellos.

Seres que invocan el silencio y ruido reciben en respuesta.
Y los más allegados, los primeros en hacer más ruido.

¿Qué podría decirnos de esta muchacha, apenas humana
para lo demasiado demasiado humana que ella quería ser?
¿Qué va usted a decirle a quien quiso entrar al silencio?

III

Poeta, he venido a exhortarle induciéndolo
con palabras y ruegos a no escribir ninguna elegía
por su amiga Alejandra Pizarnik.
Le expuse mis razones.

Ahora, con su permiso, me retiro.

Apdo. 680
Sj. José de Costa Rica
1972

PODER SIN GLORIA

«¿Qué será de mí dentro de ocho días?...
Para entonces se habrá agotado todo mi dinero».
J. G. FICHTE, *Diario*, 13 de septiembre de 1814

«¿Estás allí, Cecilia Brady?». F. S. F.

Cuando miro estos nombres en la biblioteca.
Nombres que no son celebrados.
Jóvenes ancianos. Radiguets
que en la blasfemia de un domingo helado
abrigaron fuego y genio
soplando el fuelle de ambas manos.
Guardando allí a lo mejor nunca se sabe el centro
mismo de la llama. El pábilo
«soñando atmósferas sin viento».

Libros grises
—grises no para mí ni para ti— pero para nosotros sí.
Que así se pierde el uno en el nosotros.

Reflexiones sobre la fama.
Ese fenómeno.
¿Por qué tiene que ser éste y no el otro?
¿Por qué no *Le Voyage du Centurion*
de Ernest Psichari; página 157:
«que tu casa esté en orden y que tú
de antemano des el primer paso»?
¿Por qué no *Verso vulgar* de Antonio Cilloniz
poeta peruano: «Un pasaje
que recuerdo haber visto en los escaparates
del jirón de la Unión
o en la tapa de una caja de quesos»?

Al leer este texto por vez primera en la UNAN, el 10 de septiembre de 1984, el poeta indicó que eran unas reflexiones sobre la fama y que el escrito formaba parte de *Estatutos de la pobreza*, una de las secciones del libro inédito *Allegro Irato*. Una versión anterior fue publicada en 2007, como nota a pie de página. P. C-G.

Inadvertido semejante eso.

Pero no. Tiene que ser Neruda
o *La montaña mágica*
la imposición a tu pregunta.

La vista de la madre cuida tu gusto.
Ella conoce tu bienestar.

Pero no. Tiene que ser Hemingway.
Los demás, el resto tímido,
a perderse en polvo y olvido.

En la mirada oblicua
—nunca de frente—
que los persigue hasta la tumba:

La diferencia
entre la autoridad del Éxito
y la autoridad del Fracaso.

la diferencia entre el premio Nobel
y la oscuridad.

Oscuridad perturbada por acreedores.
Ni siquiera paz.
¿Dónde está la justicia? ¿Dónde
está ahora ese poeta de Cuba
que escribió *Cabeza de zanahoria*
y el otro, el uruguayo, Enrique Fierro,
que descubrió el secreto de infernales cocinas?
¿Acaso habló alguna vez
de eso, Thomas Mann,
El elegido?
Empeñado en ocuparse sólo
de las pendejadas del siglo.
De las Eminentes Pendejadas del siglo.

Pero los otros,
los que miran
pelirrojas de crin azul,
sagaces para el detalle,
mueren anónimos, non-natos.

Qué ironía leer eso y qué tristeza
en la última página:
ESTE LIBRO SE ACABÓ DE IMPRIMIR etcétera
cuando nunca se empezó a leer.

Una frazada deshilachada.
Diez años de pobreza y estudio.

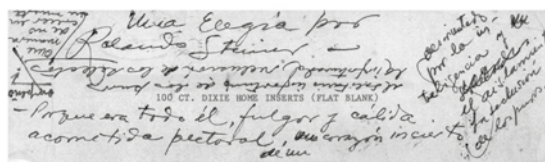
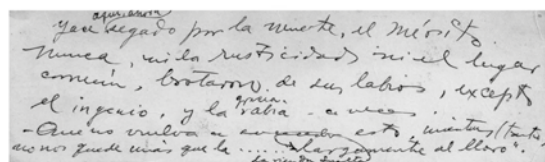
Cien años de soledad.

Altamira,
octubre-diciembre 18 de 1983

UNA ELEGÍA POR ROLANDO STEINER*

Porque era todo él, fulgor y cálida
 acometida pectoral, de un corazón incierto.
 Desorientado por la inteligencia
 y el aislamiento:
 La reclusión de los puros.
 El solitario infortunio de los puros
 la infortunada reclusión de los selectos.
 Qué empeño qué manera
 de no creer en su muerte.

