

# POESIA.

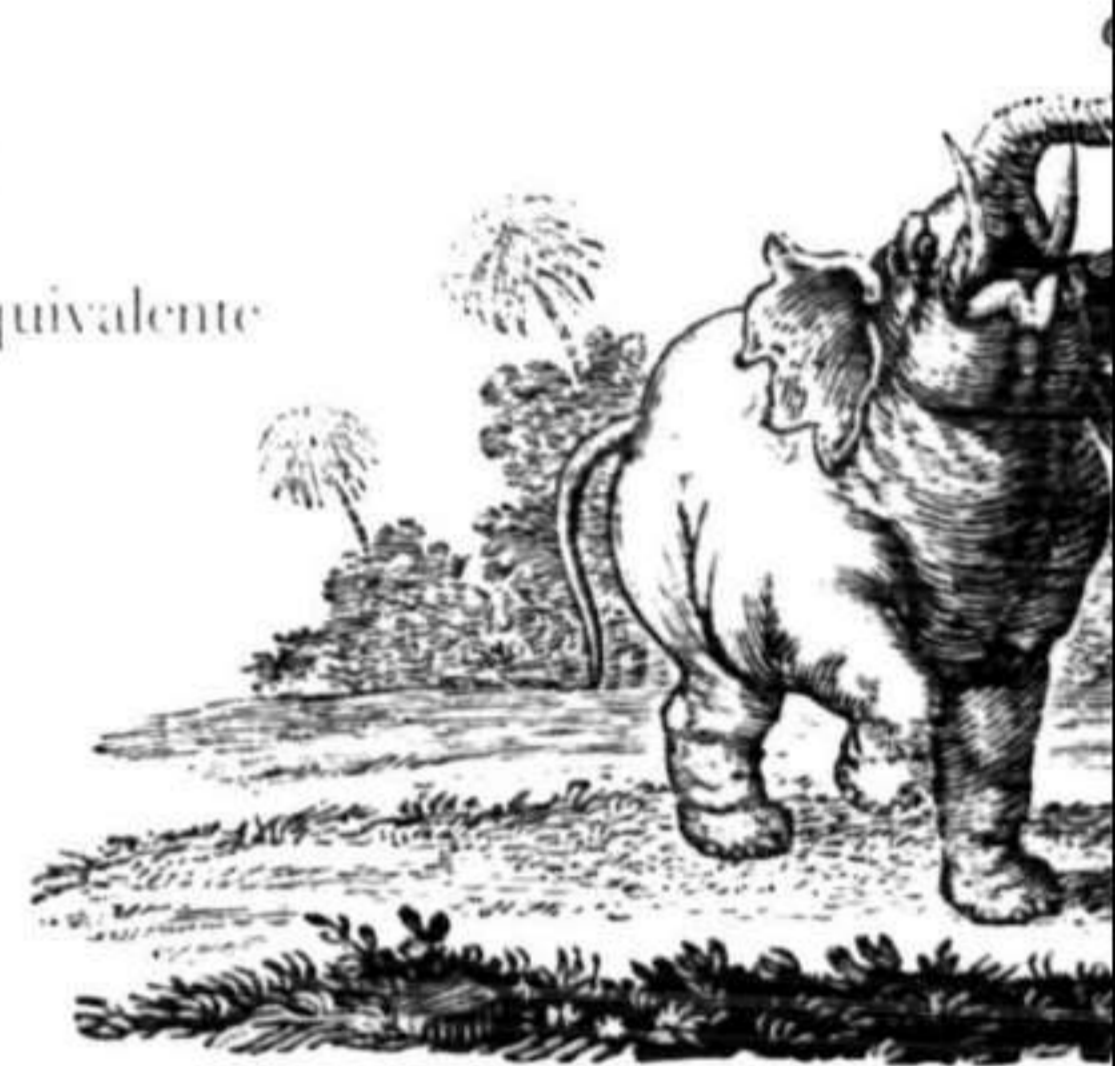


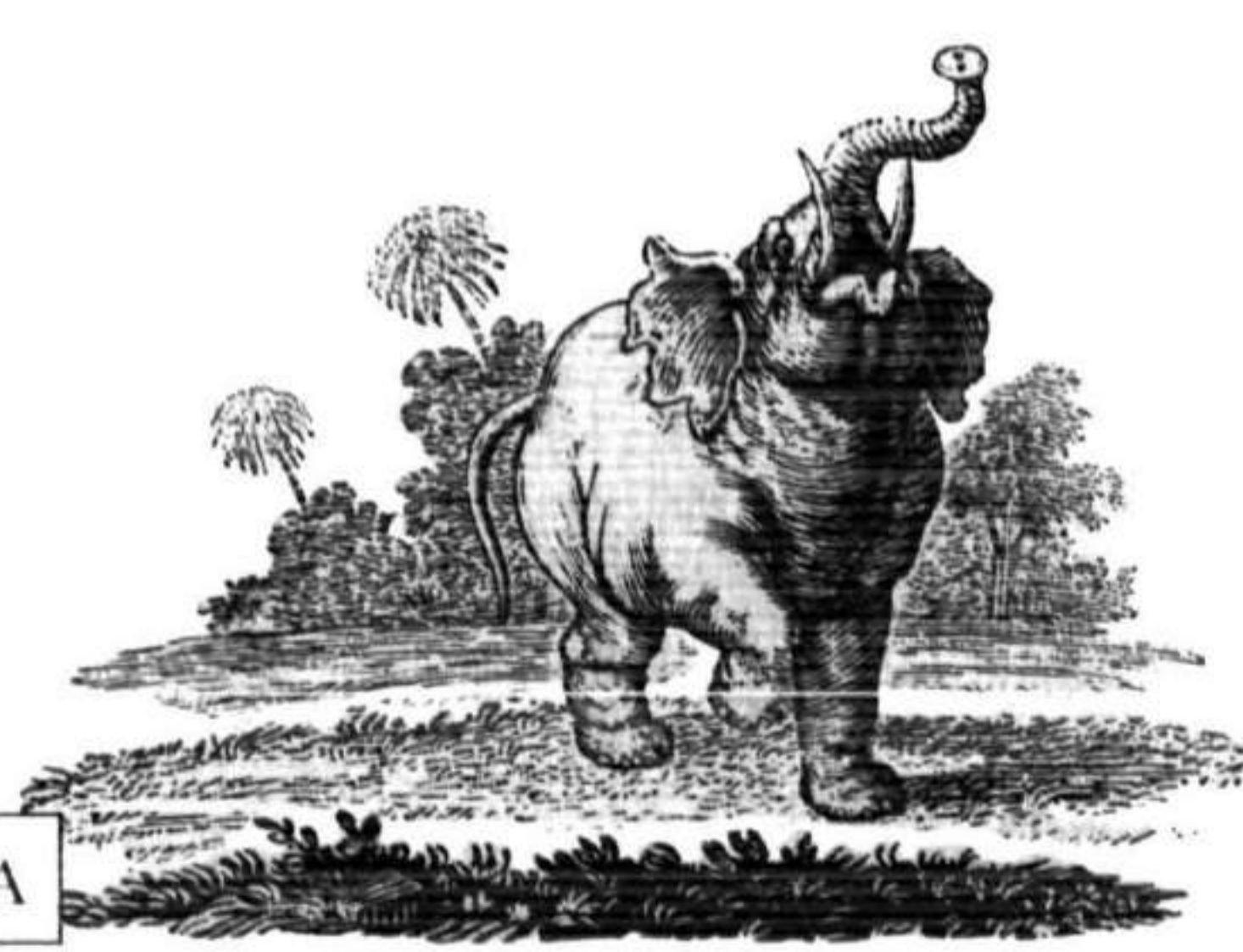
**Número suelto:** 175 ptas.

**Suscripción a 6 números:**

España: 960 ptas.

