

pArAdiGmA

Revista universitaria de cultura

número 10
enero 2011

Paradigmas

Fronteras interiores (utilidad o sentido del ejercicio poético)
Raúl Díaz Rosales

Poesía y traducción en el siglo XXI
Marta López Luaces

Lector de Homero
Juvenal Soto

Peregrinando del no ser al ser
Cuando la realidad y el cine se revelan insólitos enemigos
Luys Coletto de Lantarón

Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de
María Zambrano.
Francisco Martínez González

La vigencia del Romanticismo inglés en la música contemporánea.
Josefa Fernandez Martín

Deconstrucción femenina.
Agustín Sierra

Entrevista
Chantal Maillard

Poemas

El ancla y el viento Marta López Luaces

Vive o muere Ana Vidal Egea

Sin título Alejandro Robles

Estéticas - La cita Jerónimo Muñoz

Hiroshima, mi amor - La piel suave Diego Medina Poveda

El carro del Heno

Juegos perdidos Ma. José Amador Montaña

Susanna Lorenzo Rodríguez Garrido

Sobre el arte actual José Alejandro Heredia Guerrero

Instrucciones para escuchar Der Abschied (La despedida), sexto
movimiento de La Canción de la Tierra de Gustav Mahler

Álvaro Fierro

Del lat. paradigma, y este del gr. παραδειγμα

Poesis deriva etimológicamente del antiguo término griego ποιέω, que hace referencia al acto creativo, y que significa "crear". Esta palabra, la raíz de nuestra moderna "poesía", en un principio era un verbo, una acción que da sentido, transforma y otorga continuidad al mundo. El trabajo poético reconcilia al pensamiento con la materia y el tiempo, y a la persona con el mundo. Como indicaba el gran urbanista Le Corbusier, el verdadero creador tiene que asumir como base de su actividad la idea de la síntesis de todas las artes, idea que la poética de nuestros días extiende también a las ciencias. Pero, con un sentido menos ambicioso sin perder la pureza del concepto, seguimos aceptando al poema, poeta y a la poesía como portadores de una luz, de un alumbramiento que posee la magia de instaurar, como escribe uno de los colaboradores de este número 10 de *Paradigma* dedicado a la poesía, el reinado efímero de lo sublime.

La exquisita Emily Dickinson, una mujer para la que ser un Poema no le impedía escribir poemas, lo resumió de una forma concisa: "Los poetas no encienden sino lámparas..."; como también de una forma clara y hermosa nos dejó un modo simple e inequívoco de descubrir un verdadero poema, la poesía y, como se indicaba al principio, por extensión el acto poético: "Si leo algo y se me enfría tanto el cuerpo que ningún fuego puede calentarme, sé que eso es poesía... Si ante algo tengo la sensación física de que se me vuela la tapa de los sesos, sé que eso es poesía. ¿Existe alguna otra manera?"



Consejo Editorial

- Cristina Consuegra Abal - José J. Reina Pinto - Antonio Heredia Bayona -

Diseño y maquetación

- José J. Reina Pinto -

Correo electrónico

paradigmacultura@googlemail.com

DL: MA-1343-2005
ISSN: 1885-7604

El equipo editorial de Paradigma quiere agradecer el esfuerzo realizado por todas aquellas personas que hacen posible esta publicación. Especialmente agradece a Alejandro Heredia su colaboración en la corrección de pruebas que con celeridad y meticulosidad lleva a cabo en cada número.

Los miembros del consejo editorial de esta publicación no se hacen responsables de las opiniones vertidas por los autores de los artículos, poemas, u otras formas de expresión incluidas en este número.

Fronteras interiores

(utilidad o sentido del ejercicio poético)

Raúl Díaz Rosales

Que la poesía se cuestione es algo que debería tranquilizarnos. Poner en duda su utilidad, sus aspiraciones, o la conveniencia de su práctica, y que no lo hagan solo aquellos ajenos a ella, sino que desde dentro se sienta la necesidad de poner en tela de juicio el propio género, implica que aún queda algo de sensatez. El hombre describe una época, la sostiene, la empeora o ejerce sobre ella una influencia benéfica. Cualquier actividad suya realiza esta misión. Con la poesía asistimos al mismo proceso, sin que podamos sentirnos lejos del error al ampararnos en el arte. De ahí el alivio al saber que, brújula en mano, nos interrogamos sobre nuestra posición, porque aunque siempre estemos perdidos, creo que no olvidamos hacia dónde debemos avanzar.

Es complejo, antes que definir su propia utilidad, poder vislumbrar su esencia. Pero es fácil decir lo que no es. La poesía no es el valor comercial, el canon literario, las lecturas obligatorias, el rigor académico, el fetichismo filológico... No se debe confundir el valor de la poesía con el de sus realizaciones históricas. Hoy, Francisco Ruiz Noguera, José Ángel Aldana, Aurora Luque o Lorenzo Plana; antes Pedro Casariego Córdoba, Aníbal Núñez, Veronica Forrest-Thomson... En ellos puedo amparar mi fe en la poesía, pero también en muchos otros nombres, sin que exista la necesidad de que sean compartidos por otros lectores. Porque todos sabemos que hay buenos y malos poetas, el problema surge a la hora de decidir la nómina. Pero sin todos ellos, también existiría esa sensación de necesidad de belleza en palabras, porque la poesía no es el resultado, sino el proceso de ambicionar belleza basada en la elaboración lingüística del pensamiento.

Interrogar a los poetas sobre esta misma utilidad es revelador y engañoso al mismo tiempo: David Leo García propone un vitalidad nihilista que por obvia y sincera ha de ser asumida: «—Para qué. —Para nada. —Por qué. —Porque sí»¹. ¿Podemos, realmente, justificarla? ¿Qué ocurriría si no existiese la poesía? Seamos sinceros: absolutamente nada. Pero, jugando a cuestionar, ¿qué implicaría la desaparición del ser humano? ¿Ocurriría algo negativo más allá del circuito de retroalimentación que supone nuestra existencia? Si el hombre vive para el hombre, todo aquello que le plazca tendrá sentido. Cualquier otra consideración más allá de estas estrictas coordenadas, tendrá algo de impostura, de sentirnos más importantes de lo que la realidad nos demuestra ser. La supervivencia siempre precede al ocio, pero sin el juego, sin el placer fructivo, o al menos, sin el deseo de alcanzarlo, ¿querríamos sobrevivirnos?

Cabe cuestionarse para qué poetas, ante la (aparentemente) imparable depreciación de las humanidades frente al mundo tecnológico, que, en principio, debería mejorar la vida. Para qué la demora del pensamiento frente a la velocidad de la acción. No podemos olvidar

1. Poética de David Leo García, en Raúl Díaz Rosales y Julio César Jiménez (eds.), *Y para qué + poetas. Herederos y precursores. Poesía andaluza ≤ 1970*, Eppur, Málaga, 2010, pág. 72.

que la tecnología es solo un medio a disposición del hombre, del mismo hombre histórico, por lo que no debería sorprendernos la repetición de errores en diferentes escenarios, el actor principal sigue desempeñando el mismo papel. Hemos de pensar en la dicotomía importante/urgente, y entender que es esta última la que marca nuestra respiración, para seguir construyendo aire. Porque hace falta respirar más lento, un tipo de aire menos viciado, extraño incluso a los pulmones. La poesía habla de habitar lo necesario, que a veces tiene muy poco que ver con urgencias artificiales.

Sospecho que en la poesía, en la concepción de la poesía como acto íntimo de lectura y no en la alharaca del mercado literario, podemos encontrar a un hombre en compañía interrogándose sin coartadas. La lectura privada nos permite decidir los tiempos, las fracturas que disponemos en la asimilación del contenido, esa linealidad controlada en su desarrollo es, creo, el valor distintivo de la poesía. La apuesta decidida por habitar el mundo con nuestro propio mapa y calendario, más allá de la imposición extrema de un progreso que hace tiempo que pasó por encima de nosotros. Hoy nos encontramos con multitud de nuevas formas: perfoepoesía, videopoesía... Pero me temo que son más bien invasiones de la poesía, que amplía sus límites, según algunas opiniones, hasta toda aquella manifestación cultural donde tenga cabida la palabra, como si solo de la poesía fuese potestad su utilización. Y es que parece alzarse la reconquista poética: si antes aludí a esa capacidad para poner en tela de juicio su justificación, es desasosegante comprobar el valor único que le otorgamos, desde dentro, a esta práctica. Se critica que no se lea poesía. Pero nadie habla del abandono de prácticas culturales que podemos considerar aún más minoritarias: ¿no hay belleza en el ballet, la ópera, la escultura? Parece que la nuestra tiene certificado de autenticidad, y lo que hay que preguntarse es: ¿hay vida más allá de la poesía?

¿Cuál es la necesidad de volver a la poesía, a la belleza (o, aún más, a lo sublime), al intelecto, a una manera de apropiarnos de la realidad? (Como ven, solo tengo la certeza de la pregunta.) La necesidad de ser, simplemente, o del ocio, o del *dolce far niente*. La poesía no necesita un para qué, adelanto, sin dejar de darlo.

No deja de ser curioso preguntar por su finalidad en una época en que el mercado literario asiste a una revitalización del género: la poesía joven vuelve a dar muestras de un brillante empuje (no corresponde a sus coetáneos apresurar un juicio crítico). Se escribe más porque en ningún otro género el yo alcanza un valor fundamental en su exposición explícita. El problema es encontrar el hombre *común* a todos los hombres. La anécdota particular de nuestro yo propio suele ser bastante prosaica. Pero no olvidemos, en todo caso, que juzgar el género está muy lejos de necesitar juzgar a sus actores.

Se pueden rastrear justificaciones de la poesía². Puedo decir que la poesía es una actividad intelectual de irremediable sentido estético con su larga historia universal de realizaciones concretas; también pienso que es la expresión concisa de la belleza, en la que esta última tiene mucho que ver con la inteligencia, con algo de verdad y ética, aunque esto sea trasnochadamente romántico e ingenuo. Y podrán reprocharme que deliberadamente he evitado señalar su finalidad. Unamuno escribió que las cosas se hicieron primero, su para qué después (Kant había hablado ya de la finalidad sin fin del arte). No hace falta más. Ni siquiera a mí me sirven. Pero ya aludí a la importancia de cuestionarnos.

A cualquier lector le basta con su propia motivación y le sobran las ajenas. Pero, permitiéndome la generalización, creo que la poesía ha de convertirse en un modo definitivo de

2. Pablo Mora, «Para qué la poesía», *Espéculo*, 22, año VIII (noviembre 2002, febrero 2003)

estar alerta, de averiguar lo que (nos) sucede: «Los poemas te enseñan todo eso: / a no esperar respuesta. / Pero continúa haciendo preguntas; / eso es lo importante»³. Preguntarnos, sin duda, sobre uno mismo: «La poesía es noticias / procedentes de la conciencia»⁴. Debemos escribir dogmas y repetirlos hasta olvidarlos, hasta convencernos de lo ridículo de una sola verdad. La poesía se busca por infinitas razones, y así, infinitos dones otorga. Quiero recordar a Emilio Alarcos Llorach, al responder a Castellet sobre sus *novísimos* antologados: «Por el momento, me dejan frío, aunque en el fondo de algunos se vea el motor esencial de toda poesía: el haber descubierto que la vida de una estafa y que dentro de cien años todos calvos»⁵. Quizás esa desesperanza es una de las lecciones más importantes que puede otorgarnos, aunque la afirmación de la esperanza no sea, en ningún caso, enseñanza que debamos desaprovechar.

Si hay que señalar una función de la poesía, diría que el hombre puede *hacerse* leyendo, bucearse y ser cualquier hombre. Derribar de un modo natural las barreras propias y hacer de nuestras fronteras interiores, en el contacto con la literatura, un amplio espacio de conocimiento y, sobre todo, comprensión.

La necesidad de la sublime poesía queda enmarcada en la historia cultural de la humanidad, pero por debajo de esa abstracción, cabe volver a los versos del escritor argentino Rodolfo Enrique Fogwill, y su poema «Llamado por los malos poetas»: «Se necesitan malos poetas. / Buenas personas, pero poetas / malos. Dos, cien, mil malos poetas / se necesitan más para que estallen / las diez mil flores del poema. / Que en ellos viva la poesía, / la innecesaria, la fútil, la sutil / poesía imprescindible. O la in- / versa: la poesía necesaria, / la prescindible para vivir. / [...]». Es la intrahistoria, al fin y al cabo, la que construye el día; algo así como un minimalismo existencial, lejos de grandes proezas aisladas.

Por lo demás, no debemos dejarnos distraer por esa costumbre tan terrible de justificar la utilidad práctica de los actos. Busquemos, como mucho, su sentido.

*Raúl Díaz Rosales es poeta y
Doctor en Filología.*

3. Poema «S/Z», recogido en Veronica Forrest-Thomson, *Poesía. f. figura de pensamiento*, CEDMA (col. Puerta del Mar), Málaga, 2010, pág. 119.

4. Recogido en *¿Qué es poesía? What is poetry?*, de Lawrence Ferlengueti, en traducción de Jesús Aguado, Juan de Mairena, y de libros (colección Cosmopoética), Córdoba, 2007, pág. 19.

5. Carta a J. M. Castellet, fechada en Oviedo, 30 de mayo de 1970, recogida en el *Apéndice documental*, pág. 11, publicado junto a la reedición de José María Castellet (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2001.

Poesía y traducción en el

Siglo XXI

Marta López Luaces

Todo poeta está consciente de que escribir es un acto de traducción. Proust nos dice que la poesía es un lenguaje extranjero en su propio idioma. Asimismo, el teórico W. Goodman explica en *Los lenguajes del arte* que la metáfora supone la transferencia de un reino extranjero; es un intento en el que el referente, en muchos casos, es la creación, o si se quiere, la invención del mismo poeta. El poeta consciente de todo esto tensa el idioma hasta sus extremos, empleando tropos, alegorías y símbolos para hacer asociaciones extrañas en un intento de expresar lo ininteligible. Es de este modo que la poesía tiene la capacidad de transmitirnos el inconsciente cultural de una sociedad en un cierto momento histórico. Si a todo esto se le suman las dificultades que implica la traducción a otro idioma, encontramos un doble desafío intelectual. Es así que el traductor necesita analizar los sistemas de significación y por ende de representación de ambas lenguas con las que está trabajando. Indirectamente, la traducción le obliga a deconstruir la autoría literaria del autor para desplazarla hacia los discursos poéticos y culturales.