Yace aquí, ahora, segado por la muerte,
 el mérito.
 Nunca, ni la rusticidad ni el lugar común,
 brotaron de sus labios, excepto
 el ingenio, y la gracia, rabia —a veces.
 Que no vuelva a suceder esto, mientras (tanto)
 no nos quede más que «la rienda
 suelta largamente al lloro».



Por casualidad di con el manuscrito de este poema entre unos papeles olvidados en mi domicilio por doña Esperanza Mayorga, viuda de CMR. El texto está escrito a mano a ambos lados de una tira de cartulina, sin tachaduras. Corregimos algunos errores de la versión publicada en la antología de CMR *Como toca un ciego el sueño* (Managua, Anamá, 2012). El endecasílabo final entrecomillado pertenece al soneto tercero de Fray Luis de León. La obra escénica de Rolando Steiner (Managua, 1936-1987) está caracterizada por la utilización de técnicas vanguardistas, y se manifiesta en títulos como *Judit* (1957), *Pasión de Helena* (1963), *Un drama corriente* (1964) o *La puerta* (1968). P. C-G.

BIOGRAFÍA LITERARIA

—«Voy a conocer al poeta Martínez Rivas»—,
dispuso en aquel entretanto la guatemalteca.

Oyó hablar de quien, siendo el grande, es nadie.
Se le hizo interesante.

Llega. Cobriza y palabrotas. Bella. En los rasgos
faciales se combinan los mayas con los quichés;
los cakchiqueles con los tzutuhíles. Carga
carpeta de pintora, parda de intemperies.

Halló al Silvano, al tocador de maracas frustrado;
quien le ofrece queso fresco ahumado pan miel agua.

Quien le muestra una reproducción del
DESCENDIMIENTO DE LA CRUZ, de
Roger Van der Weiden. Haciéndole ver
la espiritualidad, el poder dramático, la
comprensión del sufrimiento humano en las
fisonomías; cada una, absorta en su individual
estupor. Le habla de las veces que, en Madrid, en
una Sala del Museo del Prado, durante años,
se acercó a esas manos como talladas en madera;
tallándoselas él mismo en la memoria,
para cuando hicieran falta... (Todo esto,
en atención a que ella *es* pintora, claro).

La guía —«por aquí»— al traspatio que da a occidente.
A contemplar la puesta de sol giorgione-tiziana.
—«Algo» —dice él— «que Erick Blandón no olvidó nunca,
y a lo que, en su ocasión, aludió en prosa filigrana»—.

Ella, no volvió a aparecerse a visitarlo. Pero
se supo, sí, que comentó: —«¡Qué puto
aburrimiento el tal poeta Martínez Rivas.
Me cago en todos sus DESCENDIMIENTOS.
En su traspatio que da a occidente.
En los coñosumadre sol-ponientes.
Y hasta en el número 8 de Altamira D'Estel!»—.

Septiembre ardido, 1985
altamira nvbr 1991

S E X T I N A

Pues si por amor morir
es, por amar, no vivir,
déjame, entonces, morir
mi muerte de amor vivir:

viviendo, en vida, el morir,
muriendo, en muerte, el vivir.

1994

L O S A M O R E S

Una vez que un amor nace en uno, crece.
Y no deja de crecer.
Y no muere.
Y al término de la vida se halla uno atado
por esos amores que crecieron como bejucos.
Morimos asfixiados por estos bejucos, enro-
llados, apretando el cuello, el pecho, los lomos.
De nada nos servirá podarlos regularmente
con las grandes tijeras jardineras a dos brazos
para impedir su inexorable crecimiento.
Se nos iría la vida en ese esfuerzo; esfuerzo
como el de Sísifo o el de las Danaides, vano.
El único remedio contra los amores
sería matarlos.

¡Matarlos antes que nacieran!

Verano /Marzo / 1995

PROYECTO DE LA OBRA MAESTRA

Pero tiene que ser en las peores condiciones.

Sin jergón de yute ni botijo.

Guindado cabeza abajo. Atados
ambos tobillos con un mecate
amarrado a la viga del techo,
nuevo, chirriando al peso del cuerpo.

Porque tiene que ser en las peores condiciones.

Careciendo, no sólo de lo necesario sino
de lo indispensable. Recursos materiales, cero.
De la miseria surja el fulgor. Ningún óbolo
del mundo empañe su diafanidad.

A la manera del murciélago y a ras del suelo
olfateas la emanación, el hedor de la tierra
negra revuelta con estiércol y cal muerta. Oscilas
como la silueta del ahorcado que las ráfagas
de la noche mecen, maternas. Pero, tú estás
suspendido al revés: la mollera, a plomo; las
venas temporales resaltadas, regando heroicas
la intrincada mente en trance. Tu brazo, a tientas
desde el inestable tronco, traza en el aire círculos,
triángulos isósceles, croquis de la Obra Maestra.