Otros países: 25 S o su equivalente





MINISTERIO DE CULTURA

D  
22007

2  
11.721

his  
Thomas  wick  
mark

e s

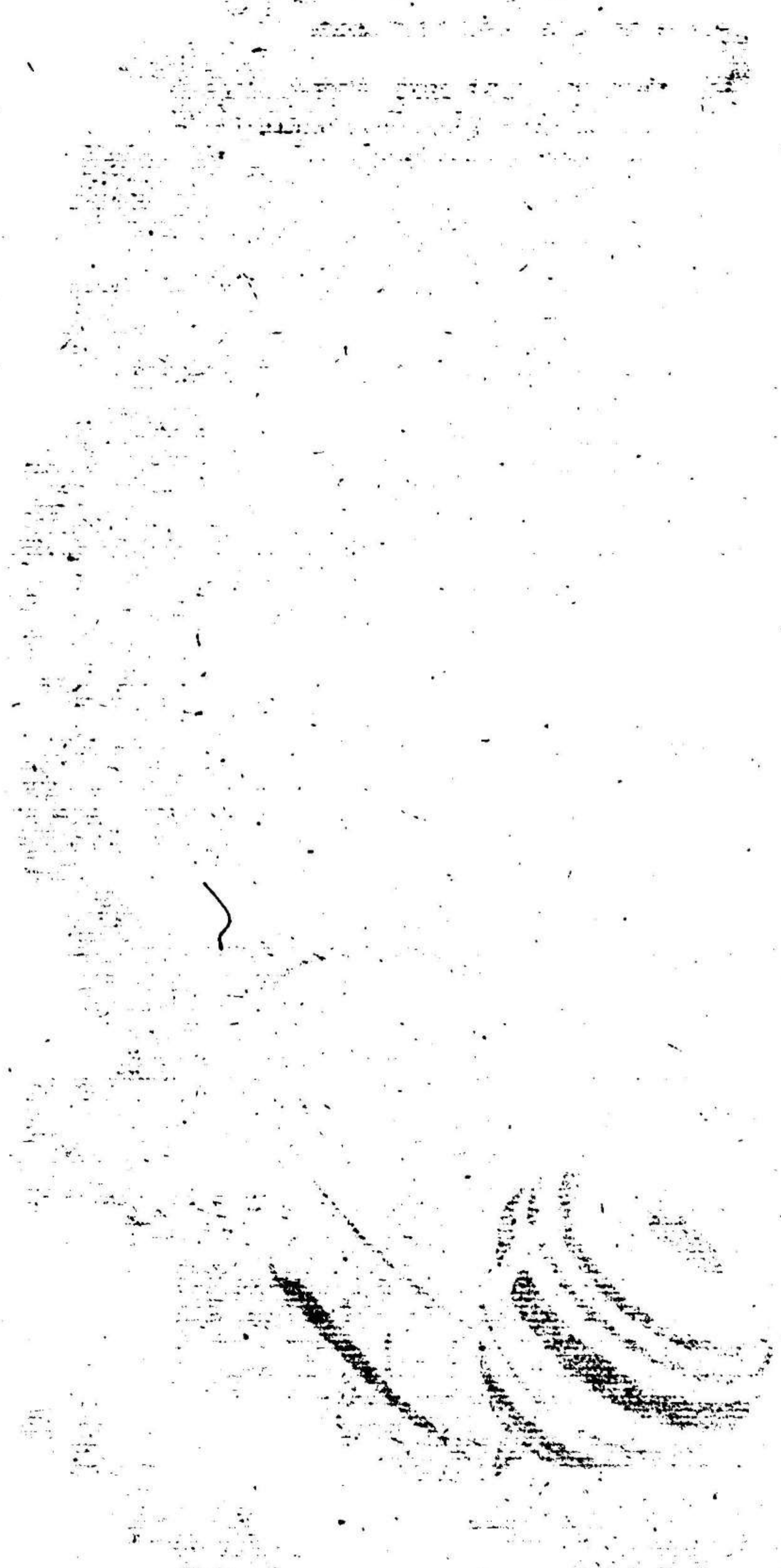
ISTA ILUSTRADA

NUMERO

MINISTERIO DE CULTURA

2

A-17-4



p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA  
N.º 5-6 / Madrid, invierno 1979-80

DIRECTOR:  
Gonzalo Armero

DIRECTOR GRÁFICO:  
Diego Lara

EDITA:  
Editora Nacional  
Secretaría General Técnica  
Ministerio de Cultura

ADMINISTRACIÓN:  
Editora Nacional / Torregalindo, 10 / Madrid-16

IMPRIME:  
Julio Soto / Antigua Carretera de Barcelona, Km. 22,600  
Torrejón de Ardoz (Madrid)

*Printed and made in Spain*

Depósito legal: M. 6.414/1978



# ÍNDICE

---

JUAN LARREA  
CARTAS DE AMPARO PARA UN POEMA  
Pág. 5

---

AMÉRICO FERRARI  
JUAN LARREA ENTRE LOS DOS MUNDOS DEL SURREALISMO  
Pág. 17

---

FRANCIS PONGE  
LA QUISQUILLA SACADA DE QUICIO  
(TRADUCCIÓN: J. ESCOBAR)  
Pág. 23

---

D. G. BRIDSON  
CONVERSACIÓN CON EZRA POUND  
(TRADUCCIÓN Y NOTAS: AUDREY D. HIBBERT Y J. A. MOLINA FOX)  
Pág. 47

---

EDWARD LEAR  
A NONSENSE ALPHABET  
(TRADUCCIÓN: LEOPOLDO M. PANERO)  
Pág. 63

---

JUAN-EDUARDO CIRLOT  
1916-1973  
(SELECCIÓN DE TEXTOS Y NOTAS: LOURDES Y VICTORIA CIRLOT)  
Pág. 91

---

LIBRO DEL JUEGO DE LAS SUERTES  
(PREFACIO: JAVIER RUIZ)  
Pág. 161

---

WILLIAM FAULKNER  
DOCE POEMAS  
(TRADUCCIÓN: J. MARÍAS)  
Pág. 205

---

LUIS ROBLEDO  
POESÍA Y MÚSICA DE LA TARÁNTULA  
Pág. 223

---

ALGUNAS DE LAS POESÍAS MÁS EXTRAVAGANTES  
DE LA LENGUA CASTELLANA  
(PREFACIO: VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL)  
Pág. 235

---

LUIS ALBERTO DE CUENCA  
LA GENERACIÓN DEL LENGUAJE  
Pág. 245

---

## TABLA DE LÁMINAS

- I. CHARLES SIMART (?): DESNUDO FEMENINO, c. 1856.
- II. CHARLES SIMART (?): DESNUDO MASCULINO, c. 1856.
- III. AUTOR DESCONOCIDO: AVIONES DE LA RAF, 1935.
- IV. AUTOR DESCONOCIDO: INSPECCIONANDO LA CALDERA, 1904.