Por otro lado, el poeta contemporáneo individualiza e inventa nuevos símbolos y metáforas creando a su vez múltiples y cambiantes mundos, múltiples y cambiantes significados. De este modo el poema expresa una nueva realidad y la traducción se verá obligada a desplazar esa realidad hacia otra. Así y como muy bien se puede percibir en las artes plásticas —los bordes, las fronteras, los márgenes (el marco, la pared, el soporte, la firma del artista etc.) son esenciales en la pintura del siglo XX pasando en muchos casos a ser fines en sí mismos de la producción artística—, en la poesía del siglo XX los blancos, los límites de la página, las tapas, la

sintaxis, la palabra como signo arbitrario, se transforman en parte de la creación poética misma y por ende parte de su traducción a otras lenguas.

Es por todo esto que desde el principio del siglo XX la traducción se ha encontrado con un nuevo obstáculo: la problemática de la deshumanización de las artes. Si en la pintura esto se hace tangible en la estética abstracta; en la poesía se hace presente a partir de las vanguardias. El poema moderno descentraliza el sujeto, desplaza el centro, pudiendo de este modo asociar objetos, ideas o elementos que, por lo general, no tienen una correlación directa. De este modo le obliga al lector a crear asociaciones sorprendentes e impredecibles, a saltar de una clasificación a otra, de un reino a otro, rompiendo con las categorías tradicionales. El poema contemporáneo no nos remite naturalmente a un referente específico, a un sistema anterior o una narrativa ya establecida, por lo cual al traductor tampoco le queda la facilidad de descubrir el referente específico en el que podría localizar la clave —si se quiere, la anécdota— que explicaría y nos ofrecería la coherencia de significación del poema. No obstante, el poeta contemporáneo busca decir lo inefable apoyándose, al igual que muchos artistas plásticos, precisamente, en esos bordes, en esos marcos, en esos blancos, en esas rupturas tales como en los deslices de la sintaxis y de la arbitrariedad de la palabra como signo.

El traductor sabe muy bien que por eso mismo nunca conocerá la génesis poética por lo que la traducción se transforma en un puente entre múltiples posibilidades de significación. Es por eso que la traducción mantiene una relación cargada de tensiones lingüísticas y culturales con el poema original. Entre los códigos originales y la traducción

hay un espacio saturado de múltiples, a veces contradictorios, significados lingüísticos que enriquecen ambos universos poéticos. Es por eso mismo que traducir un poema implica, en muchos casos, manejar un complejo sistema de desplazamientos culturales.

En el siglo XX se ha perdido un lenguaje poético privilegiado, con un significado estable y común a todo lector especialista en poesía. De este modo, aun cuando el poeta mantenga un sistema de normas o un sistema de símbolos a través de gran parte de su obra, es mucho más complejo que eso, ya que no se invoca necesariamente a la tradición o a lo universal que le permitiría al traductor captar con mayor facilidad el significado. De este modo, la traducción moderna se hace mucho más compleja ya que la poesía se ha vuelto mucho más individual, menos universal en su empleo del lenguaje. Sus símbolos ya no hacen referencia a un significado común que serviría de apoyo al traductor. La traducción se transforma así es un acto de recuperación, de extracción casi arqueológico, de la visión del poeta, de su mundo y del inconsciente cultural que opera en él.

En el siglo XXI, traducir significa no sólo conocer sino confrontarse con la otra lengua y sus códigos; indagar, investigar otro inconsciente cultural: sus miedos, sus deseos, sus necesidades, sus creencias y también a sus irrealidades. Es por todas estas razones que el traductor contemporáneo se convierte en un investigador y un descodificador de las metáforas *in absentia parcial* o *total*¹. La connotación metafórica del poema, y no necesariamente la metáfora, las imágenes o los símbolos en sí, es lo que se traduce. Saber interpretar es esencial para la traducción. Un símbolo o una imagen no siempre representan o significan lo mismo de una lengua a otra. Así, la interpretación deviene esencial para llevar a cabo la nueva versión.

De este modo la traducción del poema se transforma en la yuxtaposición de ambos inconscientes culturales: el de la cultura en la que nace el poema y el de la cultura a la que se lo traduce. Sólo así el lector puede acercarse al mundo poético del creador. Como explica Elena Oliveras en

su libro *La metáfora en el arte retórica y filosofía de la imagen*, [la metáfora] “contribuye a repensar el mundo de modo original desde una experiencia causada por las extrañezas de lo imposible y por una actitud afectiva que intenta imponerse al significado homogeneizado, neutral...”

Todo esto produce una destabilización de las normas establecidas hasta ahora y motiva la introducción de nuevos elementos en el proceso de traducción. El principio de congruencia que se ha mantenido tradicionalmente debe ser descartado en el caso de mucha de la poesía contemporánea. Se debe mantener entonces la ambigüedad y la multiplicidad de interpretaciones como enlace entre los diversos sistemas de códigos. La traducción poética crea así puentes entre diferentes subjetividades culturales o entre las diversos modos de imaginarse mundo. Es por eso que esas muchas y cambiantes posibilidades hacen que la traducción resulte siempre un proceso inacabado.

Marta López Luaces es novelista, poeta y traductora. En la actualidad es Associate Professor en la Montclair State University.

1. Para un extenso estudio de la metáfora en *absentia parcial* o *total* léase *La metáfora en el arte retórica y filosofía de la imagen* de Elena Oliveras . (Buenos Aires: Emece, 2007).

Lector de Homero

Juvenal Soto

"Todos los días son iguales"
Sobre la naturaleza. Heráclito.

Antonio, amigo mío:

He imaginado que el correo deja un libro en casa de un lector de Homero -desconozco la fecha. Sospecho que el tiempo es una dimensión plana en la que no existen fechas, en la que todos los acontecimientos ocurren a la vez-. El lector de Homero está convencido de que los escritores, la totalidad de los escritores, son uno, y de que ese único escritor es Homero. Ha leído la *Ilíada* y la *Odisea* -la *Ilíada*, según él, es un texto preparatorio; la *Odisea*, sostiene el lector de Homero, no es un texto, es El Texto- y ha llegado a la conclusión de que la literatura es la historia de un regreso. Algunos conquistan una ciudad para, tras conquistarla, buscar un sitio adonde volver. Otros solamente vuelven, saben que el viaje es un retorno. Unos y otros ignoran que únicamente existe el camino de vuelta, que el camino de vuelta es el lugar del que partieron y al que están condenados a retornar una y otra vez, que el destino no es un lugar sino una forma de buscarlo, que su viaje hacia el destino es verdaderamente el único destino.

El lector de Homero abre el libro que el correo dejó en su casa. Descubre, a primera vista, que se trata de prosa. Lee en la sobrecubierta de la contraportada la palabra novelas, escrita así, en plural. Descubre más: el libro le ha sido dedicado a él, lector de Homero, por el propio Homero, que en este libro usa otro nombre. Antonio es ese nombre. Con tinta azul, escrita con rotulador, la dedicatoria se extiende ante sus ojos distribuida en nueve renglones: "Para/ [...] las/ melancolías y las/ armas para matarlas,/ las primaveras y esta/ lluvia de palabras./ Con la amistad/ de/ Antonio". Los puntos suspensivos de la dedicatoria que reproduzco no son tales en el original; en vez de puntos, ahí está escrito un nombre, el del lector de Homero, pero puesto que este hombre sabe que todos los escritores son uno, el mismo, ¿por qué todos los lectores no han de ser también uno, el mismo, el lector de Homero, que, a su vez, también se llama Homero? El lector del poeta ciego no duda la respuesta a esta interrogación: Homero es un hombre que escribe para Homero. El lector de Homero es Homero.

Salvo Butler, que perpetró cierta malicia según la cual el ciego de Grecia era una mujer que vio los rostros de quienes le contaron la historia de Troya que escribiría ella, todos o casi todos, en algún momento de nuestras vidas, hemos creído adivinar la imposibilidad de un Homero único,

la verosimilitud de un Homero múltiple. Que yo sepa, hasta ahora nadie había imaginado la posibilidad de un único lector diverso, la contingencia de un sólo lector que, sin saberlo él ni el resto de los lectores que constituyen su diversidad, es muchos hombres dedicados a la misma tarea: leer al único escritor que, a su vez, es muchos escritores. Lo terrible está por venir, viene ahora: ese lector único y múltiple es también el único y múltiple escritor. Me inquieta y al mismo tiempo me sosiega la idea de alguien, que es muchos, escribiendo para alguien que es una multitud. Me aterroriza, sin embargo, la conjetura de que éste y aquél sean el mismo, ese alguien que escribe una y otra vez la misma historia para leerla sólo él una vez y otra.

Este ardid, amigo mío, será posible porque doy por hecho, o creo muy probable, que el tiempo sea una dimensión carente de profundidad, en la que los acontecimientos se producen simultáneamente -la teoría de conjuntos de Cantor me permite aventurar que así ha de ser-, o una insidia que permite el holocausto de toda creación, incluso de la creación literaria, de la que, como sabes, deviene el resto de lo creado, incluso la creación del mundo. ¿Te lo imaginas? Un sólo escritor escribe una sola historia para un sólo lector, y ambos, lector y escritor, son la misma persona. ¿Reducida a qué queda la creación? ¿Sientes ahora tanto pánico como yo? Continúa imaginando y, como yo, alcanzarás seguramente la cota del pavor: Dios, El Verbo, crea el mundo para los hombres -Butler tal vez asegure que para las mujeres-, pero Dios y los hombres son un único ser y al mismo tiempo. ¿Dónde hallaremos el principio, cuando sólo era El Verbo, y dónde el final, cuando aparecen los hombres, si Hombre y Verbo son simultáneos y son lo mismo? ¿Tienes tú respuesta para mi pregunta -te planteo varias preguntas, pero estoy convencido de que te has dado cuenta de que la pregunta es, otra vez, única y múltiple-? ¿La tienes? Yo tengo una respuesta, y temo que sea la única respuesta. La nada es mi respuesta.

El lector de Homero corrobora que el libro que le ha dejado el correo narra la historia de Ulises: un hombre participa en la conquista de Troya -nace- y decide volver a su casa en compañía de otros hombres -vive-. Los avatares del camino le inducen a creer que la vida es un retorno y que a su llegada -sabe que llegará, todos llegamos- le aguarda una mujer, dedicada durante la espera a jugar, enredándola y desenredándola, con una madeja de lana -la muerte-. Ya en casa, Ulises abraza a la mujer y llora. Homero, en el libro que lee el lector de Homero, escribe así el llanto de Ulises: "Ahora soy yo quien sirve de cuerpo al tiempo./ Mías son las arterias por donde corren los recuerdos./ Todos esos canales que ahora vienen a desembocar en mí,/ en este estanque, este lago ya sin forma de la memoria./ Aquellos seres junto a los que viví,/ a los que miré y hablé./ Viven en mí, soy yo, todos ellos soy yo./ Tengo su aliento, como ellos,/ en cualquier lugar del mundo en el que estén,/ tienen el mío./ El aliento de quienes fuimos./ Soy yo el que los mira y les habla,/ el que oye hablar a esas imágenes sin cuerpo,/ esa nada que tantos no ven y en la que no creen./ Son ellos, me recorren, se manifiestan y huyen dejando una estela vaporosa./ Aquí están."

El lector de Homero no comparte la escisión que en la literatura provocan los llamados géneros literarios. Junto a la lámpara que ilumina sus noches de insomne, ha creído sorprender muchas veces al verso encubierto en

la línea -sometida, en cualquier caso, al límite impuesto por el papel- que se alarga según el canon al que la sujeta la prosa. Ha imaginado una línea infinita, o casi, dibujada por todas las palabras escritas, un horizonte de palabras que, como el horizonte del mundo, se comba y envuelve al propio mundo hasta hacer de éste algo cuya forma adivinamos porque la insinúan las palabras. Una de esas noches, apagó la lámpara y dejó que tan sólo la luz de las palabras iluminara al mundo: ahí, resplandecientes como nunca antes, estaban los árboles; ahí, alumbrado por millones de palabras, el mar era una lámina de basalto bajo la que notó el bullir de las mareas, que no eran ya el latido del mar sino el torrente de las palabras; y ahí el salto de un pez alado que disputaba con las aves marinas la propiedad del cielo. Ahí estaba el mundo apagado, por más que la noche fuese en aquella ocasión el fulgor deslumbrante de las palabras.

Otra noche, cerró los libros, todos los libros de su casa, y encendió las luces, todas las luces del mundo. Nada le resultó conocido, ni siquiera el escritorio en el que unos folios en blanco aguardaban la tinta que les diese vida, nombres, palabras. Aquel mundo iluminado sucumbía ante las tinieblas de un espacio absolutamente vacío, ágrafo, incapaz de nombrar o ser nombrado y, por lo tanto, existente en la nada. Ahí está el mundo -se dijo aquella noche-, pero no sé de qué mundo se trata. Tampoco sé si es ése el mundo, puesto que nada ni a nadie puedo nombrar. Frente a mí hay algo que no conozco y que me es imposible conocer, luego la nada no es el vacío absoluto sino la imposibilidad del conocimiento. Y la nada, repleta de luces, de objetos, de personas, dibujó otra línea del horizonte, un horizonte que, esta vez, trazaba el filo y el comienzo de la nada. El horizonte de la nada también era la nada. Apagó las luces del mundo y abrió un libro, el libro que el correo le había dejado en su casa, leyó: "... por mi lado pasan los rostros,/ las sombras de aquellos que ya sólo son sombras, nombres./ Los noto entrar en mí, salir,/ atravesarme como si yo fuese un campo abierto,/ una casa sin paredes./ Una oquedad por la que ellos,/ con sus labios que ya no son labios,/ con sus caras que ya casi sólo son imaginación y humo,/vienen y se van, despacio, sin ruido..." El lector de Homero leyó las palabras escritas por Homero -hablo de este Homero, el de ahora en ese libro-, y el mundo, conforme transcurría la lectura, era, de nuevo, un viaje a Ítaca, un retorno. El lector de Homero supo entonces que el verdadero viaje de Ulises nunca tuvo llegada ni partida: el viajero que llamamos Ulises era, en realidad, un viaje, el único viaje. Ulises partió desde Troya para llegar a Ítaca, según el relato que la mayoría de los hombres atribuyen a Homero, pero Homero nos contó otra historia: Ulises partió de Ulises para llegar a Ulises -en el camino descubriría que el comienzo y el fin son la misma cosa-, porque la llegada es siempre el punto de partida.