Que ya apunta. Pero imponiendo aún peores condiciones.

Marzo-Abril 1977
Intecna, Granada
Época Carolingia

LOS DIOSES CTÓNICOS

Que morir sea prestos y excitados por la curiosidad.
Intrigados ante el inminente descenso
al Reino Inferior de Plutón y Proserpina.

Veo a Anfiarao vivo, envuelto y amortajado
por una alta ola de tierra, y engullido
con todo y su carro hasta el núcleo de la oscuridad.

Donde estaremos.

Sin discrepancias, sin deslealtad, sin recelo.
En compañía de nuestros parientes más afines:
Los átomos de hidrógeno los radicales básicos
la antracita los cuerpos inorgánicos fraternos.

Mismos en mismidad mísmica. En rotación
con la alternancia de las estaciones. Germinando
yemas en los tallos en los linderos de las dríades.

¡Anfiarao, dios ctónico, llamo golpeando el suelo:
respóndeme, tú que estás allí dentro!

Altamira D'Este #8,
Jueves 8 de noviembre '90
12 m.-6:00pm.

Lo neobarroco en *Allegro irato*

A *LLEGRO irato*, del nicaragüense Carlos Martínez Rivas (1924-1998), reúne la mayor parte de los poemas que por cuarenta y cinco años su autor se resistió a publicar, pese a los halagos de grandes figuras de la literatura contemporánea como Octavio Paz, Harold Pinter, Álvaro Mutis o Fernando Quiñones. Su título describe la vertiginosidad del *tempo* musical furioso de una obra poética que paradójicamente fue ejecutada sin ninguna prisa, aunque sí plena de ira. Suma de la obra escrita a partir de 1953 por un poeta que repudió la fácil consagración, eligiendo vivir sin la vergüenza o la vulgaridad del éxito, sólo alineado radicalmente junto a los perdedores.

En *Allegro irato* su autor quiso reunir los poemas, en su mayoría inéditos, que agrupó en diferentes secciones como *Fantasmas y pretextos*, *El asco y la lira*, *Cármina figurata*, *Esquina con Esperanza*, *Esquina sin Esperanza*, *Antropologías*, *Calcoholmanías y guarismos*, *Identidad y patristica*, *De arte graphica*, *Silabario CAROLINA TON*, *Estatutos de la pobreza y otros asuntos con ella relacionados*. Entre los pocos poemas publicados en suplementos y revistas de Nicaragua, Hispanoamérica y España, figuran, además, en *Allegro irato*: «Dos murales USA», «Una llama en el bosque de Chapultepec», «Los testigos oculares», «Tom-boy and Little women», «Al poeta nicaragüense Francisco Valle, exhortándolo a no escribir su correspondiente elegía a Alejandra Pizarnik», «Infierno de cielo» y «La puesta en el sepulcro (XIV Estación)», en su versión definitiva.

Para Carlos Martínez Rivas, el lugar de la palabra en el lenguaje se hallaba en el bosquejo de una poesía que debía decir quién es el ser humano. Hostil a la tradición, construye en solitario un punto de vista cuestionador, transgresor y lleno de pesimismo con respecto a los grandes pilares de la llamada cultura occidental, y desde ese ángulo interpela al mundo en el que sobra el hombre, la Existencia. Su inconformismo lo lleva a realizar cambios y modificaciones en la estructura de la lengua que sólo tienen comparación, entre los poetas hispanos del siglo XX, con los hechos por César Vallejo. Va de la monstruosidad en *La insurrección solitaria* (1953) a los sujetos micropolíticos de *Allegro irato*. Monstruos que tienen un

origen diverso con los cuales el poeta se adhiere a la modernidad desde el margen de las instituciones y los discursos. Con ellos construye espacios micropolíticos. Se trata de identidades evasivas que encarnan las objeciones contra el orden y el control social, porque no se dejan atrapar por las jerarquías de los cuerpos políticos. Las singularidades monstruosas que Martínez Rivas opone a la organización binaria de Dios y del Diablo provienen del disgusto, la impotencia y el desamparo acumulados; porque él sólo es fiel a la rebelión que se materializa en la obra de arte y que lo emancipa del universo dado.

Allegro irato se afilia a ese barroco que de acuerdo con Severo Sarduy recusa toda instauración, en tanto que pone en metáfora al orden discutido y a las verdades que transgrede. Ahí radica lo ético y político de su poética. Lo barroco en él no es de ninguna manera oscurecimiento o torsión artificiosa de la frase. Poesía diáfana, pero rodeada de noche y de los claroscuros que circundan los bordes de donde procede, y que ilumina el objeto de deseo que otros no atinan a ver porque carecen de la perspectiva de halcón que él atribuye a Baudelaire o a los pintores impresionistas. Desde ese punto de mira, en los escombros de Managua puede trazar un aguafuerte «Las hienas», que proviene de una poética que se empeñó en no *hacer poemas con poesía* y cuyo título y contenido remiten a los grabados de Goya.