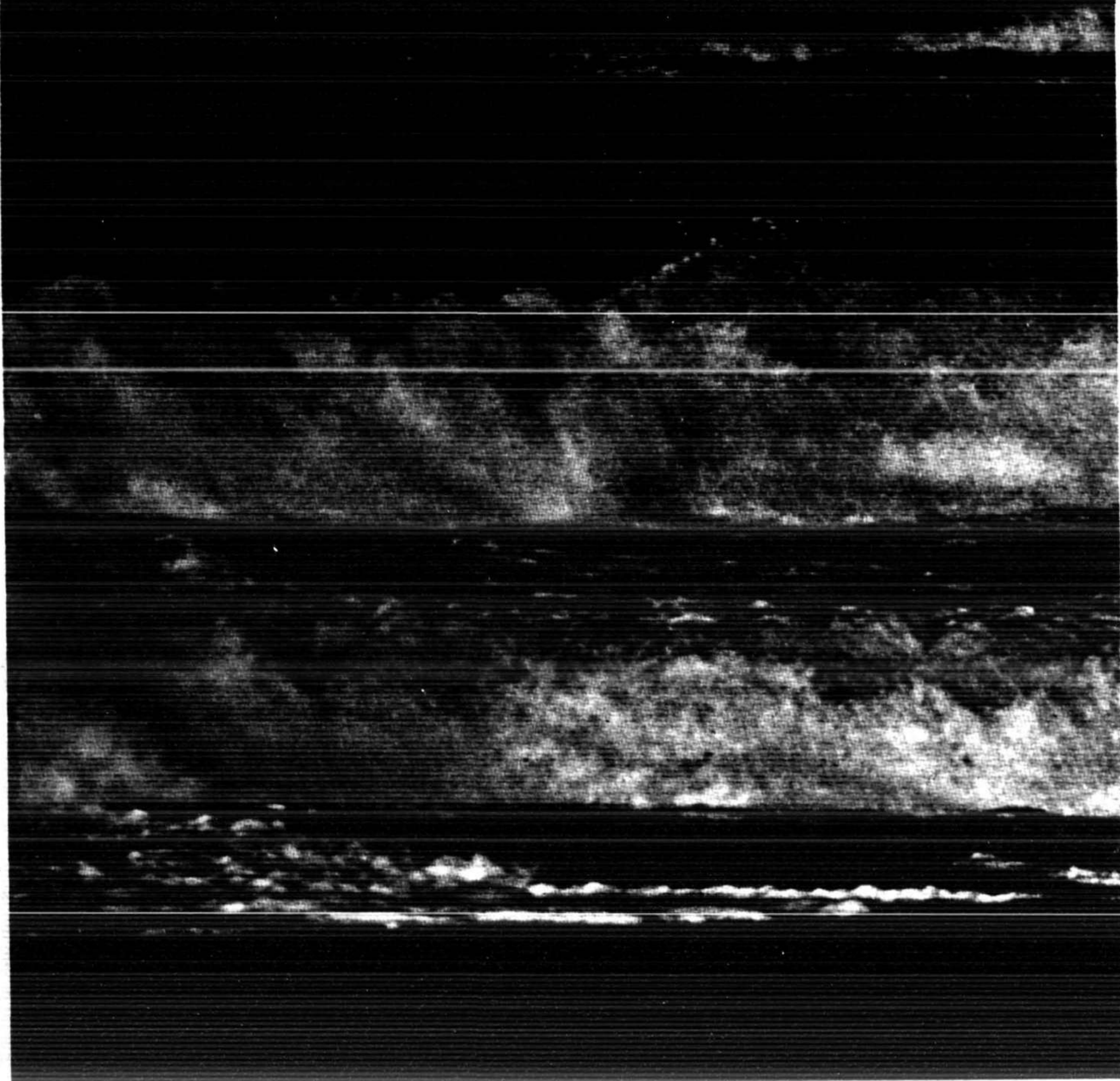


JUAN LARREA

*Cartas de amparo para un poema*

AMÉRICO FERRARI

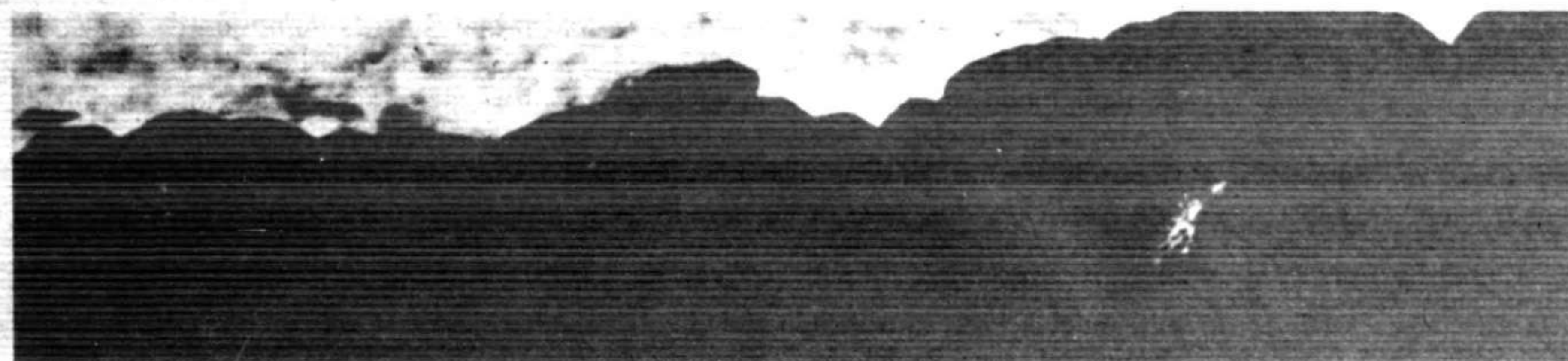
Juan Larrea entre los dos mundos del surrealismo







## JUAN LARREA: CARTAS DE AMPARO PARA UN POEMA



EN el núm. 43 (4/1975) de la revista mexicana *Plural* había aparecido un artículo, «Larrea, surrealista o no», sobre mi libro *Versione celeste* (Einaudi, Torino, 1969). Tomás Segovia desarrollaba en él interesantes consideraciones sobre los vanguardismos de los días heroicos de nuestra época, con especial referencia al Surrealismo, y situando un tanto aparte, entre los poetas de nuestro mundo, a quienes, no sin fundamento, fueron tan amigos en vida y tras la vida, Vallejo y quien escribe. En el razonar de su discurso llegaba Segovia a aludir sin entusiasmo a ciertas «pobres predicciones de cartomancia que tanto valoraban los surrealistas y que hacen al propio Larrea insistir en su primer poema de 1919, porque parece predecir una cosa tan poco interesante como su futuro viaje a América».

En consecuencia, y relativamente al aludido poemita «Evasión», que es el primero de los impresos en el libro mencionado y que enseguida se reproduce, dirigí, agradecido, a Tomás Segovia las dos cartas siguientes que en realidad son como los dos labios de una sola. Pero ante todo recordaremos el poema.

### EVASIÓN

*Acabo de desorbitar  
al cíclope solar*

*Filo en el vellón  
de una nube de algodón  
a lo rebelde a lo rumoroso  
a lo luminoso y ultratenebroso*

*Los vientos contrarios sacuden las velas  
de mis carabelas*

*¿Te quedas atrás Peter Gynt?*

*Las cuerdas de mi violín  
se entrelazan como una cabellera  
entre los dedos del viento norte*

*Se ha ahogado la primavera  
mi belleza consorte*

*Finisterre la  
soledad del abismo*

*Aún más allá*

*Aún tengo que huir de mí mismo.*

He aquí la primera de las dos cartas aludidas:

Córdoba, Argentina, 28 agosto 75.

Muy estimado Tomás Segovia:

Me ha llegado Plural 43, con el sobre destrozado y por casualidad. Creo que con muchísimo retraso. Imaginando que debe ser usted el remitente, quiero agradecerle, así como agradecerle sus buenas palabras acerca de los balbuceos de lo que fue mi vida de larva, tan remota.

Sus buenas intenciones y aciertos no impiden que tenga la impresión de que no ha debido usted darse cuenta del porqué me interesa el poemita «Evasión», y para retribuirle de algún modo su gentileza, se lo voy a decir. Si sólo fuera una anticipación relacionada con mi posterior viaje a América, sobrarían razones para acusarlo de insignificancia. Pero si no me engaño contiene algo más. Por una parte, sus primeras líneas establecen la diferencia entre dos clases de luces: la física, inmediata, de ojos afuera, de cuya encerrona el sujeto poético dice pretender evadirse, es decir, del horizonte de los sentidos, y la luz mental, de conciencia intrínseca o de ser adentro. La primera es cegada, como el ojo mítico del cíclope, identificado con el sol —el «desorbitar» se refiere, por falta de mejor término, al reventón del ojo—, mientras el sujeto se identifica por retruque con Ulises, personaje tan de nuestra época, todavía no puesto de moda en 1919, y el cual decía llamarse «Nadie». El espíritu revolucionario de la huida se halla expuesto con claridad. Se desestima el camino agradable de la primavera para adoptar la vía borrascosa de la contradicción en procura de un más allá de las tinieblas perpetradas. En el Finisterre se termina la Tierra y, por consiguiente, dentro del binomio tradicional, empieza el Cielo o Cosmos. Se alude al Ultra, el movimiento literario español de ese año. Pero el Ultra es fundamentalmente un símbolo inscrito como divisa o designio nacional en el escudo de España. La travesía hacia el más allá significada por las carabelas puede apuntar a un más allá nacional, puesto que se mezclan los valores individuales y nacionales, físicos y psíquicos. El viaje es el proceso de un impulso místico hacia la enajenación, a la salida de uno mismo, más allá de Peer Gynt, personaje obsesionado hasta el naufragio por ser «yo mismo». Aquí el sujeto se propone en contraste evadirse de su yo individual hacia una situación de Nuevo Mundo del que la tierra americana es sólo símbolo que apareja un cambio profundo si no una metamorfosis de la conciencia subjetiva.

A esto viene a añadirse, de hecho, que en el Finisterre se sitúa el sepulcro mítico del patrón nacional de nuestro lenguaje español, sepulcro que no es el de Santiago Apóstol, como sostiene el mito religioso, sino el de un hereje abominado y decapitado, según me tocó a mí difundirlo más de treinta años después, tras la guerra en que ese mito jugó un papel de suma importancia. Y que, según la Comedia de la epopeya, en lugar de regalarse en Itaca, se dio a navegar más allá de las columnas, en la futura ruta de las carabelas colombinas, hasta columbrar una «nueva tierra» donde, como símbolo de la mente sensual helénica, fue engullido por las olas, en contraste con el trayecto interior de Dante y Virgilio que conduce al «Paraíso». Resulta así que en todo ello se descubre una urdimbre de hilos trascendentales que se entretajan independientemente de toda voluntad humana, mas no por ello menos significativa —aunque no en el campo de la luz de los sentidos racionales.