Otro ciego, también poeta, J. L. Borges -descendiente de Isidoro Suárez, que acometiera la carga de caballería en la llanura de Junín-, quiere leer en la historia de Simbad, marino en las noches del califa de Bagdad, la versión árabe de la *Odisea*. La aventura de Simbad, sin embargo, es sólo eso: aventura. Ulises -sostiene este otro ciego que reconoce a la *Odisea* como su propósito y lo llama para sí *Historia universal de la infamia*- también navega, pero, créeme, Antonio, que sus aguas son un mar hecho de tiempo y su aventura es esta otra: comprobar que la madeja de lana

con la que Penélope teje y desteje, para tejer y destejer su espera, sigue intacta, tal y como el propio Ulises la vio aún sin haber conquistado Troya. Así detuvo el tiempo Homero en su relato, y, puesto que nada transcurre porque todo es a un solo tiempo, igualmente podremos concluir que vida y muerte son un mismo acto, sin que entre ésta y ésta sucedan otras cosas que el todo y la nada. Ni el antes ni el después: el ahora, un instante infinito que contiene todos los instantes y ninguno. Tú mismo lo has escrito: "Transparentes, nos dijeron,/ como se le puede decir al barro,/ que debíamos ser transparentes./ Esta materia, esta viscosidad opaca, densa,/ que somos y no acabamos de conocer,/ esta materia que sólo se sostiene,/ que sólo vive de penumbras,/ persiguiendo siempre la luz, desde lejos,/ sin saber cómo, persiguiendo la luz/ como se persigue a un asesino,/ con perros, corriendo por el pantano." Transparentes, o sea: nada antes ni después de nosotros, los que no estamos, porque, transparentes, nadie nos puede ver.

Leyendo el libro que el correo ha puesto en sus manos, el lector de Homero -o sea, tú, Antonio, y yo y el propio Homero- repasa mentalmente el relato que otros y él mismo llaman Historia. Infiere, de las pequeñas historias que determinan la vastedad grandilocuente y confusa de la Historia, que Homero no es tanto un nombre propio como sí un concepto abusivo. Homérica le resulta la Historia, homérico su protagonista -tan debatido por las doctrinas diferentes dedicadas a descubrirlo- y al descomunal abismo de lo homérico habrá de ser atribuida la autoría de esta carta que yo, amigo mío, te escribo porque tú me envías un libro tuyo: Homero escribe para Homero a propósito de un libro de Homero. Un exceso que me agobia y excita tanto o más que el medio elegido para perpetrarlo. El medio, Antonio, las palabras que tú y yo utilizamos -tú en tu libro, yo en mi carta- no porque estén ahí para que ambos podamos disponer de ellas a nuestro antojo, sino porque están aquí, en lo escrito, en todo lo escrito, y ese aquí es un monstruo que nace, muere y renace sin que nadie pueda controlar sus ciclos vitales. Las palabras, madres de la literatura, son hijas de Homero y son, además, el medio -el tuyo, el mío, el de tantos otros- para reescribir lo que fue escrito. Temo que la literatura sea homérica, temo, vuelvo a decírtelo, que reescribimos las mismas palabras sobre los renglones de un libro ya escrito: "No temas al dolor,/ todo es hijo del equilibrio/ y ni siquiera la hoja más débil/ de un árbol cae de su rama/ sin que su caída retumbe/ hasta el otro extremo del universo." ¿Somos nosotros las débiles hojas que caen haciendo retumbar al universo, o es el universo el que retumba haciéndonos caer a nosotros? Contéstame, amigo mío. Ésa es la angustia que me mata.

El lector de Homero ha leído el libro que tú le enviaste. Construye sus versos sobre lo que fue tu prosa y sabe que serán leídos por ti y por otros, pues en realidad esta carta es quizás una extensa y seguramente farragosa meditación sobre un tipo de escritura que consideramos literaria como sinónimo de sublime; una meditación, decía, destinada a ser compartida, aunque posiblemente no aceptada, por la mayoría de quienes la lean. Unos pensarán que es un ocaso -el de la propia literatura-; otros, que es una arrogancia -todos, según muchos, somos hijos de Dios, pero semejante parentesco, al parecer, no es un acto de soberbia divina-; los más pueden tenerla por una enajenación pretenciosa. Con estos últimos estaré de

acuerdo, porque precisamente eso he querido: enajenarle a Homero lo que es suyo para hacerlo mío y tuyo y de tantos más; enajenarte a ti lo que era tuyo para hacerlo de Homero y mío y de tantos otros, incluido tú mismo, Antonio; enajenar lo mío -esta carta- para hacerlo tuyo y de Homero y de todos, puesto que tú y yo y los demás somos Homero y él también lo es porque todos formamos parte de ese ser y de sus palabras, que son tan tuyas y tuyas como mías y nuestras.

El lector de Homero leerá otros libros que, como éste, serán el mismo, y otra lluvia -quizás también sea ésta que hoy y ayer y mañana empapa la tierra- probablemente le salpicará el rostro cuando, al amanecer, abra las ventanas de su casa para que la luz de las tinieblas penetre iluminando lo que ya tiene nombre. El día transcurrirá en el tráfago de los que compran y venden y vuelven a comprar para vender, y a la noche, con todas las lámparas encendidas, recibirá más noticias de Ítaca: nuevas cartas que el correo habrá dejado en su buzón, los periódicos, libros en los que Homero habla de viajes a la luna, o de aquel sueño que Marco Polo -es decir, el Ulises que Homero quiso ser para una Ítaca que se pretendió Venecia- acometiera al escribir no el *Libro de las maravillas* sino la maravilla de un libro ya escrito y ya leído, como esta carta que Homero -es decir, yo- escribe para Homero -es decir, tú- porque ambos -es decir, él- ahora sabemos, ya para siempre, que todas las palabras son una, la misma, ésta: Ítaca.

El destino, Antonio, no es un lugar, es una forma de buscarlo. Y puesto que Heráclito proclamaba el tedio infinito de las horas y los días sucesivos e iguales, qué o quién podrá impedirme suprimir el plural -ni horas ni días: la hora, el día-, erradicar la continuidad hasta detenerlo todo en el instante: todos los instantes son iguales. ¿Todos, iguales? ¿Por qué no un solo instante, el único, en el que todo acontece a la vez? No estoy negando el movimiento, sino la sucesión del movimiento. No estoy negando tu libro ni esta carta, Antonio, pero sí afirmo que ambos fueron escritos al mismo tiempo y por la misma persona: su destinatario, el destinatario: "Todo son espejos,/ [...] no lo queremos aceptar,/ corremos, vamos de un lado a otro, soñamos,/ pero estamos ahí dentro, soñando/ que estamos fuera,/ que tenemos voluntad/ y somos nosotros/ los que nos asomamos a los espejos/ y hacemos que esas figuras/ sin vida se muevan/ en un sentido o en otro,/ y no al revés,/ que somos una ilusión,/ el reflejo de lo que no conocemos."

Un compatriota del ciego argentino emparentado con aquel Suárez -caballero en Junín-, ha querido interpretar a Heráclito, paralizándolo también la sucesión del movimiento, en esta breve prosa: "Cohabito con un oscuro animal. Lo que hago de día, de noche me lo come. Lo que hago de noche, de día me lo come. Lo único que no me come es la memoria. Se encarniza en palpar hasta el más chico de mis errores y mis miedos. No lo dejo dormir. Soy su oscuro animal."

La unidad -abrumadora y atosigante, tan diversa y tan repleta de quietud en movimiento-, esta unidad en la que todos somos uno y uno es todo lo que hacemos, debiera llevarme a consumir cuanto hasta aquí he imaginado: el lector de Homero no volverá a escribir, es posible que ni siquiera

despache una carta con la que decidió compensar al amigo que le enviara un libro. Admite que todo ha sido ya escrito y que todo está por escribir, desea que algo, por fin, comience y algo concluya por fin, pese a que no ignora la imposibilidad de este deseo suyo.

Nuestro lector -evidentemente es nuestro- abre el libro que el correo dejó en su casa, descubre que se trata de prosa, lee la palabra *novelas*, reconoce su nombre escrito en la dedicatoria: "Para/ [...] las melancolías y las/ armas para matarlas,/ las primaveras y esta/ lluvia de palabras./ Con la amistad/ de/ Homero". Sonríe. Sabe que todos los días son iguales y que ese aparente hallazgo no es más que una obviedad casi grosera: veinticuatro horas de sesenta minutos de sesenta segundos, y así un día tras otro. Hoy igual que ayer, ayer igual que mañana. ¿Cuándo escribió Homero -se pregunta- esa dedicatoria para él? ¿Ayer, mañana, hoy? ¿Cuándo habrá leído él, leerá, está leyendo, esa dedicatoria? Nuestro lector está convencido de que los escritores, la totalidad de los escritores, son uno, y de que ese uno es Antonio y es Homero y es tantos más. Pero yo, amigo mío, no sé si llegaré a escribir esta carta, porque tampoco sé si tú y yo y otros muchos formamos parte de algo o de alguien que escribe, en este mismo momento, la *Odisea*. Alguien o algo temible; tanto, que su destino depende del nuestro, así como nosotros dependemos de su destino. Ítaca, Antonio, somos nosotros mismos, un retorno, el viaje de vuelta al lugar del que jamás partimos.

He imaginado, o sospecho que imagino, lo que sigue: un lector espera un libro para escribir una carta, pero alguien o algo espera la carta para escribir ese libro. Dime si es eso la literatura. Dime más: ¿es un envío, o es un regreso? Yo te digo que no es cábala ni nostalgia, sino tiempo y paradoja, espiritismo y melancolía, la nada como única respuesta.

Te abrazo, amigo mío

P. D.

Los versos escritos en esta carta como tales, no lo son, aunque nada ni nadie prohíbe que lo sean; forman parte de la prosa de una novela, *El espiritista melancólico*, de Antonio Soler. ¿Que nos impide fabular, sin embargo, que Soler concibiera sus palabras para la poesía y que luego alguien, no sé quién, considerase que la prosa era su destino impreso? De hecho, todos o casi todos hemos visto y leído ediciones de la *Ilíada* y la *Odisea* en prosa, cuando la tradición nos asegura que Homero era un poeta y que ambos textos son dos extensos poemas. Tal vez sean un solo poema, aún más extenso, que nos ha llegado en su actual dualidad porque otro alguien, cuya identidad también ignoro, así lo quiso, al margen, seguramente, de los deseos del propio Homero.

Transcribo, asimismo, en esta carta una prosa entrecomillada en la que su autor habla de un "oscuro animal". Juan Gelman es el autor de esas palabras, que no son prosa sino versos, los versos de un poema titulado "El animal".

Juvenal Soto es escritor.

Peregrinando del no ser al ser

Cuando la realidad y el cine se revelan insólitos enemigos

Luys Coletto de Lantarón

Lucubración disolvente, difusos chafarrinones náufragos de la posmodernidad. Los trastornados fotogramas que quiebran el espejo, los espejos, de la ficción devienen en no pocas ocasiones quincallería verborreica. En última instancia, las disoluciones definitivas de la posmodernidad aluden, al fin y al cabo, al gran asunto de la verdad. Verdad y mentira, que a su vez reptan, sutil o no, hacia la bondad. O la maldad. Hacia el bien y el mal, dígase con cierta claridad.

Poros abiertos: un asunto esencialmente metafísico.

Son muchos los límites borrosos solidificados cuando el cine se ha dedicado a reflexionar sobre el cine. Mejor expresado, cuando las tripas de los artefactos cinematográficos salen a la luz. Se reivindica con semejantes artesanías el agotamiento inquebrantable del pésimamente denominado séptimo arte. O del arte en general. Por ejemplo... O, también, se pone el dedo en una sangrante llaga: el arte (la vida) como fastuoso simulacro, no poca veces latoso, sin teleología puntualizada. Incluso ciertos nostálgicos apuntan a la denuncia dizque política, tan obsoleta en esta zozobranza ultramodernidad: demasiado énfasis, desde luego. A veces, ir mostrando el transcurso creativo se transforma en un puro divertimento lúdico, muy propio de la posmodernidad. El borrado de fronteras entre realidad y ficción, principio y final, fondo y forma, signo y significación, no va más allá de un bizarro pasatiempo, razonablemente muy bien devanado, pero que, al fin y a la postre, se transforma, seguramente sin quererlo, en un truculento atentado (con perdón) antimetafísico.

Dinamita pura, las contradicciones ineludibles de la ciencia primera, y sus posteriores dualismos desleídos mediante el artefacto más disolvente (y fascinante) que los tiempos otorgaron: el cinematógrafo... Pasar del no ser al ser, según la clásica definición platónica de *poiesis*, aparecida en su libro de ***El Banquete***: “*Tu sabes que la idea de poiesis (creación) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artifices de éstas son todos poiéta*”... Pasar del no ser al ser, en resumido balance. Afianzamiento de la idea platónica de *poiesis*, concepto muy despejado en ***La República***, el ser como desvelamiento progresivo, eludiendo la hojarasca de las apariencias. Pasar del no ser (nada) al ser, como en el relato genesiaco, desde el Inicio: “*La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas*” (Gen 1,2). Lucha implacable contra el caos. La creación, paradigma supremo la de Yahvé, creador del Cielo y la Tierra, la antítesis del caos. Pero también ésta hostil a los titubeos semánticos. Y sintácticos. En la hodierna atmósfera deconstruccionista (con perdón, de nuevo) afirmar la Creación (la Primera y las subsiguientes) se transfigura en un acto de fe, esencialmente como siempre. Y si la fragilidad del ingenio cinematográfico se revela prístina en las obras metacinematográficas, la intemperie —cuya manifestación más abrupta es la muerte— no dejará de enseñorearse allá por donde zascandilee.

Los intestinos del cinematógrafo.

Cinematográficamente el asunto es muy heterogéneo, pero no extremadamente esplendoroso. La exhibición de los entresijos de la obra de cine muestra aspectos tan diversos como polisémicos. Algunos, pocos

seguramente, tendrán en cuenta el concepto de Umberto Eco sobre la obra abierta. La genialidad de Cortázar, **Rayuela**, se reinventa, en otros autores, cinematográficos, con disímil fortuna. Las inspiraciones antes expuestas - reflexión sobre el arte, la denuncia de las oscuras conexiones de éste, el divertimento gamberro- no suponen una afirmación tajante. Los embrollos plurales del cine, cincelado a través de las distintas fases del proceso que concurren en la elaboración de un relato cinematográfico, nos proporcionan pistas abigarradas, pluriformes, tantas veces ininteligibles.

En estas arduas (y tremebundamente narcisistas) exploraciones por los intestinos de la película, el papel del guionista siempre ha suscitado un interés especial. Al fin y al cabo, sus páginas se suelen metamorfosear (no siempre) en la viga maestra que vertebra todo el edificio. Wilder rompió el molde y llegó a un pináculo aún no superado, metarreflexión sobre el abismo de un olvido definitivo, un ocaso irreversible: **El crepúsculo de los dioses**. El guionista da mucho juego, en definitiva (incluso —otra vuelta de tuerca— el guionista de la fascinante **El ladrón de orquídeas** que va escribiendo el guión de la misma obra que vamos viendo en pantalla: ejercicio agudo, lustroso, pero que a veces incurre en otra agobiante composición de tediosa petulancia). Guionista, verbigracia, sin inspiración como el retratado por los hermanos Coen en **Barton Fink**, miscelánea de problemas personales y una crisis de creatividad galopante. Dificultades mayestáticas para pasar del no ser de la página en blanco al ser de la criatura escrita, criatura que no pocas veces se rebela contra su creador (**Niebla** de Unamuno, siempre presente) o criatura que aprecia sobradamente, motivos haylos, a su creador, en la última gran obra del otrora sin par Woody Allen, **Desmontando a Harry**.