Suma que se demora en el laborioso trabajo de una escritura hendida en llagas, a veces encubiertas por el esplendor de la palabra deslumbrante, en la que el bien y el mal se hallan en el borde desde donde el poeta traza su itinerario de repliegue y construye su visión del mundo. En *Allegro irato* lo político se halla en el continuo rompimiento del poeta consigo mismo y con la herencia de Occidente, de la cual es tributario en rebelión. Ahí, como un testigo ocular, se propone no escuchar lo que dicen sino mirar, desde el abismo, lo que hacen los sin sangre.

Carlos Martínez Rivas prefería la vida urbana, era un hombre que vivía y no se concebía fuera de la modernidad; pero la suya era una modernidad opuesta a la de la historicidad capitalista. Entraba y salía de ella por la puerta del barroco, asumiendo la escritura como un placer lúdico, al que no quiere poner en riesgo con el acto de la publicación, que es decir de la mercantilización de la poesía. Devoto y estudioso de los poetas del Siglo de Oro, tenía especial fervor por don Luis de Góngora y Argote. De manera que, como en el cordobés, en el nicaragüense la modernidad no es burguesa sino barroca. Como el peregrino de *Soledades* que naufraga y camina no para quedarse a vivir en el lugar del naufragio, sino para regresar a su lugar de origen, Carlos Martínez Rivas sale a edad temprana de Granada, Nicara-

gua, pasando temporadas en San José de Costa Rica. Más tarde viaja a España, hace una estación en Francia, vuelve a su país natal, sale a México, vive un periodo en California, va de nuevo a Europa. Vuelve a Centroamérica, reside por un tiempo en Costa Rica y luego regresa a Managua para «exhalar el último suspiro», como solía decir citando a Buñuel; y por último vuelve al punto de partida, Granada, sólo a sepultarse, en 1998. Rotación de elipsis en torno a un diámetro desde el cual va recusando lo que encuentra a su paso.

Nunca alcanza felizmente un lugar para anclar, porque las «industrias del Príncipe / de este Mundo» lo asedian donde va y se declara incapaz de revertir los inconvenientes o solucionar las crisis que le generan un estado de permanentes problemas. Esa vertiginosidad constante está en el centro de *Allegro irato*, la obra última de quien por una vida reprochó a la fatalidad que invariablemente recayerá sobre los infames. A lo mejor por eso compartía con Segismundo, el personaje de *La vida es sueño*, el remordimiento de seguir viviendo.

www.añosdiezrevistadepoesia.com

PRÓXIMAMENTE
nuevos contenidos sólo *online*

**Lecturas críticas
de poesía actual**

Poemas
en lengua
original

11

Cesare Zavattini

A L'ARCNO SI

I dis: al scriveva mei na volta,
ca sum d'vantà volgere.
A l'arcnosi e an po' am' g'afeziuni.
Da pütlet a santiva me padar
bravá cmi sant e la madona, l'era grand,
ad not l'impiniva la camara
di bramiti, e pr'amur quasi
al strusava me madar (a naseva i me fradei),
le la murmurava frasi a metà
dna dulseza che ad dé
a n'an catava pö li pesti.

AN TAL BANFI

Töt li not da na stmana
an tal Banfi l'am camina adsurvia
fin c'a riva la lüs.
Longa li scali
ò det a sö muier
s'al ghés an po' ad riguard.
L'am m'a gnanca rispost.
Tri scalen dop
la s'é vultada:
"Fr'an mes l'an c'sarà pö."
Preocüpa ad cuntaval
- av cnòs,
guai na silaba zò d'post -
al senti gnanca pö.

LI PAROLI

Sempar pö alzèri
li dventa li paroli
da na generasion a n'atra, ghiv badà?
An ghé mia pütlet chi dega incö:
comunque:
Dventarai cme gnuatar
c'om butà zò da la navzèla
punt virguli congiünsion ecc.
e as precipita?

LA FELICITÀ

Eva vint a gilé. Föra dal caffè
in sla me testa a ghéra
na luna alzéra ca pareva cl'andés.
Cun dli ridüdi cürti da pütlet
a vardava slungaras tra i giaròn
la me pisada gnüda sö dal cör.

DÉS

I era dés
naufraigà in sn'isulot
in mèss al mar.
I dé afamá i pasava.
Chi magnomia par pröm?
Dopu an més iera armas in dü: i s'vardava.
D'impruvis la in fond na nav!
I s'è brasà, sigand i ripeteva
as telefonarom töt i dé.