De otra parte, no fui yo solo quien emprendió la travesía del Ultra, aunque me adelantara en el año 30, sino la transmigración del pueblo español que, victimado y mediante una multitud representativa de su gente, traspuso en 1939 el océano en la ruta de la divisa nacional hacia la Nueva España, acontecimiento en el que me correspondió desempeñar un oficio algo destacado en lo cultural, que no ha terminado aún.

A ello debo añadir en lo que me atañe en cuanto individuo, que en razón de circunstancias en gran parte fortuitas, hube de vivir, sobre todo desde 1929 y en conexión con mi viaje al Perú, el proceso psíquico transformativo de la personalidad hasta

convertirme en el sustentáculo de una conciencia que no me es dado considerar «mía», cumpliendo así en lo físico, y sobre todo en lo psíquico el plan de «Evasión».

De aquí que la apariencia tan inocentona de este poemita resulte ser en realidad más compleja de lo que se ve al pronto. Los elementos significativos se encuentran en él concentrados, aunque no en lenguaje discursivo, sino expuestos en un idioma mitológico, propio del ser de la Cultura, el cual no obedece a la voluntad de Nadie. ¿Será ultrahumano? Sobre la base de lo que se suele entender por humano, así lo creo. Personalmente me eximo de toda responsabilidad en la confabulación, pobre de mí que cuando escribí en un improntu esas líneas, era un provinciano de mente atrofiada por una educación constreñidísima y que no tenía de la posibilidad de síntesis semejante ni deseo ni barrunto. Solo sabía del Ultraísmo, nacido en aquel preciso instante; de Polifemo y Ulises, por Virgilio; de Peer Gynt, por Ibsen, leído recién; del Finisterre geográfico y de las carabelas, desde la primaria. A pesar de nuestras carreras concluidas, éramos a la sazón unos necios pseudo ilustrados, lo cual no ha dejado de reportar, al menos en lo que me concierne, sus ventajas.

Así pues, si esos motivos heterogéneos se me articularon de pronto y porque sí en la cabeza componiendo una especie de clave histórica en relación con mi futura experiencia personal y con la del pueblo y psique española y aún con la causa de su Cultura, fue por puro y triple azar. Agregue que Vallejo, que ha resultado ser un factor transferencial de primer orden y con quien, también por azar, me unió amistad muy estrecha, y del que tanto he debido ocuparme, nació en Santiago de Chuco, pueblito derivado deliberadamente del Finisterre; y que el Patrón de nuestro idioma, Santiago, Patrón a la vez de ese pueblito, procede de la imagen caballera del Apocalipsis o «Verbo de Dios», donde se trata del fin del mundo terráqueo y principio de un «Cielo y Tierra nuevos», como Colón se encargó de recordarlo; y que Vallejo murió crísticamente pronunciando su España, aparta de mí este Cáliz, amén de otros conceptos asombrosos; y que a mí se me dio descubrir, sin buscarlo, primero la realidad del sepulcro del Finisterre, y segundo la verdadera y revolucionaria verdad histórica del Apocalipsis, con las formidables consecuencias ultra-nacionales que comporta para cuando llegue su momento, y comprenderá que me vea obligado a pensar que nos hallamos ante una configuración espiritual tan autónoma como absurda, de naturaleza distinta a lo registrado hasta hoy pues que insumisa a las categorías de tiempo y de espacio aunque se coentrañe con, y se exprese en función de las mismas; de verdadero Mundo Nuevo.

Sobre estos datos quizá comprenda usted también por qué dejé de escribir versos como quien desembarca en poética Tierra Firme, y por qué me negué a publicarlos durante tantos años, aún convencido de que algún día tendrían que darse a conocer como testimonios de las situaciones extremas de autorruptura, de desvanecimientos y hasta de abismos por donde el sentirse ser conciencia había tenido que ser procesado para arribar a donde «lo imposible se torna inevitable». Y comprenderá que a esta luz el Surrealismo me parezca un movimiento pretencioso, exclusivamente literario, con relación sólo tangencial a la Vida verdadera; en cierto modo una ambición ilusoria cuyo mérito positivo reside en que acusa la gravitación de una próxima realidad cultural superior a la de Occidente que a aquel movimiento le era inasequible.

Quizá a usted le parezca todo esto un embrollo en exceso disparatado. De todos modos yo se lo expongo por lo que le dije al principio y también a fin de que pueda vislumbrar, si algo en ello consiente, que pueden darse casos en los que la vida planetaria manifiesta tener dimensiones poéticas ni sospechadas por la razón filosófica —ni por los poetas surrealistas, a la postre subordinados al individualismo cartesiano del estanque de donde proceden.

Le reitero mi gratitud con un cordial abrazo de compañero a compañero.



La segunda carta se expresaba así:

Córdoba, 5 setiembre 75.

Muy estimado Tomás Segovia:

Pequé por omisión cuando no le indiqué, al escribirle hace pocos días, que el esquema del poema «Evasión» es idéntico al de mi ensayo 25 años posterior sobre El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo (Cuadernos Americanos, 1944). En ambos casos figura como piedra básica el ojo reventado y se trata de dos luces, la exterior o sensible y la interior o trascendental; de dos mundos, el europeo del Surrealismo y el de su auténtico más allá o del Nuevo Mundo, así como de la superación del «yo» personal. Al redactar el «Surrealismo» no me di cuenta de esa relación por no haber vuelto a acordarme del poema desde que lo compuse. Sólo hacia 1954, inducido por otras razones a examinar el conjunto de mi experiencia como un proceso significativo, percibí con sorpresa esa tan indeliberada identidad. Esta era, sin duda, producto de un algo como congénito cuya manifestación se había reiterado. Pero a la vez su origen se debía a la intervención de circunstancias exteriores: a la noticia de la aparición del Ultraísmo en el caso del poema y, en el del ensayo, a la lectura inmediatamente anterior del artículo de Pierre Mabille sobre el percance de Brauner que me hizo recordar el film de Buñuel El perro andaluz, donde también se desgarran el ojo y a cuyo estreno había yo asistido en París — coincidencia inadvertida por los surrealistas\*.

Ahora bien, sucede que si el esquema de esos dos textos es el mismo, sus enfoques difieren en calidad. El planteo del poema corresponde al ser sujeto poético individual, introvertido; mientras que en el del ensayo, efectuada ya la emigración española, era objetivo y extravertido: de grupo y conciencia cultural. Aunque ambos acusen la misma dirección del Ultra, los tenores psicológicos de uno y otro son distintos, individual en el primer caso; nacional y continental, en el segundo, tendencias que se enlazan y corroboran mutuamente, siendo de advertir, además, que el surrealista Buñuel perteneció primero al grupo del Ultra. Puede afirmarse, pues, que sobre el conjunto gravita un Ultra general, de significación inequívoca.

Sobre este fondo no creo que quepa asombrarse de que reconozca yo un valor algo más que personal a «Evasión», un valor que si parece nulo en el orden de los estilos literarios y de la crítica racionalista tan en boga, pide apreciarse hasta de perla rara en el orden de la psicología profunda concernida con la elaboración superracional de los destinos. Claro que este aspecto psicológico, como insumiso a la voluntad individual hoy tan avasalladora, es descartado como inexistente por dicha crítica cegata.

Me excuso por distraerle con esta segunda intromisión en el curso de sus lecturas, pero he creído que me era obligado hacerlo tras mi primera carta. Y también aprovecho la oportunidad para retocar el texto de esa carta primera que acabo de releer: al referirme a Polifemo se dice en la misma que sabía yo de él por Virgilio, en vez de decir por Homero y Virgilio, errata en la que colaboraron la máquina de escribir y la Divina Comedia. (Surrealismo puro, ¿no?)

Otra vez mi agradecimiento con un cordial abrazo



\* P.S.—También muchísimos años después, hacia el 50, tuve ocasión de comprobar por lectura directa que este juego imaginativo de los dos ojos, interior y exterior, presente en «Evasión» y en mi Surrealismo, y que tanto debiera haberle fascinado a Jung, fue utilizado muy concretamente por Meister Eckhart en uno de sus sermones (XXV) y en el tratado de Theologia Germanica que suele atribuírsele.