Pero el guionista tantas veces desbarra entre alucinaciones diversas, como en la estimable **El almuerzo desnudo** de David Cronenberg, por lo cual el productor debe embridar a la acongojada criatura del guionista, emergiendo inolvidables productores en el celuloide, desde el piadoso surgido **Los viajes de Sullivan** hasta el despreciable magnate encarnado de forma perfecta por Kirk Douglas en **Cautivos del Mal**. Productores que no suelen proyectar una buena imagen en el metacine, buscando peculio en algunos casos de manera agónica como en **Ed Wood**, Johnny Deep pasándolo francamente mal, director y aspirante a productor a la vez.

Obra, tan abierta.

Guionistas, productores, directores, cómo no... En este sentido la panoplia se dilata, el abanico se amplía. Inolvidable el Guido pergeñado por Fellini en **Ocho y medio**, más que crisis creativa, olvido de las Musas, un laberinto existencial, personalísimo, con nuevo y reciente enfoque en el musical **Nine**, digna visita al clásico italiano, pero tan insípida por momentos.

Directores a veces ridículos, soberbios, patéticos, geniales...O incluso decadentes y homosexuales, como en la excelente **Dioses y monstruos**. El cine los ha expuesto de todas la maneras. Incluso el cine español nos mostró a un seductor, pero avariento Blas Fontiveros (enorme Resines) en **La niña de tus ojos**... Incluso, por supuesto, interpretándose a sí mismos destacando la antedicha aparición del director de **Los Diez Mandamientos** en la historia de Wilder o Welles en **F de Fraude** o, desde luego, Lang en **El Desprecio** de Godard. Obra abierta, donde las estrellas van emergiendo hasta adueñarse de la pantalla (y de las decisiones de las productoras). Norma Desmond, por ejemplo en la citada obra de Wilder. Pero desde luego, las angustiadas estrellas de la prodigiosa **Cantando bajo la lluvia**, el sonoro devastando el mudo, lo mismo que el vídeo mataba a la estrella de la radio. O **Ha nacido una Estrella**, o, perdurable, María Vargas en **La condesa descalza**, del gran Mankiewicz que dirigió su gran función sobre los monstruosos egos de los intérpretes en la jocosamente vitriólica **Eva al desnudo**. O también actores como Malkovich en **Como ser John Malkovich**, abrumado actor, múltiple, como múltiple es Charlie Kauffman, guionista, o el director Spike Jonze, vueltas de tuercas sobre el oficio de actor y, desde luego, otros oficios de cine: transgresor y a la par clásico, nos recuerda al mejor Truffaut de **La noche americana**, justa ganadora, por otra parte, del Oscar a la mejor película extranjera.

La fragancia se revela particularmente exhausta, entre otras cosas debido a que observar las tripas, tantas veces horras, nos puede producir cierto desasosiego. Mecanismos, preparativos y estructuras de la obra al aire libre, en cuyo hálito el concepto de fin —finalidad— se clausura, nada está ni puede estar concluido, lo

desguarnecido de nuevo, el bucle de la orfandad metafísica enroscándose paulatinamente. Sudores fríos, observando no sólo la escritura de la propia historia (*El ladrón de orquídeas*), sino los ensayos de una película que se titula, intradiegetica y extradiegeticamente, *Cantando bajo la lluvia*.

Nada parece inmovible, el gigante Erice nos muestra a Antonio López pintando un cuadro en *El sol del membrillo*. José Luis Guerín, otro grande del cine español, va montando su película ante nuestros ojos, *El tren de sombras*, lo mismo que realiza prodigiosos instantes de metaficción en *Inisfree*, homenajeando *El hombre tranquilo* de Ford. Y, como paradigma insuperable, *En Construcción*, su gran obra, como tornasolado afán de entender el cine, apurando el esfuerzo, en su desafortunada obra *En la ciudad de Sylvia*, donde el poeta (*poietai*) Guerín desbarra a la hora de desenterrar el amor fugaz y los rescoldos de los sueños inefables: en definitiva, ditirámica concepción del cine, peraltada, en ocasiones derrapando con dificultad, cambios continuos en la obra que percibimos, obra irresuelta por su propia lógica, la autocorrección perpetua, el eterno retorno de lo diferente (o de lo idéntico sin interés).

Coda: cine razonablemente poético

Item, y ensanchando el foco: relatos más o menos biográficos de poetas en el cine (incluso hoy el influjo cinematográfico en el poesía contemporánea)... Pero mejor ajustarse a un cine razonablemente poético. Intensamente lírico, fiebres discordantes (y tantas veces unánimes) de preclaro misticismo y noches desmelenadas, u ofuscadas la relación no es excesivamente abundante, pero *grosso modo*, un leve recordatorio: Tarkovsky, el resto y el silencio, como esclarecía el Príncipe Hamlet. Pero entre el resto la nómina es sencillamente eminente: Ozu, Bresson, Kiarostami, Erice, Pasolini, Spielberg, Flaherty, Kubrick, Bergman, Eastwood...

Cine y poiesis, hibridaciones de las artes, poética y cinematográfica, recordando a Tennyson, como postrer aliento, donde los corazones se hallan debilitados por el tiempo, pero "*voluntariosos para luchar,/ buscar y encontrar/ y no rendirse*".

Luys Coletto de Lantarón es periodista.

Poesía y música: un ensayo de aproximación a través de la filosofía de María Zambrano

Francisco
Martínez
González

En el conjunto de la metafísica y la cosmología de la pensadora malagueña María Zambrano, el tándem música-palabra constituye un eje principal, tal vez el elemento axial único y prioritario. Para ella, la palabra aparece inextricablemente unida a la música, pues, como ya escribe Zambrano en *Filosofía y poesía*, en una sentencia en la que resuenan los ecos del mito dionisiaco, “el primer lenguaje tuvo que ser el delirio”.¹

Pero la relación entre música y palabra es sumamente compleja. Por un lado refleja lo que George Steiner ha llamado el *agon*, “la lucha (...) entre el canto y el raciocinio”² que tan sugestivamente encarnan ciertos mitos de carácter fundacional como el de Orfeo, las Sirenas, Marsias o el propio Dionisos; pero, por otro, remite a una idea de unión primigenia, de comunidad mística original que, a su vez, en tanto estado edénico perdido e incesantemente buscado, lanza un puente alusivo hacia el recurrente esquema historiográfico trimembre de Edad de oro-Decadencia-Restauración. Éste es uno de los pilares del esencial *Claros del bosque* de María Zambrano.³

Ese dualismo interpretativo, es decir, el de la consideración de la música como lo sustancialmente *otro* respecto de la palabra y, al mismo tiempo, el de su estimación como savia íntima e inseparable de la misma, encuentra argumentos de sustentación en muchos lugares de la obra zambranianiana. Así, por ejemplo, en el feraz capítulo titulado “La condenación aristotélica de los pitagóricos”, de *El hombre y lo divino*, Zambrano incide en la perspectiva de la oposición, estableciendo una doble correlación antitética entre los términos palabra-espacio-luz y música-tiempo-noche:

Y si la palabra corresponde a la luz —el *logos-luz*—, el abismo de la noche temporal se hará accesible al manifestarse en la música, forma del tiempo.⁴

La misma relación de antítesis se plantea a partir del análisis de la distinta instrumentalización que una y otra, música y palabra, hacen de su *a priori* básico, el tiempo:

La palabra siempre precipita el tiempo, la música lo obedece con cierto engaño, pues va en busca del éxtasis.⁵

El tiempo, la distinta utilización del tiempo, parece verdaderamente erigirse en piedra de toque para ponderar lo irreductible de esa hostilidad milenaria entre palabra y música. La música (el grito primigenio) arde en el tiempo, haciendo de éste un *plenum* de sentido (aunque no de significación en un sentido discursivo), en tanto que el surgimiento de la palabra necesita de un *lapsus* en ese mismo discurrir temporal:

1. ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 42.

2. STEINER, George. *Errata. El examen de una vida*. Madrid: Siruela, 2001, p. 93.

3. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral, 2002 (5ª ed.) [1978]. Véase especialmente la sexta parte de la monografía, titulada PALABRAS, que contiene párrafos tan sugestivos (alguno muy breve, casi aforístico) como “Antes de que se profiriesen las palabras”, “La palabra del bosque”, “La palabra perdida”, “La palabra que se guarda” o “Sólo la palabra”.

4. ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 85.

5. ZAMBRANO, María. *El hombre...op. cit.*, p. 108.

Desde el punto de vista de la temporalidad, el grito consume el tiempo íntegramente, lo llena. Mientras que la palabra no se da sin un cierto vacío en el tiempo, sin una pausa. Sin pausas y sin silencio no hay palabras.⁶

El vacío es, pues, requisito para que la palabra acaezca y se dé. Aquí, el concepto de vacío es utilizado para referirse a ese intersticio, pausa o suspensión que, abriendo una grieta o falla en el *continuum* temporal de la música, en su reverberar indeclinable, hace posible la irradiación de la palabra:

Lo que precede a la palabra y la anuncia no es (...) el grito, sino un cierto silencio, al que corresponde una distancia y una tensión por parte del sujeto.⁷

En *De la aurora* se expresa la misma idea de otra manera:

Para que haya palabra tiene que cesar o extinguirse, aunque sea insensiblemente, la sílaba, ya que la palabra se arquitecta (sic) en la intersección del vacío y el silencio (...).⁸

Pero el átomo de vacío no es sólo condición de existencia de la palabra, sino que su presencia y su influjo llegan más allá, al dejar impreso en *el interior* de la palabra misma, en su seno íntimo, el sello de su necesidad:

La inteligencia humana, de la cual el signo más alto es la palabra, tiene en su interior, aunque sea monosilábica, un vacío, aunque sea un vacío infinitesimal.⁹

En unos fragmentos extraordinarios de *Notas de un método*, Zambrano habla del origen vibratorio (es decir, musical) de ese vacío al que ella concede una dimensión casi soteriológica:

El vacío, el vacío salvador, ha de estar dado por una velocidad máxima, por una **máxima vibración** de esa última realidad que se ha nombrado como espíritu y, supeditadamente, del «alma del mundo». Su acción hace, crea el vacío, que puede ser llamado «nada», la nada, la nada divina-humana, tan sospechosa para los adoradores de la sustancia, no para sus simples creyentes, ni menos todavía para sus aceptantes.¹⁰

Y señala, un poco más adelante, la inmensa acuidad, al parecer inseparable de un enorme sufrimiento previo, necesaria para sentir ese vacío:

El sentirse creado, criatura, lleva a sentir con sagrado respeto y aun con sacro horror el vacío; fuera de sí, en la naturaleza, y dentro de sí, en la soledad, en esa soledad que se da en el abandono, en el verse abandonado de toda humana asistencia y aun de todo socorro divino: la copa de la soledad, vacía. Siente entonces y recuerda, quien así se siente y se ve, la nada que precedió a la creación, y no el caos que antecede al orden. Y agudizando el oído —el interno o metafórico—, llega a percibir la **vibración de velocidad máxima**, superior a la de la luz, a toda vibración conocida, y la claridad indecisa, palpitante, más allá de todo horizonte conocido. El palpar eco del palpar primario; primero quizás, a solas.¹¹

Vacío y silencio son reivindicados, pues, como centro de la palabra, como núcleo en torno al cual orbita la palabra. Esa órbita que representa el significado concreto, el límite que determina lo que llamamos “propiedad” en el uso de una determinada unidad léxica. La poesía vendría a inducir una distorsión de esos perfiles orbitales al modificar la potencia que la fuerza de atracción gravitatoria del centro —el centro de silencio— ejerce sobre la periferia móvil, sobre el *mundus* transitivo de la palabra.

Toda la argumentación que precede, así como las citas textuales que la sustentan, se alinean, como hemos visto, en la dirección de destacar el contraste y la distancia inmensa entre música y palabra. Mas, como hemos señalado arriba, ésta no es la única línea interpretativa de Zambrano. También hay lugar en su

6. ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Madrid: Turner, 1986, p. 70.

7. ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 71.

8. ZAMBRANO, María. *De la aurora*. Madrid: Tabla Rasa, 2004, p. 139.

9. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 138.

10. ZAMBRANO, María. *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 123. La negrita es nuestra.

11. ZAMBRANO, María. *Notas...* op. cit., pp. 123-124. La negrita es nuestra.

pensamiento para una perspectiva en la que no es la antítesis, sino más bien la continuidad y la *comunidad*, las que presiden el sentido de la intrincada relación entre palabra y música. De esta manera, por ejemplo, en *De la aurora* la antítesis cede el paso a la dependencia genética, y se afirma nada más y nada menos que el germen de la palabra se oculta en el seno de la música:

En el interior más hondo del reino del sollozo y del llanto y del gemido habita tal vez el núcleo, semilla indisoluble ha de ser, de la palabra misma (...).¹²

La musicalidad es un componente indisoluble de la palabra, la cual, en su forma más pura y operante, no es sino mera vibración. En el lenguaje (al menos en las formas más primitivas y rousseauianamente más auténticas del mismo) pesa más la cadencia que el contenido, de lo cual cabe deducir que todo lenguaje es poético, y que lo poético no debe concebirse, pues, como excrecencia baladí o fútil ornato de la facultad humana de hablar, sino como origen primero de ese privilegio y como destinación, vocación y querencia últimas:

Tiene el lenguaje su sonar, y en su forma más elemental se impone sobre el mismo decir; mas se da una degradación de este sonar que puede hacer de una pura canción una musiqueta, mientras que algunas canciones destinadas a ser musiquetas son salvadas y transformadas por la voz de alguien que canta con alma, más que con escala, en verdadera música y en la música que sostiene sobre el abismo a la palabra y es palabra inolvidable, es decir trascendente.¹³

En el capítulo octavo, “La raya de la escritura”, de *De la aurora*, inspirado por los estudios sobre la lengua contenidos en *Palabra dada* de Massignon¹⁴, la música llega a sugerirse como paradigma del lenguaje. Reflexionando acerca de la relevancia plástica de la escritura árabe y del sentido inverso en el que esta escritura se despliega en el espacio (si la comparamos con la occidental), Zambrano nos da la pista de la música como *desideratum* de la palabra, como paradigma de su ser, una idea que habría sido constante estética en el caso de algunas vanguardias literarias y que estuvo presente desde el principio en el proyecto del Simbolismo:

Y las palabras así han de ser infalibles, como lo es la música pura enajenada en sí misma, en su propio canto.¹⁵

En algunas circunstancias privilegiadas, el hombre está en condiciones de sentir el advenimiento de la palabra como una oleada, transportada, sostenida en las alas de la música. Es el caso, por ejemplo, de la situación de un espectador que contempla unas ruinas, pues de ellas “se siente a punto de desprenderse, a veces, una palabra. Y, siempre, una música”¹⁶. Habla Zambrano también de otras matrices generadoras de esas misteriosas palabras leves, sin peso, que sin saber por qué regalan su imantadora presencia:

(...) remoto silencio, fondo, horizonte, océano de silencio, de donde llegan las palabras sueltas, solas, como sin dueño; las palabras que visitan.¹⁷

“Palabras que visitan”, exoneradas, liberadas de todo lastre referencial o representativo, parangón el más cercano de una música inaudible, “ejemplo puro de la palabra no expresiva.”¹⁸

Esa connotación de ligereza y gracia, ese sentido lúdico, esa suerte de serena jovialidad de la palabra, de “las palabras que visitan”, como escribe Zambrano, encuentra una plasmación muy pertinente en

12. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 124.

13. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 130.

14. Vid. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 226, nota nº 51 de Jesús Moreno Sanz.

15. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 133.

16. ZAMBRANO, María. *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhasa, 2002, p. 257.

17. ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 68.

18. ZAMBRANO, María. *El sueño...* op. cit., p. 69.

el motivo de la danza, desarrollado especialmente en *De la aurora*. La danza se erige en metáfora de vida activa, señalada por el signo axiológico positivo de lo verdadero y lo auténtico, contrapuesta pues a aquella heideggeriana “vida inauténtica” que abrumba al hombre cuando éste se desenvuelve en un entorno de palabras inmóviles, esclerotizadas, erosionadas:

La palabra, criatura viviente desde el principio, nacida y danza en corro, no puede detenerse, perdería su vida convertida en cosa, anticipando el objeto que, devorada y borrada por la historia, ha llegado a ser para todos disponible, utilizable, la sumisa y sin aliento, la que se cae apesadumbrada, en la falda de la inercia.¹⁹

Danza de la palabra súbita, de la que podríamos decir, parafraseando el *Symbolum Nicenum*, que es “engendada, no creada”. Palabra que es sustancia de eso que llamamos inspiración: el estado musical del que se siente imbuido todo artista, elemento, pues, eminentemente *construens*, palabra salvadora que al mismo tiempo suscita esa turbadora inminencia que es zozobra, víspera urgente de la creación. Schiller lo expresó en un fragmento célebre, al describir la dinámica singular de su fábrica poética:

El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto **estado de ánimo musical**, y a éste sigue después en mí la idea poética.²⁰

En el caso de María Zambrano, su *De la aurora* vuelve a ser la referencia principal para una evocación del proceso creativo en la que se dan cita, a la vez, la metafísica de la palabra, la metáfora de la danza y las referencias pitagorizantes:

Es revelación aquello que aparece como palabra aislada o número sin descifrar, la cifra que se impone inolvidable. Esa palabra aun aislada abre la capacidad tantas veces adormida de expresar, de expresión; da valor y sostiene al sujeto a quien, al par, acompaña y atormenta; danza. Es la danza operante que unifica el ser y el sentir.²¹

“Danza operante” de la palabra, presencia que mueve a actuar, a una *ποίησις* que es la misma que Goethe parece evocar en su *Fausto* (primera parte, escena III), cuando escribe: “En el principio fue la Acción”. En el caso de Zambrano, esta envoltura radiante de la palabra esencial, este aura danzante, radiosa de luces de la palabra primera, parece ser un argumento a favor de la función originariamente mágica del arte:

Pues no se trata en principio [en los lugares no penetrados de nuestra civilización] de expresar [al hablar] opiniones, ni emociones personales, sino ejecutar una acción eficaz: conjuro, invocación, oficio; modos de provocar la aparición de un ‘algo’, suceso, situación, desencadenamiento de un conflicto.²²

En *De la aurora* se insiste en la continuidad y plenitud de la música (y “de todo lenguaje no humano”, añadirá Zambrano) como contrapuesta a la discontinuidad y necesidad de vacío de la palabra. Pero entre música y palabra se destaca una relación de dependencia que tiene mucho de emanantismo inverso, ascendente. Así, el par palabra-música tendría su *análogon* en el tándem cielo-tierra (la pareja Urano-Gea de la *Teogonía* hesiódica):

La continuidad del silbo, y de todo lenguaje no humano, sacrificados a la discontinua palabra; la música y el poema los rescatan. Y ese cántico de todas las criaturas que se eleva sin cesar forma el suelo de la palabra que estaría obligada, si lo siente mínimamente, a convertirse en el cielo que recoge ese himno sin fin, si es que obedece plenamente a lo que la sostiene, a la música, a esa música del universo.²³

19. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 94.

Citado por NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1985, p. 62. Se trata de un fragmento de una carta de Schiller a Goethe, fechada el 18 de marzo de 1796. La negrita es nuestra.

20. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 119.

21. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., p. 119.

22. ZAMBRANO, María. *El hombre...* op. cit., p. 218.

23. ZAMBRANO, María. *De la aurora*, op. cit., pp. 140-141.

Por supuesto, esa cadena de metáforas de la que se sirve Zambrano evoca fuertemente aquella sugerente imagen genérica de Wagner (que él utilizó como argumento en su connotación parcialmente negativa de la música pura o *absoluta*), según la cual:

(...) todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir, y no la de procrear; la fuerza productiva reside *fuera de él* y, de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida.²⁴

He aquí la feminidad de la Música-Tierra-Gea y la masculinidad de la Palabra-Cielo-Urano como nexo común entre la ontología pitagorizante de Zambrano y la metafísica de la música en Wagner.

Que “la discontinua palabra” pueda verse salvada por la música o por la poesía (la cual, como quería Borges, supera a la música, porque la incluye), es algo que María Zambrano encarnó vitalmente. Son múltiples los testimonios de quienes la conocieron y la trataron, o de los que simplemente pudieron exponerse alguna vez al alcance de sus conferencias, sus clases o sus comunicaciones privadas y domésticas. El filósofo cubano Medardo Vitier escribió en *El Mundo* (Puerto Rico) un artículo con el título “Lecciones de María Zambrano”, a propósito de un curso sobre Ortega dictado por nuestra autora. La musicalidad del *dictum* zambraniano es descrita allí plásticamente por alguien que pudo experimentar directamente la sensación acústica del fluir oral de esa reflexión:

“La riqueza de ideas anima la entonación. Ésta no ha de referirse sólo al lenguaje. Incluye también al pensamiento. Más aún: es el pensamiento el que entona. La inflexión de su voz no se aleja nunca del hilo que le sirve de patrón. Leves inflexiones le bastan para acentuar o matizar (...) aun en las nuevas ideas uno adivina cautela, miramiento, eso que ella misma llamó “temblor”, ante la verdad o en el camino para hallarla (...) lo que Mañach llamó “gracia de la inteligencia”.²⁵

En verdad la contundencia, la redondez aforística de la escritura zambraniana, son continuo motivo de asombro. Es muy difícil caminar por las undosas arenas de sus libros sin encontrarse regularmente con esas gemas semienterradas, apotegmas, adagios, sentencias, máximas que clavan la atención del lector. Así, cuando Zambrano dice: “En el desierto es imposible el politeísmo”²⁶, o cuando afirma: “Los cristales de las razones no dichas son venenos insolubles”²⁷, o bien cuando poéticamente se refiere a Málaga como “la ciudad salobre, de cielo bajo, frente al mar incandescente”²⁸, es inevitable no ceder a la vibración de unas proposiciones que nos están hablando de la acuidad extraordinaria de su autora, de su fijación y afinidad connaturales con la música, a la que ella llamó “la más real de las artes.”²⁹

Francisco Martínez González es Catedrático de Música y Artes Escénicas en el Conservatorio Superior de Málaga.

24. WAGNER, Richard. *Ópera y drama*, parte I, cap. VI. Tomamos la cita de Enrico Fubini, *La estética musical...* op. cit., pp. 310-311.

25. Citado por Jesús Moreno Sanz, *La razón en la sombra. Antología crítica [de escritos de] María Zambrano*. Madrid: Siruela, 2004, p. 702.

26. ZAMBRANO, María. *Delirio y destino. Los veinte años de una española*. Madrid: Círculo de Lectores, 1989, p. 116.27

27. ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 152.

28. ZAMBRANO, María. *Delirio...* op. cit., p. 162.

29. ZAMBRANO, María. “*La Música*” (1955, M-213). (Este inédito fue publicado por Jesús Moreno Sanz en la revista *Archipiélago*, nº 59, diciembre de 2003, pp. 115-122.)

La vigencia del Romanticismo inglés en la música contemporánea

Josefa Fernández Martín
afesoJ zednánreF nítraM

*“The bride hath paced into the hall,
Red as a rose is she;
Nodding their heads before her goes
The merry minstrelsy”*

S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*

*“And the music plays on, as the bride passes by
Caught by his spell and
the Mariner tells his tale”*

Iron Maiden, *Rime of the Ancient Mariner*

Es cierto que el Romanticismo inglés, representado por dos grandes generaciones de poetas, los precursores W. Wordsworth y S.T. Coleridge, seguidos por Lord Byron, P. B. Shelley y J. Keats, dio sus últimos frutos allá por 1830, pero su vigencia ha llegado a nuestros días de formas diversas y subliminales a veces.

Es cierto también que, previamente, poetas como el visionario W. Blake y el escocés R. Burns habían preparado el camino para un cambio hacia la “era de la sensibilidad” que tan fielmente retratará una de las figuras clave de la narrativa coetánea británica, Jane Austen, también “revisitada” hasta la saciedad, incluso con la re-escritura de sus obras en versión vampírica, quizá bajo la desmedida popularidad del fenómeno Stephanie Meyer, como es el caso de la versión “zombi” de una de sus obras más conocidas, *Orgullo, Prejuicio y Zombis*, de Seth Grahame-Smith, publicada en 2009.

En este sentido, se puede hablar de dos grandes vertientes en la influencia del Romanticismo inglés en la música “popular” contemporánea; una, la ligada a la corriente folk, que bebe en muchas ocasiones de la poesía de Robert Burns, poeta nacional de Escocia; y otra, quizá la que más sorprende, la ligada a la corriente pop-rock, que, curiosamente, se nutre de los temas de los “grandes” clásicos de este género literario.

Dentro de la corriente folk, Robert Burns ocupa un lugar prominente. Muchos de sus poemas¹, en ocasiones rescatados de la tradición oral escocesa, recopilados, adaptados y musicalizados por él, llegaron a convertirse en verdaderos himnos que aún perviven en nuestros días. Como ejemplo, “Scots Wha Hae”ⁱ que ha sido usado como el himno “oficioso” de Escocia hasta hace bien poco; o “Auld Lang Syne”ⁱⁱ que en países de habla inglesa se ha convertido en el himno de bienvenida al Nuevo Año.

1. La mayoría recopilados en *Poems, Chiefly in the Scottish Dialect*, publicado en Kilmarnock por John Wilson en 1786.

Por otra parte, la naturaleza lírica de estos poemas sin duda también influyó en figuras, hoy legendarias, del pop-rock de los 60, destacando en este sentido el caso del cantautor norteamericano Bob Dylan, quien reconoció en 2008 que el poema “A red, red rose” había sido su mayor fuente de inspiración, según recoge el diario británico *The Guardian*. Son, asimismo, innumerables las versiones de algunas de sus poesías amorosas, como la mencionada “A red, red rose”ⁱⁱⁱ, o “Ae fond kiss”^{iv}, clásicos dentro de los repertorios de artistas como Izzy Cooper, Eddie Reader o Eva Cassidy. Incluso, el malogrado “rey del pop”, Michael Jackson, puso en marcha un proyecto junto con David Gest para musicalizar los poemas del bardo escocés, según *The Guardian*, aunque el proyecto nunca se materializó en la publicación de un álbum.

Parte de la popularidad y vigencia de esta poesía puede encontrarse, como se apuntó más arriba, en la naturaleza lírica de la misma, la musicalidad de sus versos, la sencillez y delicadeza de los temas, o el componente bucólico y melancólico propio de la estética romántica. A modo de ejemplo, basten unos versos de “Ae fond kiss”:

*Ae fond kiss, and then we sever;
Ae fareweel, alas, for ever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.*²

Y es que, pese a quien pese, dentro de las corrientes musicales actuales, incluyendo las más radicales, el componente amoroso es una constante, tanto en el marco de la música anglosajona como en la española. Sería sumamente tedioso reproducir una lista de todos aquellos temas en los que pervive el espíritu del amor “romántico” presente en tantos poemas de Robert Burns, aunque baste mencionar, por ejemplo, la canción “Nuestro amor será leyenda”^v, incluida en el último álbum de Alejandro Sanz, *Paraíso Express* (2009), cuyo estribillo recuerda sobremanera al espíritu panteísta de los románticos, sin mencionar la vertiente transcendentalista del romanticismo norteamericano³: “Desde lejos nos tenemos en el fuego / Desde lejos nos tenemos en los mares / . . . / Desde lejos nuestros cuerpos se hacen aire”; o, en el ámbito de la música anglosajona, el tema de Bruno Mars, “Just the way you are”^{vi} en el que confiesa: “ Oh her eyes, her eyes / Make the stars look like they’re not shining / . . . / She’s so beautiful”⁴, que en cierto modo recuerda el comienzo del poema “She Walks in Beauty” de Lord Byron: “She walks in beauty, like the night / Of cloudless climes and starry skies; / And all that’s best of dark and bright / Meet in her aspect and her eyes.”⁵

No obstante, es la vertiente romántica ligada a lo indómito, a lo sobrenatural, a lo que queda fuera del alcance del dominio del hombre civilizado⁶, al espíritu rebelde del nuevo Prometeo, lo que ha hecho de estos poetas un punto de referencia para numerosos grupos contemporáneos de rock.

2. “Un dulce beso, y luego nos separaremos; ¡un adiós, ¡ay de mí!, para siempre! Te doy mi palabra que, en lo más hondo de las lágrimas de mi corazón destrozado, te enviaré mis beligerantes suspiros y gemidos” (mi traducción).

3. Walt Whitman, principal exponente de la poesía romántica norteamericana, lo expresa así: “And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you” (*Song of Myself*). “Y lo que yo supongo lo supondrás tú, porque cada átomo de mi cuerpo también te pertenece a ti” (mi traducción).

4. “Oh sus ojos, sus ojos hacen que las estrellas se queden sin luz . . . Es tan preciosa” (mi traducción).

5. “Ella camina revestida de belleza como la noche despejada de estrellados cielos; y todo lo mejor de la luz y la sombra se funde en sus ojos y en su aspecto” (mi traducción).