LA BRESULA

A ià vardi sti quatar
sota la lüs
an po' da ubitori dl'ustaria.
S'a dgés: Gongora,
granca i dmandarés chi el?
In d'al pstà la calada d'na copa o d'an baston
ferum
i masna
ümiliasion d'adès e veciament, speransi,
uciadi ca pudrés verghi anca i achei.

MEI TASÉR

Véta vétà, cus'èla? Mei tasér.
An vrés mia disturbà chi du là
chi è dré a gusars' in mèss al'erba.

Borís Jristov

НАЧАЛО

И мъртвите ще дойдат тук отново,
както рибите се връщат по местата,
където някога са хвърляли хайвера си.

ВРЕМЕ

Живее То накрая на живота,
като самотната жена от края на града,
която канят да оплаче мъртвия.

БОЛКАТА

След удара човекът се изправи
и си тръгна...
А Болката остана да лежи в калта.

МОЛИТВА

Но нека, Господи,
да бъдат раните ни на такова място,
че ръцете ни да ги стигат.

ИГРА

Дъждът събори от небето
душите на мъртвите.
Но слънцето им помогна отново да се въземат.

ВЕСТ

Вместо дългоочаквана вест,
вятърът довя до нас...
крилете на вестителя.

ЕВРИКА

Брегът, който ни очакваше изгуби търпение –
грабна своите камъни и тръгна към нас.
Мечтата сега ни напада.

СИЗИФ

Опитай за последен път, Сизифе,
но със затворени очи, за да не виждаш,
че цялото човечество те гледа.

ЗНАМЕНИЕ

За миг на небето просветна
кръв – пролята от хора
на някое друго небе.

ПОЧУДА

Каква величествена гледка –
един глухоням
пред гърмящия луд водопад.

ТАЙНА

Старият плод каза нещо
на плодовете до него.
И те започнаха да гният.

АВГУСТ

И само в черковния двор
тревата напява дълбоките псалми
на зелената своя религия.

МЕСА

Звънар с отворена уста –
благословен, защото спря камбаната – да чуе
градушката, ударила по нея.

ФРАГМЕНТ

Намерих в камъка мехурче въздух...
И тук ли, Господи, се изоставил
нечия древна душа?

ВИК

Късно е, Господи!..
Родените без любов вече превземат
градовете, строени от влюбените.

Cecília Meireles

MANHÃ CLARA

Casas brancas

Nuvem branca

Pombos brancos

Jasmins

Tomo nas mãos a primeira folha de papel

Que se pode escrever de tão claro?

LINHA RETA

Não tenteis interromper o pássaro que voa em linha reta
De leste a oeste. Alto e só.

Não lhe pergunteis se avista cidades, mares, pessoas
ou se tudo é um liso deserto. Vasto e só.

Ele não passa para contemplar essas coisas do mundo.
Ele vem de leste, ele vai para oeste. Alto e só.

Ele vai com sua música dentro dos olhos fechados.
Quando chegar ao fim, abrirá os olhos e cantará sua música.
Vasta e só.

CASA ANTIGA

Forrarei tua casa já tão antiga
com um papel que imita as paredes de tijolo.
Ficará tão lindo como se estivéssemos na Holanda.

Forrarei tua casa assim, por dentro.
De modo que, longe de todas as vistas,
Será como se estivéssemos ao ar livre, no jardim.

E deixarei uma parede quebrada – não uma porta, não uma janela:
uma parede quebrada, por onde passe um ramo de goiabeira,
carregado de flores e vespas.

Parecerá que estamos sonhando,
e estamos sonhando mesmo,
e parecerá que estamos vivendo.
E a vida não é mesmo um sonho impossível?

MANHÃ DE CHUVA NA INFÂNCIA

Ao longo do muro, as campânulas escorrem,
gelatinosas,
ainda coradas,
ainda cheirosas, e já mortas.

Eu sou a menina que vai para a escola
com o seu casaquinho vermelho,
e os seus livros forrados de papel azul.

A chuva continua a bater nas flores,
a avivar as cores dos muros,
a gorgolejar nas calhas,
a correr para os negros bueiros.

Eu sou a menina que vai para a escola
feliz, com os cabelos molhados
e o rosto frio.

A chuva é uma alegria, com suas agulhas de vidro
voando por todos os lados.
A chuva cheira a jasmin e a flor «boa-noite!»

Eu sou a menina que de repente fica triste,
porque ao longo do muro as campânulas escorrem,
gelatinosas,

cor de coral, cor de marfim,
perfumadas ainda,
e já mortas.

CONSULTÓRIO

O doente quis ajudar o diagnóstico.
Contou coisas antigas,
íntimas,
minuciosas.