Parece incuestionable que nada existe en el poemita «Evasión», compuesto y publicado en 1919, cinco largos años antes de que diera signos de vida el Surrealismo, atribuible, ni en la orientación de su propósito ni en su modalidad, a ningún género de «mancia» fuera de la *sublimancia* poética. Como tampoco imagino que pueda detectarse en las siguientes frases del poema en prosa «Atienza» (1927), en las que yo mismo descubrí años después premoniciones de mi propia experiencia. Se leen así en esa prosa poética toda ella premonitoria pero en un nivel ajeno al meramente individual, frases como las siguientes:

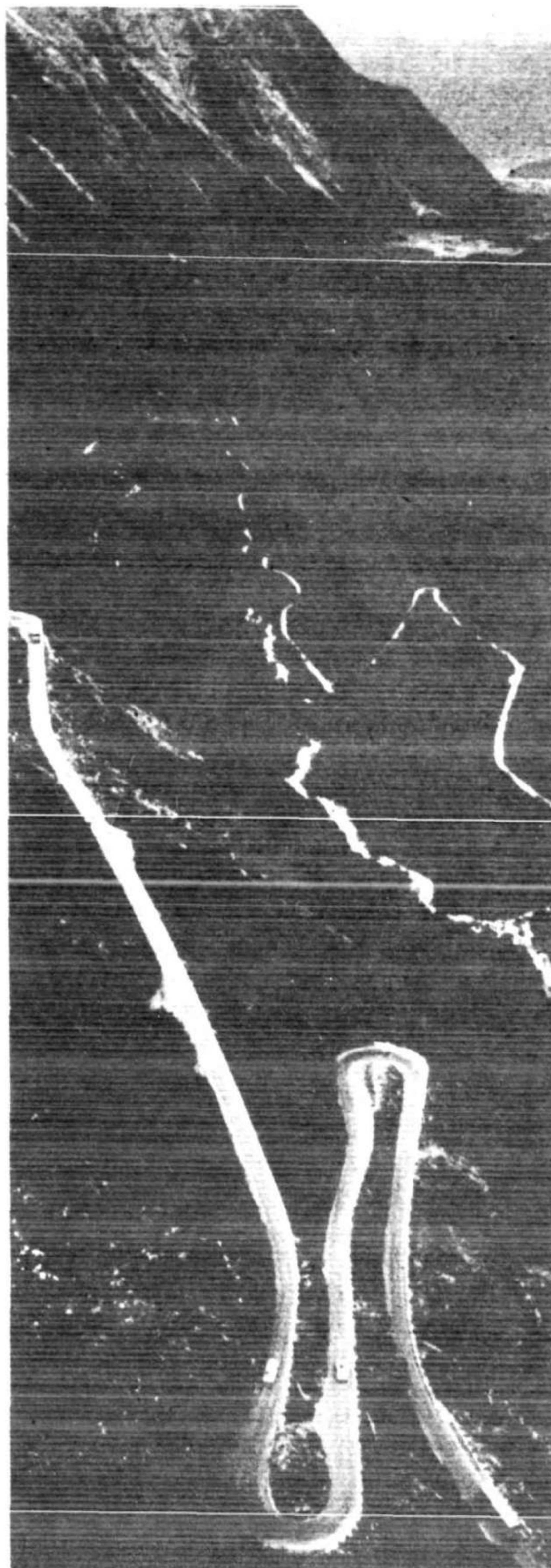
*En esto comenzó a ser cruzado el cielo por un bando de aeroplanos. Como yo debieron contar hasta seis las numerosas cabecitas que, solicitadas por el zumbido, aparecieron airosamente abajo, en las ventanas de las casas. Y de este modo me fue dado presenciar la más gloriosa actitud, un dulce crecerse a volar a fuerza de ojos, de un poblado entero, por el mismo tácito y simultáneo acuerdo con que los surtidores de un jardín se estiran hacia algo que en la atmósfera es, más que azul, ternura. Yo mismo fui arrebatado por gracia de tantos ojos como incurrían en inocencia, inesperado pasajero de un vuelo urdido en el corazón de otro mundo.*

.....

*Yo también, me dije, yo también, cuando me quede tiempo hacia el ocaso he de sufrir un monte.*

En mi sentir expláyase en estos ejemplos de «Evasión» y también de «Atienza», una especie de expresión poética distinta de la corriente que hoy suele dar por buena la crítica literaria, orgullosa de sus convencionalismos. «Evasión» se produjo en el ámbito enaltecido de la palabra, en el entusiasmo del Verbo. No sin alguna razón, desde tiempos inmemoriales se les ha venido a los poetas llamándoles *vates* y a sus emisiones *vaticinios*, sin olvidar que sus enigmas podrían interpretarse a veces como *oráculos*. Ello en el orden secular, emparentado con el que en el religioso se llaman *profecías*.

A consecuencia de la evolución que ha experimentado la crítica literaria estos últimos tiempos,

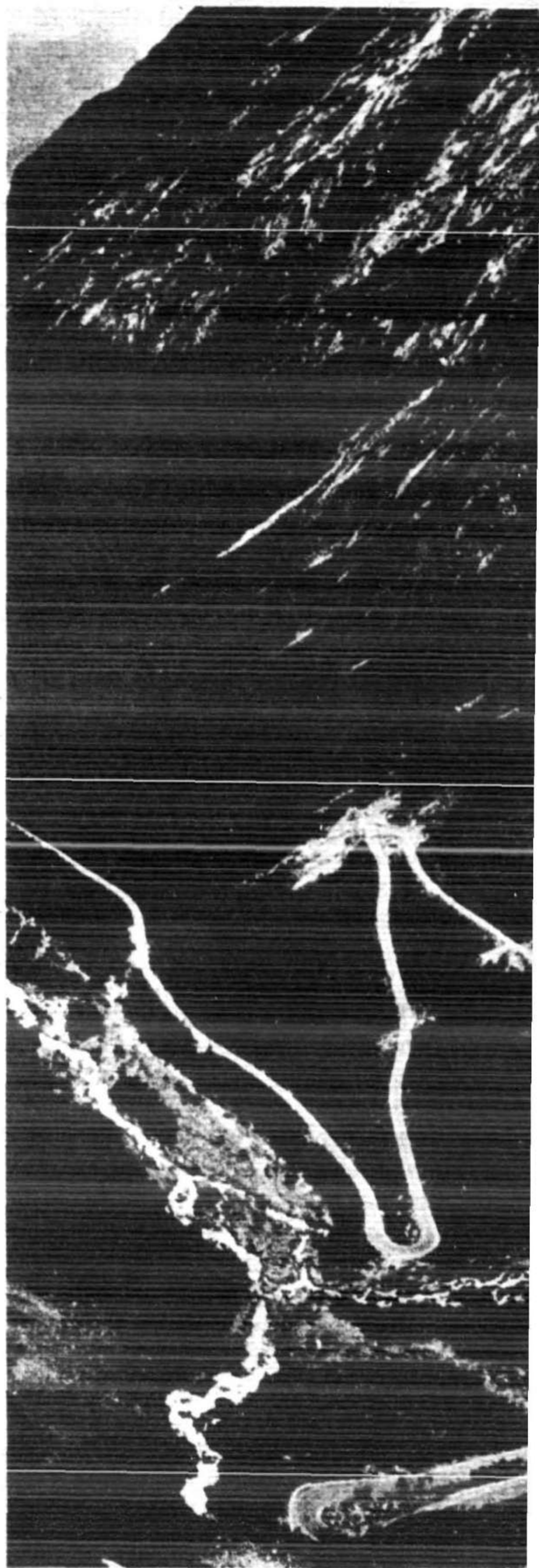




hasta consagrarse al fanatismo de la emperifollada diosa Razón que, desde su puesto ancilar se ha adjudicado el derrocamiento de la Imaginación creadora, convirtiéndola a ésta en uno de sus coquinarios perifollos, el cometido de la crítica poética ha venido degradándose en nuestro siglo, especialmente en la latitud cartesiana. Su actividad ha tendido a consagrarse al examen cada vez más prolijo de la constitución física de los elementos verbales, como si, entre otras cosas, todos los idiomas fuesen regidos por una sola fonética. Sobre todo a partir de la Estilística y de su continuación, el Estructuralismo, se pretende que todo ello es producto del espíritu científico, en lo que la Lingüística ha venido en su apoyo con todos los recursos de su retórica que inducen a recordar los empeños de los cabalistas medievales —diligencias que en otros aspectos pueden reportar beneficios.