6. La novela gótica, tan “actualizada” igualmente en el fenómeno S. Meyer, también tiene su origen en Inglaterra, a finales del s. XVIII, compartiendo los rasgos estéticos del Romanticismo; no en vano, uno de los principales exponentes del género, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, fue publicada en 1818 por Mary Wollstonecraft Shelley, y gestada durante la visita que el matrimonio Shelley hizo a su amigo Lord Byron en el “año sin verano” o verano boreal de 1816.

Ciertamente, dentro de la vorágine comercial y musical de las últimas décadas, es difícil encontrar jóvenes cuya “memoria musical” vaya más allá de unos cuantos meses, y no digamos años. Por eso, a lo largo de mi experiencia docente, cuando doy la bienvenida a los seminarios sobre el Romanticismo inglés, partiendo de su obra cumbre, *Baladas líricas*, publicada en 1789 por W. Wordsworth y S.T. Coleridge, para discutir los rasgos más característicos de esta corriente estética, comienzo con un video musical protagonizado por la legendaria banda británica de rock (*heavy metal*, para mayor exactitud) Iron Maiden, y su particular versión del poema de Coleridge “The Rime of the Ancient Mariner”⁷. Esto les lleva a la perplejidad, y, sin embargo, no es el único caso.

Aunque a simple vista parezca difícil, la conexión entre el texto de Coleridge y la versión *heavy* subyace en esa vertiente gótica del romanticismo que investiga las fuerzas de la naturaleza, sobre todo, su lado más oscuro, tenebroso y salvaje que a menudo llevó a los poetas a explorar los mundos mágicos, misteriosos e incluso malditos de lo que ellos llamaban “ancient times” (tiempos antiguos), y que situaron especialmente en el ámbito de las leyendas artúricas y en la Edad Media⁸.

Tampoco puede pasar desapercibida la concepción platónica de la creación poética que defendían en el Prefacio de la segunda edición de *Baladas líricas* W. Wordsworth y S.T. Coleridge, definida como “the spontaneous overflow of powerful feelings”⁹ y que, según Coleridge, emanaba de una experiencia que rozaba lo sublime, a menudo, en su caso, propiciada por el consumo de drogas, tal como él mismo explicaba en relación a la génesis de uno de sus poemas más celebres, “Kubla Khan”¹⁰ y que constituye un nexo más con el mundo del rock.

Los versos iniciales de este poema: “In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree / Where Alph, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man...” , han servido de inspiración a otras bandas de rock, como la canadiense Rush, que comienza su tema “Xanadu”^{vii} del álbum *Farewell to Kings* (1977) con los siguientes versos: “To seek the sacred river Alph / To walk the caves of ice / To break my fast on honey dew / And drink the milk of Paradise....”¹¹ en claro paralelismo con el poema original, al que alude a lo largo del tema.

Por último, tampoco se debe dejar de mencionar la influencia de poetas de la segunda generación de románticos (esencialmente J. Keats y P.B. Shelley¹³) que han servido igualmente de inspiración a músicos como el malogrado rockero Marc Bolan, o el mismísimo John Lennon, ambos unidos, según algunos críticos, a la figura de John Keats; aunque me gustaría acabar este breve compendio con la presencia en el pop-rock español de este último poeta.

7. El poema de Coleridge comienza: “It is an ancient Mariner, / And he stoppeth one of three. / By thy long grey beard and glittering eye, / Now wherefore stopp’st thou me?” y el tema de Iron Maiden: “Hear the rime of the ancient mariner / See his eye as he stops one of three / Mesmerises one of the wedding guests / Stay here and listen to the nightmares of the sea”. La correspondencia es obvia.

8. El último álbum de la mítica banda, *The Final Frontier*, contiene también una serie de canciones con sugerentes títulos que inmediatamente evocan el “romanticismo” en su línea artúrica. Sirva como ejemplo “The Isle of Avalon” (“La isla de Avalon”).

9. “El desbordamiento espontáneo de poderosos sentimientos” (mi traducción).

10. Coleridge explicó que mientras se encontraba en un estado de semi-inconsciencia por el consumo de opio—bajo prescripción médica, aclaraba—tuvo una visión extraordinaria y comenzó a componer unos cientos de versos, que puso por escrito en cuanto hubo despertado. Desafortunadamente una visita lo interrumpió y cuando volvió al poema, la visión había desaparecido.

11. “En Xanadu mandó construir Kubla Khan una majestuosa cúpula de placer, allí donde discurría el río sagrado Alfa, por cavernas nunca visitadas por el hombre” (mi traducción).

12. “Para encontrar Alfa, el río secreto, para recorrer las cavernas de hielo, para romper el ayuno con melón dulce y beber la leche del edén” (mi traducción).

13. En su álbum *13th* de 1996, la banda de rock británica The Cure incluyó el tema “Adonais”, basado en la elegía del mismo título que P.B. Shelley dedicó a la muerte de su gran amigo J. Keats, tema que se ha re-editado en el álbum publicado en 2004, *Join the Dots Join the Dots: B-sides and Rarities*, 1978-2001.

En su primer álbum en solitario, *Balmoral* (2008), Loquillo incluyó el tema “La belle dame sans merci”, título de la enigmática balada de corte medieval que Keats escribiera en 1819, según él, tras soñar que se encontraba con una hermosa dama en un mágico lugar lleno de amantes pálidos y esclavizados. En la balada, el poeta dialoga con un caballero pálido y doliente que sufre por culpa de un amor maldito, siendo “la hermosa dama sin misericordia” la causante del mal: “Ah, what can ail thee, wretched wight, / Alone and palely loitering? / The sedge is wither'd from the lake, / And no birds sing.”¹⁴

En cambio, en la canción de Loquillo, todo el énfasis recae en la caracterización de la dama, es ella la que vaga solitaria y triste en un viaje incansable hacia la muerte, ¿por qué?

*Contemplan los días
su belleza espectral
camina tocada con un esplendor
inmortal.*

*Los huesos quebrados
la mirada herida
la veo alejarse cruzando la luz
al país del olvido.*

*Triste regresar
de donde nadie vuelve
refleja en su rostro
la transparencia de la muerte.*

*Es un espejismo que nos seduce
es un escalofrío que permanece
la veo alejarse cruzando la luz
al país del olvido.*

Josefa Fernández Martín es profesora asociada en el Dpto. de Filología Inglesa. Literatura Inglesa y Norteamericana de la Universidad de Sevilla.

14. “¿Qué te apena, desdichado caballero, que vagas solitario y pálido? La juncia a la orilla del lago se marchitó y no se oye el canto de ningún pájaro” (mi traducción).

i. “Scots Wha Hae”: <http://www.youtube.com/watch?v=WgskbCIWZ68&feature=related>

ii. “Auld Lang Syne”: <http://www.youtube.com/watch?v=vu8hwvvmEhc&feature=related>

iii. Eva Cassidy, “A red, red rose”: <http://www.youtube.com/watch?v=arCs2Lw1Nu8&feature=related>
del álbum *Somewhere* (2008)

iv. Eddi Reader, “Ae fond kiss”: <http://www.youtube.com/watch?v=YIKWHuxljFE>
del álbum *Eddi Reader Sings the Songs of Robert Burns* (2003)

v. Alejandro Sanz, “Nuestro amor será leyenda”: <http://www.youtube.com/watch?v=SejLTW2tlnQ>

vi. Bruno Mars, “Just the way you are” (2010): <http://www.youtube.com/watch?v=Y5IO4hEAJHU>

vii. Rush, “Xanadu”: <http://www.youtube.com/watch?v=JTD1QW3SM60>

Deconstrucción Agustín Sierra **femenina**

¿Las mujeres crean? No encuentro misterio en ello. Ya sé lo que piensan: no he contestado a la pregunta, y evitar una respuesta, o el mismo silencio, dejan la puerta abierta a las sospechas. ¿Y eso qué quiere decir?, ¿que las mujeres no son capaces de pintar un cuadro?, ¿que es una tarea que no les corresponde?, ¿que hay ejemplos sobrados de lo contrario?, ¿que la misma pregunta es un error ontológico? Detrás del concepto de creación se esconde toda una amalgama de impulsos inconscientes y de rechazos que no estaríamos dispuestos a aceptar de buen grado. Ahora bien, en qué consiste la creación artística y qué papel ha desempeñado la mujer en el proceso conforman una historia salpicada de fantasías y represiones. En un libro reciente leí la siguiente definición: «La poesía es una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que es el autor, y no el impresor o el procesador de textos, quien decide donde terminan los versos»¹. A esta definición, claro está, le seguía una disección de los términos más problemáticos, tales como «moral» y «ficcional». Resulta difícil encerrar a la poesía. De igual forma al proceso creador. Me gustaría, pues, disertar sobre la poesía como acto de creación artística por antonomasia, y dentro de ésta, la incursión femenina en tan intrincada tarea.

Si hubiese estado en manos de Platón decidir quien entra o no en su Estado ideal, los poetas hubieran llevado las de perder. En la antigua Grecia la poesía consistía en un arte imitativo que sólo producía copias de la naturaleza, meras opiniones, y por lo tanto no un conocimiento verdadero. Tal desplante al acto creativo lo pondría en entredicho siglos después Francisco Ayala siguiendo a Oscar Wilde cuando dijo que es la naturaleza quien imita al arte, pues la naturaleza es «muda..., no significa nada; la naturaleza en sí misma carece de sentido, somos los hombres quienes se lo prestamos sirviéndonos de ella como materia prima para organizar nuestra propia realidad»². ¿Pero qué papel ha desempeñado la mujer en esta organización? Ciertamente uno muy pobre.

Antiguamente se creía que la poesía era producto de la intervención de las Musas y la divinidad, sobre todo en

relación a la música y la lírica. La tradición helenística mantuvo los preceptos aristotélicos y platónicos sobre el origen creador, si bien añadió al acto una suerte de locura transitoria, es decir, para escribir poesía había que cruzar un intervalo de alucinación mística, cuyos momentos de inspiración respondían a la gracia divina. Desde el principio la mujer fue desterrada de las artes. Según los textos apócrifos, Lilith, la primera mujer de Adán, creada del mismo material que él, se cansó de la tiranía de su compañero y le abandonó, llegando hasta el mar Rojo donde viviría desde entonces rodeada de demonios con los que copulaba. A Dios no le hizo ninguna gracia, lo que desembocó en la creación de la figura de la mujer malvada, la bruja, la puta, en contraposición con la mujer ángel, santa y madre. En la Edad Media lo fue la Virgen María y más tarde lo sería el ángel de la casa (a este respecto la literatura acerca del buen comportamiento en el siglo XIX es abundante). Toda dulzura pero nada creativa.

El Romanticismo dejó atrás la rigidez del empirismo filosófico del siglo XVII, iniciando una nueva etapa donde la creación, en opinión de Goethe, era producto del genio interior, pero donde indudablemente la mujer no tomaba partido de manera real, es decir, no como sujeto creador, sino como objeto creado. En este sentido, la pintura es un buen ejemplo de cómo ha sido representada la mujer a lo largo de los años: no retratada como ella es sino como ha sido vista, ha pertenecido siempre al observador, quien se ha servido de ella para simbolizar la vanidad, la pureza, etc. El saberse observada la ha convertido en espectáculo. Cuando Manet pintó su famoso cuadro, *Desayuno en la hierba*, en 1863, escandalizó a la opinión pública porque la mujer desnuda que miraba directamente al espectador estaba «realmente» desnuda, no representaba ningún concepto, no había motivo para mostrarse así, simplemente estaba así, rodeada de dos hombres vestidos a la moda. Como señala John Berger, «Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas... El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina»³. El único lugar donde la mujer podía escapar de la

1. Terry Eagleton, *Cómo leer un poema*, Akal, 2010

2. Francisco Ayala, *La creación imaginaria*, en *Letra Internacional*, nº 40, 1995

3. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000

mirada y liberarse era su propio mundo interior⁴, lo que, en cierta medida, apuntaba ya hacia el motor de la creación.

En pleno siglo XX, la famosa «inspiración» para dar forma a un texto o una pintura no hundía sus raíces en la benevolencia de las nueve Musas ni en Dios, cada vez más apartado de tareas artísticas. El psicoanálisis y las ciencias cognitivas entraron en escena para responder a la interminable cuestión. Unos años antes, Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, apuntaba que la «bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya generación todos los hombres son artistas, es la premisa de todo arte figurativo, e incluso, como veremos, de una parte esencial de la poesía»⁵. Así pues, siendo del inconsciente de donde el autor rescata la materia prima para su obra, donde su verdadero yo aflora, ¿en qué consiste el proceso creador? Muchos artistas defienden que crean para dar sentido a la realidad, para poner orden en el caos, ¿pero qué caos? Obviamente cada persona creadora lo hace desde una posición vital particular, desde un ámbito que engloba elementos culturales, experiencias concretas, recuerdos, etc, pero el impulso necesario para crear se apoya en el intento de superar un sentimiento de vacío, de angustia latente, y escribir un poema o modelar arcilla se convierte en un acto por el cual encajamos una pieza más en el sinsentido de la vida. En este esfuerzo por delinear la realidad las mujeres han sido provistas de menos herramientas puesto que el proyecto vital que se les ha encomendado es más sencillo.

El objetivo del creador consistiría en dar sentido al mundo que le rodea conectando con el público, en esa satisfacción la persona intentaría revivir el vínculo mantenido con la madre en la infancia más primaria, vínculo roto poco más tarde cuando la madre dejase de prestarle tanta atención, de este modo el individuo intentará explicar ese sentimiento de abandono mediante la obra creada, poniendo orden en el caos con el deseo de recuperar esa suerte de paraíso perdido, canalizando la angustia hacia una actividad creativa. El artista se refugia en un mundo donde puede serlo todo, igual que un niño juega a que es un pirata, aislándose de una realidad insatisfactoria.

Pensar que hombres y mujeres somos educados de

igual manera, no sólo en cuanto a conocimientos, sino también en el desarrollo de nuestras aptitudes, en la percepción de nuestro cuerpo, en los derechos y deberes, en la posición de cada sexo dentro del engranaje social, es caer en la más absoluta ingenuidad. Han transcurrido doscientos diecinueve años desde que Olimpia de Gouges escribiera la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana, obra revolucionaria que no le salvó de la guillotina, sin embargo, en pleno siglo XXI es muy común regalar una cocinita a una niña y un rifle de asalto a un niño, aunque sean de plástico los materiales. He ahí los prototipos: la ama de casa y el héroe, personajes a la vista de un público entregado. Para Virginia Woolf el concepto de «ángel de la casa» era la imagen más pernicioso que los autores masculinos habían impuesto a las mujeres literatas, quizá porque era como echarle una soga a la creatividad femenina. El ángel de la casa es fiel y paciente cual Penélope, obediente y pasiva, ¿cómo crear en tales circunstancias? Es más, ¿con qué propósito? El progreso se olvidó de ella, pues «el sujeto que comenzó a independizarse en el Renacimiento como ser autónomo, dueño de su destino y demiurgo de su futuro..., era un sujeto blanco, masculino, heterosexual y occidental»⁶.