O médico sacudia a cabeça,
um pouco distraído.

O doente voltou a contar.
Pôs uma vírgula que faltava.
Tirou lá de um canto da memória
um pormenor que ficara na sombra.

O médico sacudia a cabeça.
No seu dedo, a esmeralda resplandecia.
Do tamanho de um grão de milho.
E luminosa como um domingo ao ar livre.

O doente acabara a narrativa.
A confissão.
Era um doente bem-intencionado.
Um homem de consciência.

O médico levantou-se e disse:
Muito bem. Aqui o aparelho é que vai falar a verdade.

E começou a copiar os sinais que a máquina ditava.
A máquina sabia mais que o doente.
A máquina sabia mais do que o médico.
A máquina sabia mais que a vida.
A máquina sabia mais que Deus.

Adélia Prado

SANTA TERESA EM ÊXTASE

O que me dá alegria não faz rir.
É vivo e sem movimento.
Quando desaparece
todos os meus ossos doem.

IMPRESSIONISTA

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.

EPIFANIA

Você conversa com uma tia, num quarto.
Ela frisa a saia com a unha do polegar e exclama:
“Assim também, Deus me livre”.
De repente acontece o tempo se mostrando,
espesso como antes se podia fendê-lo aos oito anos.
Uma destas coisas vai acontecer:
um cachorro late,
um menino chora ou grita,
ou alguém chama do interior da casa:
“O café está pronto”.
Aí, então, o gerúndio se recolhe
e você recomeça a existir.

HARRY POTTER

Quando era criança
escondia-me no galinheiro
hipnotizando galinhas.
Alguma força se esvaía de mim,
pois ficávamos tontas, eu e elas.
Ninguém percebia minha ausência,
o esforço de levantar-me pelas próprias orelhas,
tentando o maravilhoso.
Até hoje fico de tocaia
para óvnis, luzes misteriosas,
orar em línguas, ter o dom da cura.

Meu treinamento é ordenar palavras:
Sejam um poema, digo-lhes,
não se comportem como, no galinheiro,
eu com as galinhas tontas.

ROSA MÍSTICA

A primeira vez
que tive a consciencia de uma forma,
disse à minha mãe:
dona Armanda tem na cozinha dela uma cesta
onde põe os tomates e as cebolas;
começando a inquietar-me pelo medo
do que era bonito desmanchar-se,
até que um dia escrevi:
“neste quarto meu pai morreu,
aqui deu corda ao relógio
e apoiou os cotobelos
no que pensava ser uma janela
e eran os beirais da morte”.
Entendi que as palavras
daquele modo agrupadas
dispensavam as coisas sobre as quais versavam,
meu próprio pai voltava, indestrutível.
Como se alguém pintasse
a cesta de d. Armanda
me dizendo em seguida:
agora podes comer as frutas.
Havia uma ordem no mundo,
de onde vinha?
E por que contristava a alma
sendo ela própria alegria
e diversa da luz do dia,
banhava-se em outra luz?
Era forçoso garantir o mundo
da corrosão do tempo, o próprio tempo burlar.
Então prossegui: “neste quarto meu pai morreu...
Podes fechar-te, ó noite,
Teu negrume não vela esta lembrança”.
Foi o primeiro poema que escrevi.

Notas biográficas

12

Juan Antonio Bernier (Córdoba, España, 1976) es poeta, traductor y profesor. Ha sido lector de español en la Universidad de Sofía San Clemente de Ójrid y en el Instituto de lenguas románicas de Burgás G. S. Rakovski (Bulgaria). Como poeta, ha publicado *Así procede el pájaro* (Pre-Textos, 2004; premio Ojo Crítico de RNE) y *Árboles con tronco pintado de blanco* (Pre-Textos, 2011). Como traductor, destacan *Un silencio radiante, ocho poetas búlgaros contemporáneos* (junto a Rada Panchovska y Liliana Tabákova; Cosmopoética, 2011) y *Poesía escogida* de Giorgio Caproni (junto a Juan Carlos Reche; Pre-Textos, 2012).

Erick Blandón (Matagalpa, Nicaragua, 1951). Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Es poeta, narrador, ensayista y cineasta. Ha centrado su labor de investigación académica en la tensa relación entre las tradiciones orales y performativas con la cultura letrada en Centroamérica, entre los que se incluyen sus estudios sobre El Güegüense, Rubén Darío, y Carlos Martínez Rivas. Sus publicaciones en ese sentido incluyen *Barroco descalzo* (2003) y *Discursos transversales* (2011). Profesor Asociado en la Universidad de Missouri-Columbia.