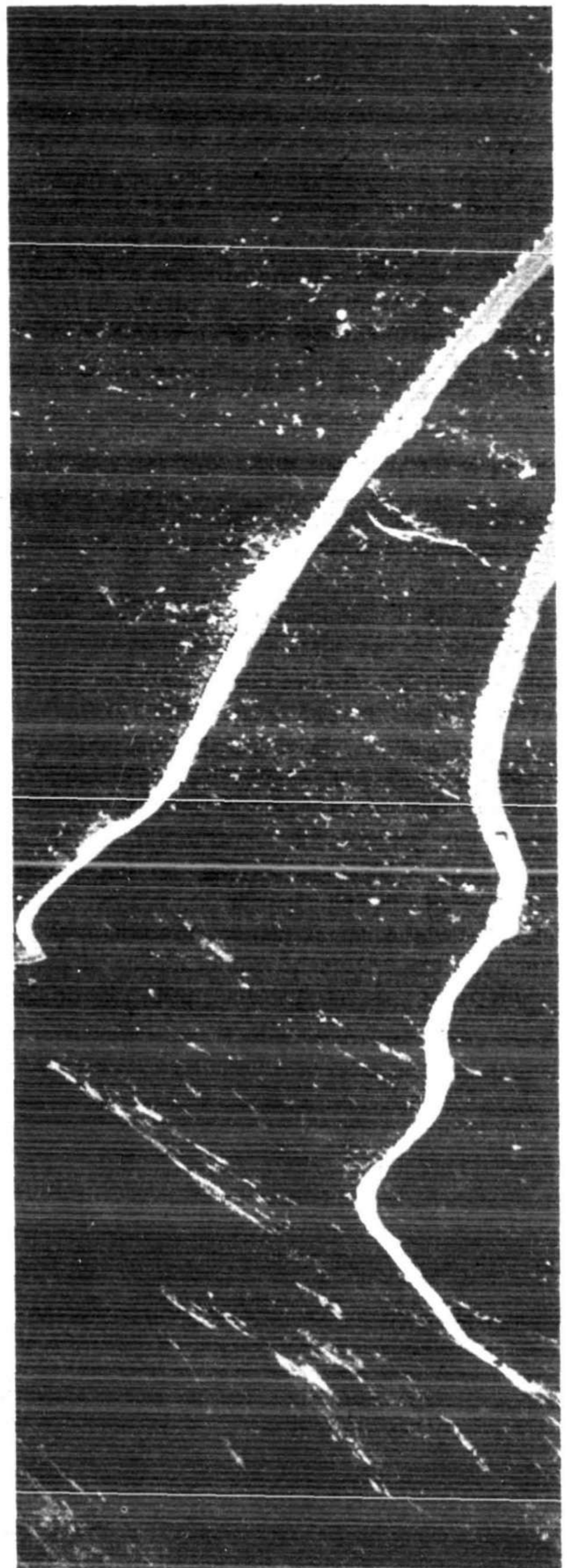
Sin embargo, no cabe desconocer que, desde varios puntos de vista, semejante pretensión, envanecida por la sacralización del método, se define ante algunos, al menos de quienes la contemplan, como aberración de base. La retórica y la escolástica han sido siempre construidas con pretensiones de inexpugnabilidad, como las catedrales y los castillos roqueros. Incitados por el auge esplendoroso de las ciencias naturales y sus técnicas, derivadas de la eficacia de la razón teórica, cuantitativa, quienes hoy se proponen institucionalizar el empleo gramatical de las palabras, han caído con excesiva frecuencia en la tentación de atribuir a sus actividades validez científica, hasta convencerse de haber sentado los cimientos de una nueva ciencia. Sin embargo, Ciencia verdadera es aquella forma de conocimiento tan identificada con la estrofa universal de los fenómenos que mediante sus adquisiciones puede predecir y gobernar a tiempo relativamente fijo el comportamiento fenoménico de la Naturaleza. Las demás actividades en el orden de la física y aun de la psíquica, son hipótesis de trabajo, más o menos intuitivas, conjeturales y duraderas; investigaciones realizadas con miras a conseguir algún día su incorporación al organismo de la Ciencia.

Esto en el orden de la Naturaleza. ¿Pero en el complementario del Espíritu? Ciertamente es que en nuestros días de tránsito abunda la tendencia a comprender al Espíritu como Naturaleza y someterlo a sus métodos, degradándolo del nivel de la suprema cualidad al muy democrático de la canti-



dad. Ello sitúa a la conciencia del espectador, como a la del operador, en la posición soberana del anti-Espíritu, doblegando la cerviz del pseudo espíritu al servicio doméstico de la Razón. Eliminada queda así toda veleidad de trascendencia. Desde Mallarmé, al *azar* característico de la verdadera «inspiración», no le queda en el poema más recurso, si en él ha de merecer entrada, que el de «ser fingido», esto es, de enmascararse. Lo que a la vez que suprime todos los misterios que no sean fingidos, convierte a la actividad poética en un baile de máscaras.

En realidad, si la conciencia humana ha de ascender al punto clave desde donde, con perspectivas teleológicas tocantes al comportamiento genérico e individual, se prevé, con conocimiento suficiente de causa, lo aún no efectuado o futuro, esto es, allí donde se esclarece y determina el sentido del movimiento humano hacia el porvenir, que procure a cada cual su dosis de libertad, es obvio que ese punto no podrá alcanzarse por la mediación cuantitativa de la Ciencia, aunque, llegado el caso, contribuya ésta a fortificarlo, mucho menos por el azar fingido y guardaespaldado por sus métodos. No entra en lo posible abolir la existencia del Ser humano, ni en la actualidad de sus sentimientos y adivinaciones que son, en cierto modo, insinuaciones positivas o negativas de la trascendencia. Si se ha de lograr tan apetecible grado de Conciencia, quizá super-humana, tendrá que ser por la operación de la Poesía o intervención del Ser Creador, cuya presencia se interpola entre el pasado y el futuro, según, en alguna manera ha ocurrido siempre. Será precisa la instalación en la mente genérica de un sistema orgánico de convicciones universales, equivalente al de la fe mitológica que siempre se ha plasmado en la terraza o altiplanicie crédula de cada cultura, que posibilite la función pulmonar, por decirlo así, de la mente humana en el libre ámbito o expansión de la Logosfera, donde la Imaginación pueda, para cernerse sobre tiempo y espacio, plegar y desplegar sus alas. Las vislumbres de Juan Bautista Vico, el auténtico adelantado de la *Ciencia Nueva*, mas no en el estricto compartimento literario, sino en el general de la Cultura, para quien la génesis de cada una de éstas emana de los que denomina «poetas teólogos», se prestan a actuar aquí de soportes referenciales. («La poesie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant». Rimbaud a Demeny. «Nous allons à l'Esprit. C'est



très certain. C'est oracle ce que je dis». *Mauvais Sang*.) Claro que la verdadera Realidad es todavía y por suerte muchísimo más compleja.

Según se insinúa en las dos cartas transcritas, el lenguaje de «Evasión», perfectamente entrañado a su tendencia augural hacia el *Ultra*, se expresa en un nivel comunicativo superior al de la subjetividad de costumbre en el campo cultural de nuestro idioma. Sus símbolos expresivos no se limitan a ser los verbalmente idiomáticos, característicos del lenguaje hispano-vulgar, al servicio de la manifestación de sentimientos más o menos afectados de persona un tanto selecta, o de algún juego literario o de moralidad existencial al día, sino que son símbolos ideoplásticos más complejos y de superior volumen, correspondientes al repertorio de los mitologemas generalizados en el horizonte logosférico de la cultura europea. En un rapto de imaginación, sin reflexión alguna, el poeta se ajustaba en él, indeliberadamente, a los medios expresivos de un idioma de distinta especie y sobrevenido por razones circunstanciales, coincidiendo por pura entusiasta emoción o corazonada, por azar, con las apetencias de otro género de lenguaje que ya entonces habían planeado algunos descubrir en Francia —aunque muy de otro modo—. Las unidades de construcción en que se sostienen sus dieciocho versos, no lingüísticas, eran concreciones imaginarias de varia extracción en el espacio y en el tiempo. Procedían: de la mitología greco-latina personificada en el héroe mediterráneo; de la historia mitificada de las