El único acto de creación permitido a la mujer es el de ser madre, lo que encaja a la perfección con una vida doméstica. Ese es su objetivo, su misión, su ámbito de creación, donde la mujer encarna los ideales sociales de la femineidad, apartada de la figura del artista soñador y aventurero. Hasta hace poco no se tenía en cuenta la literatura escrita por mujeres, el interrogante «se produce a la partir de la incorporación de las mujeres a la vida social en sus distinto órdenes, entre ellos la escritura. Esta pregunta, anteriormente, nunca había sido dirigida a la literatura escrita por los hombres, puesto que, en nuestra cultura patriarcal, esta literatura se identificaba con la literatura en general»⁷.

El camino recorrido por las mujeres para ser consideradas creadoras ha sido largo, pues «en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene»⁸. El legado cultural ha sido implacable con las pretensiones

4. Se sabe por el estudio de sus manuscritos que Charlotte Brontë escribía con los ojos cerrados, costumbre que ella misma reconocía.

5. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, EDAF, 1998

6. L. F. M. Cao (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000

7. Lola López Mondéjar, *El factor Munchausen. Psicoanálisis y creatividad*, Murcia, Cendeac, 2009

femeninas de darse a conocer; es por ello que la andadura literaria de las mujeres empezó por la búsqueda de una identidad propia, ajena a los modelos creados para ellas, a la disociación entre mujer buena o mala tan defendida por la religión, al peso de la maternidad, cuya renuncia voluntaria supone a veces un sentimiento de culpa, a la imagen vacía de objeto, a los temas repetitivos como proyecciones masculinas.

Virginia Woolf señaló con ironía: «¿Se dan cuenta de que ustedes son, tal vez, el más discutido animal del universo?»⁸. En 1961 Carmen Laforet irrumpió en la escena literaria con una novela, *Nada*, y una protagonista atípica, quien se apartaba de lo que debería ser una chica de su edad. Andrea no se pintaba, le gustaba caminar sola, quería estudiar, sus escenas amorosas terminan en desastre, en fin, diametralmente opuesto al «ángel de la casa»; en su lugar dio forma a la «chica rara». Años antes Miguel de Unamuno había aconsejado a una joven que se dedicara a las matemáticas antes que a la literatura porque en las ciencias exactas no sufriría discriminación por su sexo. Carmen Laforet ganó el premio Nadal. En el siglo XX diversas corrientes feministas comenzaron a estudiar la literatura hecha por mujeres en un mundo impregnado de lo masculino. Autoras como Toril Moi, Simon de Beauvoir o Elaine Showalter escarbaron en la historia para reconstruirla desde el punto de vista femenino: desde qué ángulo se abordaban los personajes femeninos contruidos por autores masculinos, desde cuál si era por mujeres literatas, la introspección, la relación madre-hija, y un sinfín de matices que venían a sacar otras voces.

¿Las mujeres crean? No encuentro misterio en ello. No se trata de afirmar la especificidad de la literatura hecha por mujeres, sería como colgarle la etiqueta de «especial», y a «especial» le cubre un halo de falsa importancia que no acaba de arreglar el dilema: cómo compartir la voz que disecciona la realidad. Porque hay «voces, multitud de voces, que identificamos como masculinas y femeninas, siempre y cuando ese rasgo no sea sinónimo de una identidad fija,... de una búsqueda desesperada de lo universal en el, en definitiva, singular mundo que cada escritor -hombre o mujer- construye con los materiales de los que dispone»¹⁰. Se trata de esa «sinfonía» en la que se reconocía Pessoa, ese cúmulo de contradicciones y deseos cruzados que nos conforman y nos empujan a empuñar un bolígrafo, un pincel o cualquier herramienta a través de la cual nos volcamos sobre la obra, ese poema escrito, visual o material que habla de nosotros, de ese lado a la sombra de la consciencia que llamea en nuestro interior pugnando por salir. La creación es patrimonio del ser humano, la poesía un mar que baña nuestros pies. El género una diferencia mal entendida.

Agustín Sierra es editor

8. S. M. Gilbert, y S. Gubar, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998.

9. Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006

10. Lola López Mondejar, op. cit.

Entrevista

Chantal Maillard

Paradigma inaugura apartado de entrevistas, y lo hace con una mujer de especial responsabilidad con la palabra, consciente de la no inocuidad y tangibilidad de todo aquello que se nombra o escribe. Chantal Maillard ha demostrado —y demuestra— con cada nuevo título o palabra o verso que es una mujer valiente, que ofrece mucho más que un poema o pensamiento en cada nuevo libro; Maillard ha dedicado buena parte de su corpus a la reflexión en torno al Otro, la urgencia de la parálisis de la barbarie —sea ésta de la naturaleza que sea—, la necesidad de un silencio desde el que construir y no derribar, la ética del diálogo, y la firme creencia en el respeto y sus múltiples circunstancias. Un nombre, el de Chantal Maillard, que muchos asocian a una de las palabras más bellas, y posible, poesía.

Paradigma. *¿Qué implica para usted el hecho poético?*

Chantal Maillard. Un poema es un acontecimiento. Es algo que acontece en un instante, para alguien. Una sonrisa que llega inesperadamente, un gesto que atraviesa el espacio, el brillo de una hoja al volverse del revés... El poema es algo que está a punto de decirse y al decirse está a punto de perderse. La poesía viene después, es la obra del sastre: el velo con el que aquello se cubre, se re-vela.

P. *La sensibilidad es un concepto primordial dentro de la creación poética. ¿Cree que es un concepto denostado en la poesía actual?*

C. M. *¿Qué queremos decir cuando hablamos de “sensibilidad”? ¿No es éste acaso un término gastado? Las palabras, ya se sabe, pierden significado con el uso. Si tener sensibilidad significa que tenemos sensores y que reaccionamos ante los impulsos, no hace falta ser poeta para eso; todos los seres vivos son sensibles. Sin embargo, decimos que para ser poeta hay que tener sensibilidad. ¿De qué se trata, pues? ¿Que tenemos más afiladas las antenas? Desde mi punto de vista, no es la sensibilidad lo que nos capacita para el poema, sino la atención. Todos tenemos sensibilidad, pero cada cual es capaz de mayor o menor atención. Puede uno entrenarse en la atención. Esto, para mí, forma parte del aprendizaje del poeta. La atención es una disposición y, por tanto, previamente, un vaciamiento. Hay que aprender a adelgazarse, como decía Bashô.*

P. *Entre tanto ruido e inmediatez, ¿qué lugar le queda al poeta?*

C. M. La distancia entre el filo de la acera y el asfalto, por ejemplo. O el gesto mágico de una niña que levanta el pie para dar un salto, o el tacto áspero de la lengua de un gato en la piel. Roces. Extrañezas. El poema es un fragmento que se extrae del caos y se da a ver. También el ruido contiene silencio.

P. *Usted, en Adiós a la India (CEDMA, 2009), dedica parte de su reflexión a la fascinación que ejercen las ciudades indias sobre los europeos, sobre el viaje eterno y la posibilidad de encontrar nuestro origen. ¿Qué le ha concedido la India? ¿Y qué ha dejado allí?*

C. M. He padecido la fascinación por la India que tantos europeos han sufrido a lo largo de la Historia, es cierto. Fui allí en busca de los orígenes de una filosofía que nuestros manuales iniciaba con los presocráticos. Me preguntaba cuáles eran sus fuentes. Y descubrí un universo de pensamiento que abarca mucho más de lo que podía haber imaginado desde los pobres cauces del pensamiento cristiano, que es, al fin y al cabo, lo que ha venido siendo lo que en Occidente llamamos Filosofía.

También hallé un tiempo y una sonoridad especiales, los de una vida ancestral, humilde, hecha de rituales distintos a los nuestros. Supe de la sonrisa que destella en blancura sobre el polvo de lo que nosotros llamamos miseria. Lamentablemente, también pude ver cómo penetraba, en aquellos territorios que yo creía inmunes, el gusano del deseo, para pudrirlo todo. Esto me avergüenza enormemente, por la parte que me toca en la cultura que lo ha exportado.

¿Qué dejé allí? La ropa que me había llevado, los botes vacíos, todo lo que pesaba en la mochila. Nada de valor. Me vine con mucho y no dejé nada. ¿Qué tenía yo que hiciese falta allí? No creo que tengamos nada que enseñar, nada que dar. Muchos occidentales entienden que hay que ir allí a arreglarles el mundo, pero la verdad es que son ellos los que nos enseñan. O al menos aún era así entonces, cuando aún había diferencia.

Un amigo indio una vez me dijo que su meta en la vida era pasar sin ser visto, no dejar rastro. Creo que son palabras sabias.

P. Buena parte de su pensamiento destaca por la enorme sensibilidad hacia el Otro, ¿qué falla en la actualidad para que el desencuentro con el Otro sea permanente?

C. M. Hemos creído (Europa siempre ha sido crédula, al fin y al cabo) firmemente en el individuo. La individualidad era un valor en sí que se debía cultivar. Había que ser “diferente”. No nos dábamos cuenta de que tales ideas formaban parte del programa que se había iniciado con la industrialización. Hacía falta, primero, que en vez de grupos hubiese individuos y, luego, que éstos tuviesen por meta distinguirse unos de otros. De esta manera el consumo estaba asegurado. La sociedad de mercado es el Estado de la diferencia.

P. Europa viaja a la deriva, rendida al capitalismo y su ética del consumo. ¿Dónde se ha quedado el sueño que fue?

C. M. Imagino que en los monstruos que su razón creaba mientras dormía.

P. Usted es una firme defensora de la memoria de los pueblos, ¿por qué el sistema imperante se empeña en aniquilar todo rastro de memoria?

C. M. No la aniquila exactamente, más bien se la apropia y la reconvierte en objeto de consumo, como todo lo demás. Leer acerca de la antigüedad, convertirla en película, en mitologías, en disfraces, todo ello es productivo. La memoria, la verdadera memoria, simplemente se pierde.

P. Jean Ziegler, en El odio a occidente, también reflexiona sobre la memoria de los pueblos -que él denomina culturas olvidadas- en el actual escenario geopolítico. Para Ziegler el futuro de la humanidad pasa irremediabilmente por estas culturas, ¿comparte este juicio?

C. M. Es un futuro en el que me gustaría creer, siempre y cuando la economía de esos pueblos no hubiese sido pervertida ya por nuestro sistema. Porque es difícil mantenerse al margen. Miremos la India, es un ejemplo claro. Un país con una cultura tradicional impresionante, que se ha transformado en una de las grandes potencias del mundo (lo cual no supone una distribución igualitaria de la riqueza). Algunas personas quisieran proteger su tradición, pero las nuevas generaciones ya la recibe tergiversada y trivializada por los media. ¿Quién nos dice que no pasará lo mismo, en breve, con las culturas del Sur? ¿Se mantendrán al margen?

P. En La tierra prometida (milrazones, 2009), ofrece al lector algo que va más allá de la mera lectura; le ofrece la posibilidad de participar, formar parte del ritmo y del alma de ese proyecto. Ahora que ha transcurrido el tiempo desde su publicación, ¿qué sensación le ha dejado este libro?

C. M. Me parece que ha cumplido su cometido, el de ser una nota, un sonido que el aire transporta, una resonancia. Mi intención era hacer algo por los animales (y seres humanos) en peligro de extinción. Y como en estos casos tan evidentes de despreocupación general no sirve la elocuencia, pensé que lo mejor que podía hacer era escribir algunos de los nombres de las especies a las que pertenecen sobre un fondo neutro, adverbial, caótico: “tal vez”, “aún”, “apenas” “nunca”, etc., a modo de memorial, de estela funeraria sonora, e invitar a todos a que añadiesen los nombres que faltan o aquellos que aparezcan, nuevos. Son ya muchos miles. Ahora, las abejas se están extinguiendo a causa de los pesticidas; me pregunto con terror qué nombre será el siguiente.

Y cada nombre es sólo el de una especie; ¿cuántos individuos hay en una especie?

P. Siguiendo con La tierra prometida, en este proyecto el concepto de participación es primordial tal como lo es para la cultura india. ¿Por qué nos hemos alejado de este concepto?

C. M. Supongo que de nuevo tenemos que señalar el individualismo. La participación requiere la conciencia del organismo que somos entre todos y con todo, algo que quienes viven cercanos a la naturaleza no pueden olvidar. Pero el racionalismo es un producto de las ciudades, y allí nacieron sus ideas. El individualismo creció al tiempo que el asfalto y las celdillas de los edificios.

P. La crisis de valores que azota al individuo nos conduce a una falta de empatía, criterio y crítica que nos sume en un estado de narcosis de difícil salida y fácil manipulación. ¿Cómo hemos llegado a este punto?

C. M. Como he dicho muchas veces, no creo que haya una falta de valores, sino que en los valores estamos, siempre; sean cuales sean, con ellos vivimos. Preguntarnos por los valores en qué vivimos es preguntarnos por las vías con que los poderes fácticos acceden a nuestras vidas. El lema de la globalización: uniformiza y vencerás, conlleva la propagación a todos los ámbitos de una categoría estética y moral, la del kitsch. La trivialización es una estrategia de mercado: se trivializan valores tradicionales para convertirlos en valores de mercado. Para evitarlo, un nuevo diseño de sociedad parece imprescindible.

Poema

Supé que estabas.

Te busqué.

Ardía lento el fuego en los rincones
más secretos del ciego laberinto.

No busqué la salida, la imposible
salida.

Te buscaba.

Manifiéstate,
dije, sintiendo repentino
que ya lo habías hecho en el latido
de lo no manifiesto.

José Ángel Valente

El ancla y el viento [fragmento]

Carácter irracional de la palabra tempo de ningún Dios eterno

origen heteronimia belleza

mimesis del procedimiento

las dunas del desierto cantan en Sol
la memoria de Pandora es el viento
de la musa-madre nueve hijas tuvo sin vientre

Asia

Se decían vestido de cielo sacrificados al Kosmos

Gautama se desvistió de humano río fue que no mar al cielo

fulgor de palabra-alma

Grecia

Del desorden la armonía para lo indeterminado la vibración del esplendor
y sus intervalos

1: punto

2: línea

3: plano

4: sólido

unidad geométrica de la esperanza

¿1 + 2 + 3 + 4 = triángulo equilátero? Escala musical = al orden
de la ruptura/ el o
perfecta correspondencia
entre la figura y la nada
entre el sonido y el silencio

Marta López Luaces

Vive o muere dijiste, a tiempo decidí obedecer,
detener la infección del mal, tapar las grietas
por donde el agua oscura ocupa el cuerpo.
Salvarme así. Desanudando los nervios,
estirando la espalda como se tensa un arco,
volviendo a la mente, al lugar de la bruma
de donde no se puede huir y que he de limpiar
del miedo que viene contra mí cada noche.
Elijo quedarme, soportar la sed, contener
la soledad furiosa que muerde mis pulmones lentamente.
Estar, sin hacer ruido, que nadie note mi presencia,
que nadie sepa nunca. Que nadie sepa más.