Walter Cassara (Buenos Aires, 1971) publicó en Argentina los poemarios *Juegos apolíneos* (Siesta, 1998), *Rígida nieve* (tsé-tsé, 2000), *El paseo del ciclista* (Deldiego, 2001), *Máquina de trinar* (Huesos de Jibia, 2006) y *Nostalgia y otros poemas. Antología personal* (Huesos de Jibia, 2011). Y la colección de ensayos *El oído del poema* (Bajo la luna, 2011).

Pablo Centeno-Gómez (Nicaragua, 1943), poeta y profesor universitario durante varias décadas, ha publicado entre otros trabajos el reciente ensayo *Carlos Martínez Rivas. Humanidad y sensibilidad artística* (CNE, 2014) y ha sido responsable de la compilación, reordenamiento, introducción, bibliografía y notas de la *Poesía reunida* (Anamá, 2007) de Carlos Martínez Rivas. El gobierno francés le otorgó en 1995 la Orden Palmas Académicas.

Luis Antonio de Villena (Madrid, 1951) desde su debut literario en 1971 con *Sublime solarium*, ha publicado varias decenas de libros de diversos géneros. Entre sus varios reconocimientos, destacan el Premio Nacional de la Crítica en 1981 y el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de Lille (Francia).

María Eloy-García (Málaga, 1972) es licenciada en Geografía e Historia. Ha sido traducida al alemán, inglés, italiano, griego, portugués, croata y catalán. Ha publicado: *Diseños experimentales* (Monosabio, 1997), *Metafísica del trapo* (Torremozas, 2001), *Cuánto dura cuánto* (El Gaviero, 2007, 2010; Lupo Editore, Italia, 2011) y *Los cantos de cada cual* (Arrebato, 2013). Ha sido incluida en algunas antologías como *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la*

última poesía española (DVD, 1998) o *Poesia Espanhola. Anos 90* (Relógio D'água, Portugal, 2000).

Pablo García Baena (Córdoba, 1923) es fundador de la revista *Cántico* (1947-1957). Su obra, considerada de referencia por varias generaciones de poetas españoles, acaba de ser antologada por Felipe Muriel en *Mientras cantan los pájaros. Antología poética* (1946-2006) en la colección Letras Hispánicas de Cátedra.

José Manuel García Gil (Cádiz, 1965), es profesor de lengua y literatura castellanas. Director de la segunda época de la revista de literatura y pensamiento *Caleta* y de la colección de libros de relatos *Calembé*. Ha publicado los libros de poemas *Verdades a medias* (Cádiz, 1997), *Las veces del río* (Sevilla, 2003), *El salón de los eclipses* (Sevilla, 2005) y *Las pesas del reloj* (Madrid, 2013). Ha antologado a la joven poesía gaditana en el libro *11 inicial. Última poesía en Cádiz* (Cádiz, 2002). Colabora habitualmente en diferentes revistas de literatura y en distintos medios de comunicación. Su poemario *Aguas prohibidas* fue galardonado con el Premio Ateneo de poesía de Sevilla. Ha realizado antologías de cuentistas costarricenses, colombianos y mexicanos.

Patricia Gonzalo de Jesús (Barcelona, 1978) es licenciada en Filología Eslava, con la especialidad de Lengua y literatura eslovaca y checa, por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en edición por la Universidad de Salamanca, trabaja como traductora de checo, eslovaco, inglés y ruso. Entre sus traducciones se encuentran autores como Joseph Brodsky, Štefan Strážay, Karel Čapek, Ladislav Klíma, Arnošt Lustig, Ota Pavel y Lev Tolstói. Tras finalizar el MFA de escritura creativa en la Universidad de Iowa, continúa sus estudios de doctorado en la misma universidad. Su libro de poemas *Raíces aéreas* aparecerá próximamente en La Bella Varsovia.

Christian Law Palacín (Madrid, 1973) ha publicado los libros de poemas *Pen-dientes de la noche* (2002) y *Algo menor que el corzo* (2009). Ha traducido a Shakespeare, John Donne y Alice Oswald.

Martín López-Vega (Poo de Llanes, Asturias, 1975) enseña portugués en la Universidad de Iowa. Ha traducido libros de Almeida Garrett, Pessoa, Eça de Queirós, Eugénio de Andrade, Jorge de Sena, Lêdo Ivo y Valter Hugo Mãe, entre otros. Su último poemario es *La eterna cualquercosa* (Pre-Textos, 2014). *Retrovisor* (Papeles Mínimos, 2013) recoge una selección de poemas de sus libros anteriores.

Erika Martínez (Jaén, 1979). Con su primer libro, *Color carne* (Pre-Textos, 2009), obtuvo el Premio de poesía RNE. Su segundo poemario, *El falso techo* (Pre-Textos, 2013), fue escogido como uno de los cinco mejores del año por *El Cultural* y

nominado al Premio de la Crítica. Es autora del libro de aforismos *Lenguaraz* (Pre-Textos, 2011) y de la *plaqueette* *Diez intemperies bajo techo* (Centro FGL, 2015).