carabelas colombinas, oceánicas; de un mito de la moderna literatura nórdica; de los niveles peculiares de una psicología de transformación ontológica, abocada a desprenderse de las apariencias inmediatas, proyectándose por la dialéctica del no-ser al Ser\*; de la heráldica de los destinos a que, asomado al finisterre, se atiene nuestro escudo nacional desde el Re-nacimiento, en virtud del Nuevo Mundo de América. Todo ello en el impulso de un sujeto simbólico identificado con Ulises y en función del tránsito de una situación histórico-cultural del mundo, en aquel instante de ruptura correspondiente a la terminación de la guerra europea del catorce. El conjunto aparecía proyectado a una adivinada situación ontológica más allá de la occidental aprisionada por la luz de los sentidos. A otra Luz. Por ello resultó posible que el poema se vinculase, en cierto modo y sin barruntarlo ni remotamente, con el impulso substancial de la *Divina Comedia*, como coincidía, aunque su autor sólo pudiese imaginarlo veinte años después, con el cántico de los peregrinos que entonando el *Ultreja, Esuseja*, recorrían el camino de Santiago en búsqueda del más allá y más arriba, significado por el cabo terminal de Europa. Impregna ya a la composición un sentimiento apocalíptico perceptible en la psicología pseudo mística del sujeto y, si bien se escarba, se discierne, hasta la presencia del Cielo y Tierra nuevos que, por su parte, se ufanaría de haber descubierto Cristóbal Colón (*O somma Luce...!*)

Constituye, pues, «Evasión» una síntesis de



mitos culturales europeos, emitidos por un sujeto que se dice identificado con *Ulises* años antes de la aparición del libro de Joyce, luego tan famoso, y con total ignorancia de que también en la *Divina Comedia* figura el héroe Itaqueo que se lanza a la conquista del Océano en la ruta que seguiría Colón, hasta hundirse en el mar a la vista de una «Tierra Nueva» (*Inf.* XXVI, 85-142. *Par.* XXVII, 82-84).

Por consiguiente, el poemita «Evasión» resulta ser un resumen espontáneo de las tendencias trasatlánticas y psíquicas de la cultura europea hacia una situación ulterior que se identifica con el Nuevo Mundo. En el fondo no extraña que en virtud de su impretenciosa y voluntariamente torpe simplicidad literaria —no fingida—, nadie se haya fijado en él, que yo sepa, sino para desdenarlo.

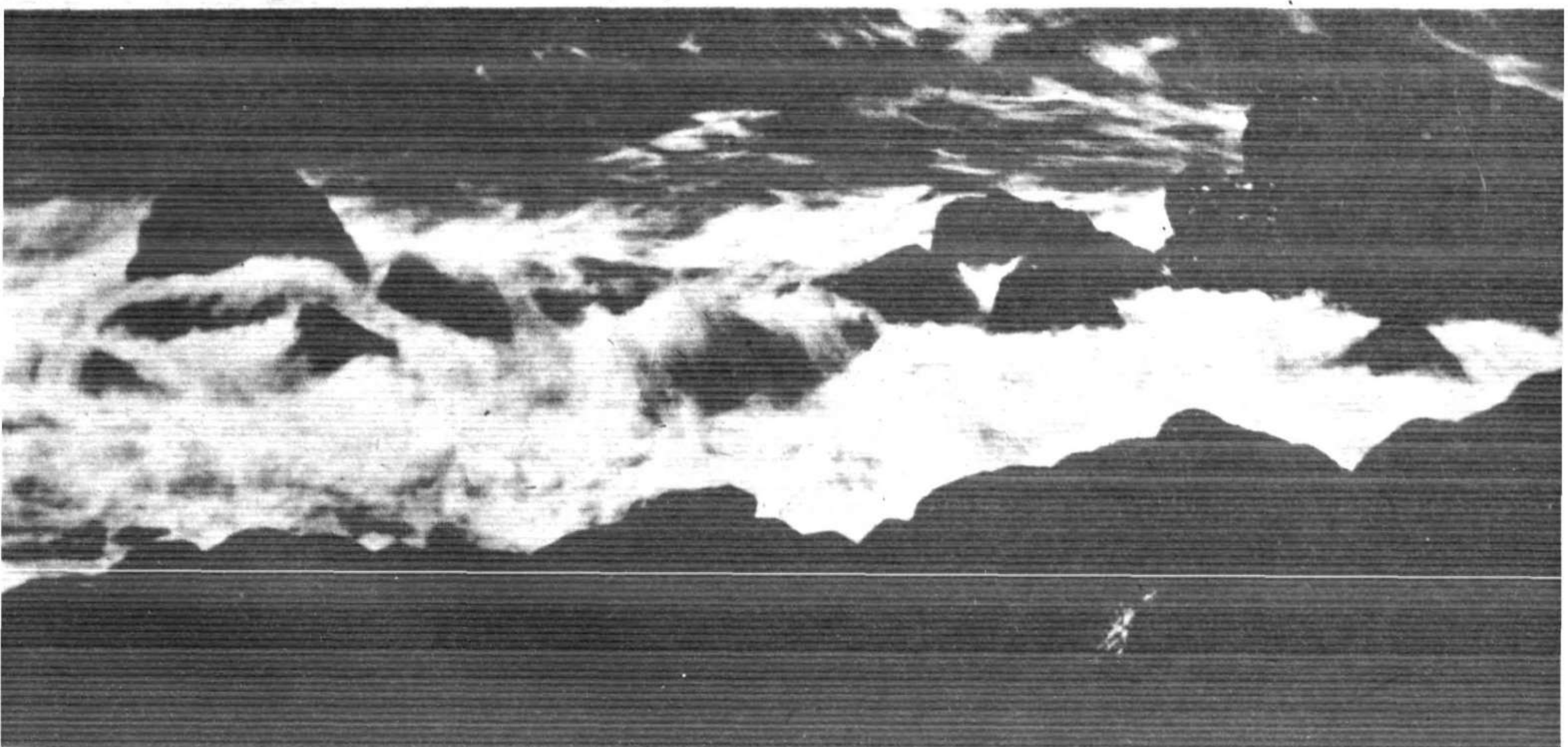
En suma, lo que puede interesar de «Evasión» es su carácter de poema *heráldico*, compacto como una simiente, donde se ovillan y resumen, en anunciación como oracular, ciertas corrientes teleológicas del pasado europeo con proyección al futuro. Muy de tener en cuenta es que el anuncio se cumplió después en la persona del sujeto poético que diríase coentrañada al verbo mismo en un trance de involuntaria pronosticación, puesto que dos décadas más tarde se trasladó a la altiplanicie andina —no a la molicie costera— donde vivió los fenómenos de coordinación extra normal que determinaron la mudanza de su conciencia acerca de la realidad de la vida. Y que en cierto modo, se