Vive o muere

Ana Vidal Egea

era yo
y tus circunstancias
yo de tela hacia la puerta
olor de flores bajo los coches
cadáver de electricidad
en tus electrodomésticos

que te duelen los ojos
dices
de llorar, dices

abre la tierra y toca la humedad
con la boca que las arañas te bajen
por las piernas mira los pies
fríos la carne estriada los buitres
mira el canto de los rinocerontes
el llanto de los hurones ciegos

que te duelen los ojos
dices
que nunca tuviste oportunidades

hablabas de llorar cuando me iba

que te follen Madrid

Alejandro Robles

Me gustan esas casas bien pensadas,
de medidas exactas, de tejados
de ágata enmohecida, de ventanas
color madera antigua, con cristales
que encierran todo el verde de los árboles.
Me gustan esas íntimas estancias
con sus escribanías de caoba,
sus sillones de cuero reluciente
y sus lámparas tenues y veladas
por tulipas de raso verdes y ocre.
Me gustan esas violas y violines
que brotan, como llamas relucientes,
de nacarados cuellos femeninos;
y esa voz casi humana de los dulces
violonchelos, oscuros y algo tristes;
y esos vestidos púrpuras o azules
de las sopranos, bellas como ángeles.
Me gustan esas joyas de oro viejo
que reflejan praderas agostadas
y pétalos marchitos como aquellos
que añadían calor a mi niñez.
Me gusta hasta esa muerte que, suave,
inunda de colores apagados
la vaciedad de un hombre que transita.

Estéticas

Jerónimo Muñoz

La cita

La cita era a las seis en el café de los relojes quietos,
en el que Pedro aguarda masticando impurezas.

Las pestañas son brújulas que gimen con voz de silbatos,
arañan los cristales de todas las esferas y nadan promiscuas
en los vapores del sólido café.

Los dedos tamborilean sobre la frialdad redonda del velador
en un crescendo cuya ira se disuelve en las servilletas impúberes.

Una expedición de ranas asciende por la tráquea y naufraga
en las aguas profundas de la lengua muerta. Son los flecos,
los hilos de los besos acopiados, los que detienen la sangre.

El camarero va de acá para allá, cada vez con el pecho más hundido.

Las agujas del reloj se han clavado en el iris
del que fluye una lágrima oblicua de gelatina agonizante.

La intuición fortuita del olvido
acrecienta la muerte que aprietan las axilas engrasadas.
Confuso y defraudado, escupe las miserias del abandono
que fertilizan las baldosas perfumando a los perdedores.

La puerta chirría, el corazón no existe, las ranas eran ángeles.
Son las seis y diez de la tarde en todos los relojes del cielo.
María se aproxima desnuda de verde.

Jerónimo Muñoz

Azabache la lluvia llenaría las bocas
tras una pira en el cielo de oriente,
tras una explosión dorada en las retinas.
Los cuerpos arrasados como urbes,
los andamios de carne derretidos.
Habría niños devorados por la muerte,
y perros aullando en las aceras;
el relieve marítimo del viento
mojaría entonces las muecas funerarias,
las fragmentadas aristas de los huesos.
Y los cadáveres bíblicos, casi muertos,
como equilibristas ciegos
levitarían,
sorteando absurdos el rigor de los océanos.
Como un hongo oscuro de humo,
como una granada bermeja y abierta,
de una herida en la tierra
origamis alados fueron testigos.

Yo los vi abrazarse bajo el fuego,
unirse bajo el peso homicida
de la historia.
Aquellos que igual que ciudades se aman
soportan el recuerdo, cimentan la memoria,
sobre los Atlas duros de las vértebras.
Nevers e *Hiroshima* incendiadas,
fundidas por la lava tóxica de los pechos:
miles de soles abrasan sus venas,
las calles de su sangre,
el hierro blando de sus vidas.
Las huellas del desastre allá en sus labios
proyectan edificios destruidos,
nafragios de andamiajes y de órganos.
Sobre el recuerdo su amor de museo
edificado, su amor urbano y radiactivo,
hecho reliquia triste, muerta ruina.
El horror del olvido coronará sus sienes,
cenizas poblarán
la Ilión ilustre de sus miradas,
y ni un Príamo ni origami
recordará jamás aquel incendio.

Amor, no en la tierra,
no en el cemento duro de los días,
un delirio de altura,
jergón del cielo,
colmó aquellas almas de aeropuertos,
con vértigo de ficus bañó aquellas retinas.

En regiones aéreas,
las luciérnagas vivas de las lámparas
prestaban a sus sábanas
un dorado clamor de mediodía,
los dedos parecían susurros,
eran parnasos
suaves sus laderas,
llamaradas de pieles
celestes y de pájaros,
eran sus pensamientos ligeros,
alas o plumas
de algún ícaro incendiario.

Llegará el crepúsculo a sus cuerpos,
caerá el sol por sus figuras,
y hará rojizas sus maltrechas sombras,
caerán los amantes funerarios,
caerá la urbana babel de aquellos vientres,
el lenguaje del tacto,
y el alto oropel de sus aviones.

«La alquimia de tu música, *Pierre*,
marchitará las flores,
de *Nicole* su piel de manzana
será abono de los otros,
será semilla oscura, subterráneo fruto.
Tu Ródope de tierra derribado,
el inmenso dominio de tus sienes
perderás con zampoña y escalofrío».

Amor, no en la tierra,
no en el cemento duro de los días.
París no quiso nunca amar sus pieles,
ciudad inhóspita a la vida, París,
Alejandría triste de sus páginas.

El Carro del Heno

Juegos perdidos

Sumergidos en los posos de la memoria, confundidos entre los recuerdos que nos contaron, los soñados que nunca fueron y los que lo hicieron a nuestro pesar, vagan en cada uno de nosotros los años dorados de la infancia y la niñez. Porque hasta la más oscura de las infancias tuvo tardes de sol.

Si por un instante mágico pudiéramos diseccionar el universo misterioso que constituye aquella época y rellenar los huecos olvidados, poner nombre a las carencias que sellamos, catalogar los excesos que sufrimos, significar las ausencias, entonces, alguno de los errores de la vida adulta sería vistos con mayor indulgencia al configurarse, con toda claridad, resultado inevitable de aquellos días.

Según Ana María Matute, reciente Premio Cervantes 2010, a pesar de que los cambios en el ser humano son constantes, nunca llegamos a perder la inocencia del todo. Un pensamiento liberador éste, que exonera de una culpa completa al peor de los individuos gracias al reducto indisoluble del niño que un día fue. La inocencia como principio y fin.

Con ochenta y tres años publicó Ana María Matute su obra "Paraíso Inhabitado", donde se abarca con un lirismo desbordante la mirada aturrida de la infancia y la soledad, o mejor, de la infancia en soledad. Sorprende la lucidez de esta escritora imprescindible capaz de transmitir los sentimientos de desamparo y la confusión en los conceptos que separa los mundos, no siempre convergentes, de los adultos y los niños como si la retina de quien observa tuviera, efectivamente, siete años. Como si fueran ciertas las meditaciones de la narradora cuando se plantea que "tal vez la infancia sea más larga que la propia vida".

M^a José Amador Montaña

Susanna

La inmensa alegría que nos anega al descubrir un libro es aún mayor si está escrito por alguien del que nada sabemos. Cuando esto sucede, rara vez por otra parte, pues solemos tener múltiples referencias de aquí y allá, nada nos importa más que encerrarnos en casa, desconectar el teléfono, adentrarnos en ese bosque de papel y letras con los mismos ojos expectantes y barnizados de ilusión del primer astronauta que pisó la luna.

Hace pocos años experimenté esa misma sensación cuando cayó en mis manos, por mediación de mi padre, un gastado ejemplar de *Juventud sin Dios* del austriaco Ödön Von Horváth: título y autor que ninguno de los dos conocíamos. Sensación de sorpresa y desconcierto, de intensa felicidad, que renace en mí con el libro que ahora nos ocupa.

Susanna es la última novela de Gertrud Kolmar y fue escrita durante el invierno de 1939, prevaleciendo del silencio de la noche, en un apartamento para judíos donde vivía con su padre enfermo. La cuidada edición de Errata naturae abre cada capítulo con un dibujo y cierra el volumen con unas Notas bibliográficas. A través de ellas me entero de que la autora nace en Berlín, en diciembre de 1894, en el seno de una familia burguesa. Entre 1914 y 1916 compone su primer poemario, *Napoleon und Marie* (publicado póstumamente en 1955), y obtiene un título de lenguas francesa e inglesa que le permite ser profesora de instituto. A partir de entonces, posiblemente alentada por su padre y su primo el filósofo Walter Benjamín, se vuelca en la creación literaria y encuentra en esta empresa el mejor método para aligerar el fardo de los días.

El argumento de esta *nouvelle* es muy sencillo. Una institutriz judía, de cabellos grises y ojos cansados, se entera por el periódico del fallecimiento de una mujer a la que conoció hace tiempo. La necrológica aviva las ascuas de su memoria, enciende la antorcha de los recuerdos, y es así como retrocede once años para revivir aquel momento en el que acepta ser preceptora de una bellísima joven pero mentalmente perturbada. Enseguida, las dos mujeres congenian y se hacen amigas; pasean por las calles del pequeño pueblo, saludan a los vecinos, juegan con la nieve, intercambian relatos y hazañas mientras se afanan en la costura, leen libros en voz alta amortiguando el crepitar del fuego y el ruidoso interior de la enferma que se rinde al amor por primera vez...

Narración delicada, directa, urdida con pocos y finos mimbres, cuyo mayor logro es el retrato psicológico de los personajes, la auscultación del alma de la melancólica y enamoradiza protagonista, hermoso y extraño ser ajeno al mundo, de un final tan amargo como el de la propia Gertrud Kolmar y Walter Benjamin y tantos millones de judíos de futuro sin mañana.

Lorenzo Rodríguez Garrido

Sobre el arte actual

La belleza en el arte quedó seriamente dañada cuando Marcel Duchamp le asestó un golpe casi mortal con un urinario. El artista francés, bajo el pseudónimo de R. Mutt, presentó como obra de arte un escusado manufacturado en una fábrica de productos sanitarios a un jurado norteamericano en 1917. Con este pequeño gesto, enormemente atrevido en el momento, provocó una revolución artística que abrió la veda a todo tipo de materiales, técnicas y expresiones para la creación de obras de arte. A partir de ese punto el “no hay reglas”, el “todo vale”, se impuso y el sentido y significado de una obra eclipsaron a su estética. Las vanguardias atacaron y vencieron a las tradiciones.

Muchos rechazan este tipo de “nuevo” arte y protestan ante lo que para ellos es una burla y una mentira. Marc Fumaroli, el renombrado historiador del arte, insta a no llamar arte al arte actual, sino espectáculo de divertimento muy pasajero o directamente *entertainment*. Acusa al movimiento pop americano, con Warhol a la cabeza, de pervertir el arte mezclándolo con el consumismo y el mercado, convirtiéndolo en una colección de marcas sin ningún tipo de valor artístico para un público millonario.

La búsqueda de la excelencia en estas vanguardias y su separación de lo que es sencillamente un camelo es tarea de críticos y expertos. Desafortunadamente, en muchas ocasiones estos expertos no son más que marchantes y galeristas que anteponen sus intereses privados a la calidad artística de una obra. Ante este panorama, ¿qué queda para los poco o nada iniciados? La formación en espacios de divulgación y las visitas guiadas a centros y museos especializados se muestra como un buen comienzo, pues con el conocimiento adecuado se pueden descifrar los distintos significados y códigos que envuelven las obras derivadas de este arte tan lleno de polémica.

José Alejandro Heredia Guerrero

Instrucciones para escuchar *Der Abschied (La Despedida)*, sexto movimiento de *la Canción de la Tierra* de Gustav Mahler

Aléjese. Sea lo contrario de lo que es usted para que al escuchar la música pueda viajar hasta su propio yo y al reencontrar su antigua identidad sienta de nuevo una alegría.

Descéntrese. Apostate de su interior. Sinviértase. Triviértase. Asísemese a su carne mientras esplenden en su cabeza todas las melodías que en su interior transporta el espíritu.

Abandónese. Permita que se le anexionen las cosas que sin duda habrá a su alrededor. Cuando ya sea íntimo de la materia y no exista distancia entre lo que es usted y lo que no es, deje que a sus gargantas íntimas acuda el himno que anuncia los esponsales de su cuerpo con la claridad y la calma.

Destrónese. Abdique de su fragancia. Calcine su soberbia en las hogueras nupciales de su propio ocaso. Que sus moléculas caídas sean el alimento de la caducidad. Despoje su memoria para que cuando llegue al cielo no le queden recuerdos en que coleccionarse porque usted únicamente consista en no, en nadie, en nunca, en nada.

Auséntese. Regrese a su primera cantidad. Deje que los oscuros ríos lancen de nuevo su organismo a las playas internas de su madre, allí donde se inauguraba la existencia y, cuando sienta que la humedad innumerable le otorga un nuevo principio, permita que sus tejidos corporales se emancipen y disuelvan para acoger dentro de sí la música.

Abrácese. Descubra que tras su respiración la eternidad comienza y los murmullos de los astros duermevelan y, equidistadas de la muerte y de la vida, están las sílabas de admiración dichas por la boca de Dios cuando la luz nació junto al Verbo y se expansionaba alrededor del universo como un soplo.

Escúchese. Que no han cesado nunca de girar las masas y mientras haya horas en el tiempo y el corazón nos siga la misión de la especie exige recordar las hermosuras que la tierra nos brinda para fundar en ellas resplandeciente la verdad.

Despiértese. Deje que a su mirada estrene el mundo mediante el temblor, que a sus ojos acuda la vibración pequeña que toda lágrima porta en su transparencia y aprenda a contemplar los sagrados recintos donde la realidad transcurre para todo lo que es capaz del mundo.

Arrójese. Abra los brazos en agradecimiento a la velocidad y la lentitud de su celeste biografía mientras suena la sublime orquesta y el director destila su desesperanza y el devocionado público imagina y dos seres agonizantes entonan con unción el canto último.

Perdónese. Convoque a todos sus cuerpos para consolarlos y decirle adiós a su pequeña sustancia y contemple su insoportable belleza mortal mientras asiste en silencio a este infinito réquiem de sus espacios y sus días.

Álvaro Fierro