Juan Vicente Piqueras (Los Duques de Requena, Valencia) ha publicado, entre otros, los siguientes libros de poemas: *La palabra cuando* (Premio José Hierro), *La latitud de los caballos* (Premio Antonio Machado en Baeza), *La edad del agua*, *Adverbios de lugar*, *Aldea* (Premio Valencia de poesía, Premio de la Crítica Valenciana, y Premio del Festival Internacional de Medellín), *La hora de irse* (Premio Jaén), *Yo que tú*, *Atenas* (Premio Loewe) y *La ola tatuada*. Ha traducido: *Poesía completa* de Tonino Guerra, *Una calle para mi nombre* (antología del poeta de Sarajevo Izet Sarajlić), *Cosecha de ángeles* (antología de la poeta rumana Ana Blaudiana), *El huésped en el bosque* de Elisa Biagini, y *El hambre del cocinero* y *Encima del subsuelo* de Kostas Vrachnós.

Max Porter trabaja en el sector editorial (Granta y Portobello Books). En 2009 recibió el premio Young Bookseller of the Year. Acaba de publicar *Grief is the Thing with Feathers* (Faber & Faber, 2015). Vive en South London.

Enrique Andrés Ruiz (Soria, 1961) es autor de los libros de poesía *Más valer* (1994), *El reino* (1997), *Con los vencejos* (2004) y *El perro de las huertas* (2013), publicados en Pre-Textos, y de la novela *Los montes antiguos, los collados eternos* (Encuentro, 2011). Como ensayista ha publicado *La visión memorable* (Renacimiento, 1995), *Vida de la pintura* (Pre-Textos, 2001), *Santa Lucía y los bueyes* (Pre-Textos, 2007) y *La tristeza del mundo* (Encuentro, 2010), además de la antología de poesía española e hispanoamericana del siglo XX sobre pintura *Las dos hermanas* (Fondo de Cultura Económica, 2011). Ha colaborado habitualmente, como crítico de arte, en el suplemento cultural de *Abc* y en muy diversas revistas y publicaciones. Ha comisariado muchas exposiciones, entre otras *Canción de las figuras* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; e Instituto Cervantes de Panamá, Roma, Burdeos, Toulouse y Manchester, 1999-2000) o *La pintura en los tiempos del arte* (Baluarte de Pamplona, 2008), además de las dedicadas a Ramón Gaya (en 2003) o Juan Manuel Díaz-Caneja (en 2005) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid.

Liliana Tabákova (Bulgaria) es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sofía San Clemente de Ójrid. Realizó estudios de postgrado en la Universidad de La Habana (Cuba) y en la Universidad Veracruzana (México). Ha publicado numerosos artículos sobre autores latinoamericanos en su país, así como en España, México, Francia y los Estados Unidos. Es miembro de la Asociación de Traductores de Bulgaria. Ha traducido a varios narradores y poetas búlgaros al español, lo mismo que a importantes autores españoles e hispanoamericanos al búlgaro. Posee la Cruz de Oficial del Mérito Civil de España.



ESTE NÚMERO DOS DE
Años diez ❧ *revista de poesía*

FUE COMPUESTO EN MADRID
USANDO LAS FAMILIAS
LYON Y TRIVIA GROTESK,
ESTUVO AL CUIDADO TIPOGRÁFICO
DE ALFONSO MELÉNDEZ
Y FUE IMPRESO EN GRANADA
EN GRÁFICAS ALHAMBRA.

OTOÑO DE MMXV

NIHIL OBSTAT



CMR EN LOS ÁNGELES, CALIFORNIA, AÑOS SESENTA [ARCHIVO]



le ha hecho el feminismo a la poesía»

60

DOSSIER



CARLOS MARTÍNEZ RIVAS: Juan

Carlos Reche, «Carlos Martínez Rivas, de ida y vuelta»

73

Pablo Centeno-Gómez, «Sobre

Carlos Martínez Rivas en Europa y sus diarios»

79

Epistolario CMR-Carlos Edmundo de Ory:

José Manuel García Gil, «Carlos Martínez Rivas y Carlos Edmundo de Ory, algunos apuntes acerca

de su amistad»

89

Selección de cartas

95

Tres entrevistas a CMR

113

Allegro irato: Luis

Antonio de Villena, «Acerca de Carlos Martínez Rivas y unos poemas inéditos»

124

Selección

de poemas de *Allegro irato*

126

Erick Blandón, «Lo neobarroco en *Allegro irato*»

147

POEMAS

EN LENGUA ORIGINAL

151



NOTAS BIOGRÁFICAS

157

Cuadernos del vigía



9 772341 421004