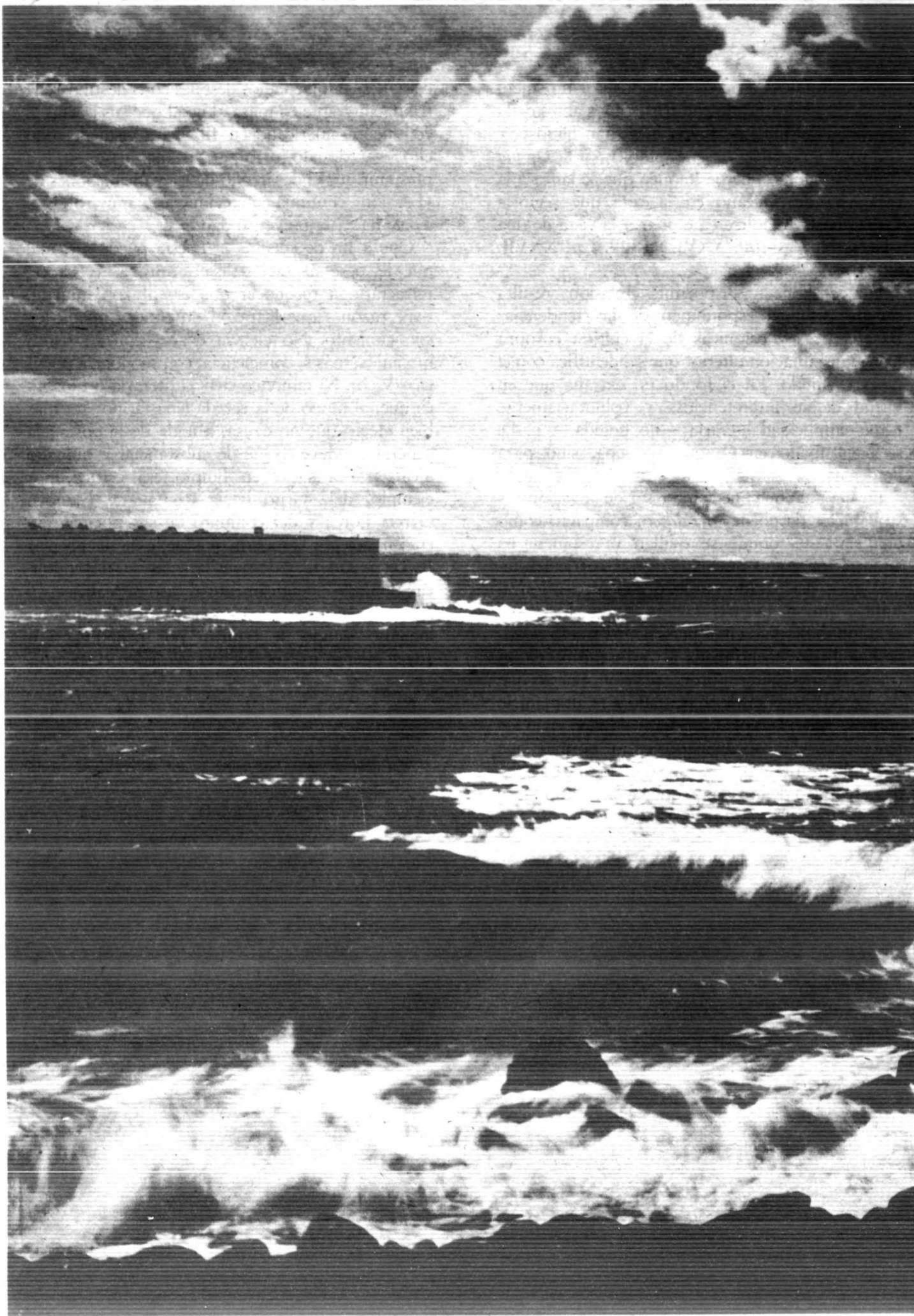
cumpliese también años después en el destino de la tribu, emigrante en masa al igual que sus poetas al continente americano en 1939. En vista de todo ello —y de «lo otro»— yo me arriesgaría a presumir que el desarrollo de las vaticinaciones de «Evasión» continúa en crecimiento y muy robustecidas, hacia la universalidad.

Que a fin de cuentas la Poesía puede ser, mal que le pese al racionalismo muy a lo Croce, refractario a reconocer que el corazón humano tiene razones que la razón no conoce, medio de conocimiento. No ciencia exacta con su lógica mecánica, más si conciencia, con su «lógica poética» (Vico). Ni tampoco ciencia literaria o filosófica que, al modo de la cábala letrista, por ser más bien efecto que no causa, a nada de importancia general conduce. ¿Qué de substancial y humano alcanzaría a sacar en limpio esa crítica, por ejemplo, del «Grito hacia Roma» de Federico García Lorca y del conjunto de sus poemas tan enajenados por la muerte que fue la de sus propias *Bodas de sangre*, y después la, y las de su República popular —idénticamente al caso de Vallejo— y más aún, ensanchándose, a la Muerte de quizá un inmenso estado de espíritu por penetración o advenimiento irrevocable del verdadero Espíritu?

J. L.

\* «Las cosas que se ven son temporales, mas las que no se ven son eternas» (2 *Corint.* IV, 18).





AL comenzar estas reflexiones sobre Juan Larrea y el surrealismo es conveniente hacer una distinción entre lo que podría confundirse y confundirnos en estos dos conceptos: el concepto de surrealismo y el concepto de obra de Larrea. En efecto, en el movimiento francés y en la obra del poeta español-americano existe, a primera vista, una ambigüedad. ¿De qué Larrea se trata? ¿El poeta lírico que cantaba fórmulas mágicas en *Versión celeste*, o el poeta-teórico que especula sobre la historia del ser en esas obras proféticas y teleológicas que son *Rendición de espíritu* y *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*? ¿Y de qué surrealismo? Tenemos la impresión de encontrarnos en un jardín de senderos que se bifurcan y donde corremos el riesgo de extraviarnos. En lo que concierne al surrealismo en primer lugar, eliminemos de entrada el concepto más difundido, es decir, aquel que entiende por surrealismo todo lo que está escrito de manera «extraña» y «obscura» (el «surrealismo» de Vallejo, de Neruda, de Alberti, de García Lorca, de Aleixandre, etc.), pues el surrealismo no es simplemente una forma de escribir. Nos quedan los dos sentidos que fueron claramente señalados por Julien Gracq en un homenaje a André Breton: «un surrealismo sin edad y del cual el romanticismo alemán nos ha dado, con un siglo y medio de anticipación, la mayor parte de las fórmulas esenciales», y «el surrealismo con lugar y fecha». Este último nació en Francia después de la primera guerra mundial, y nació como grupo, *ecclesia* o congregación, en pocas palabras, como colectividad reducida, por cierto no cerrada, pero sí estrictamente delimitada. En 1924 esta congregación estaba formada por 19 miembros que habían «dado fe de surrealismo absoluto» y que André Breton enumera por orden alfabético en el primer manifiesto del surrealismo. Por consiguiente, desde el principio quedaba en claro que el surrealismo no puede ejercerse de manera individual. El surrealismo con lugar y fecha cesó sus actividades colectivas y se disolvió como grupo en febrero de 1969, después de la muerte de André Breton. Mientras el grupo existió se podía pertenecer o no a él; algunos lo abandonaron, otros fueron excluidos. Lo que sí debe-

mos señalar, es que Juan Larrea no perteneció jamás a ese movimiento, y el propio poeta ha puesto de relieve en varias ocasiones que fue siempre «ajeno a los intereses particulares del grupo».

Sin embargo, debemos observar que Larrea no dice «ajeno al surrealismo», sino «ajeno a los intereses particulares del grupo», es decir, que él piensa que existen «intereses generales» que van más allá del surrealismo con lugar y fecha y que pertenecen a ese surrealismo sin edad en el que Breton incluía autores tan diferentes como Young, Swift, Chateaubriand, Victor Hugo e incluso Dante y Shakespeare. Además, es un hecho que si consideramos sólo algunos conceptos fundamentales de la actividad surrealista, como el sueño, el inconsciente, el mito y la magia, el automatismo psíquico y el azar objetivo, que impregnan por completo el universo del poeta español-americano, éste resulta mucho más surrealista que muchos miembros del grupo francés. Los poemas de *Versión celeste*, verdaderas cascadas de imágenes, no tienen nada que pedir a los textos más automáticos, más oníricos de Benjamin Péret o de Robert Desnos, y al igual que los surrealistas de la época heroica, Larrea, para quien la poesía es «sagrada», se ha negado siempre a considerar la escritura del poema como «literatura». Por otra parte, Larrea dejó de escribir versos en 1932, y en 1966, comentando sus antiguos textos poéticos, declara que «no obstante su interés de vislumbres referenciales (esos textos) para él eran sólo circunstanciaciones insatisfactorias de su proceso íntimo».

En su desdén por lo literario nos parece que Larrea va incluso más allá que la mayor parte de los surrealistas, con excepción de hombres como Antonin Artaud o René Crevel. En efecto, a pesar de sus declaraciones contra la literatura, durante toda su vida André Breton hizo literatura, y el interés que los jóvenes adeptos del grupo surrealista ponían en el aspecto propiamente literario de su obra se puede apreciar con bastante precisión en la distinción que hacía Paul Eluard entre el «mensaje», el «relato de sueños» y el «poema», ya que este último debía ser objeto de una elaboración estética de la materia bruta que nos proporciona el inconsciente. Basta comparar la escritura de *Versión celeste* y la de, por ejemplo, *Capitale de la douleur*: es el bosque oscuro frente al jardín cultivado, la explosión del automatismo psíquico casi puro junto a un discurso poético que sin duda procede de las fuentes del inconsciente, pero que ha sido filtrado y ordenado por la cultura y la razón francesas. En la poesía de Eluard, como en la de Breton, el lector dispone de hitos que le permiten orientarse y encuentra un camino trazado, en general, por el «tema» de la composición. En cambio, en la poesía de Larrea a menudo nos perdemos; no hay camino, o, mejor dicho, hay varios que se cruzan, se bifurcan, se vuelven a cruzar o giran en redondo. La versión celeste de la realidad que ofrece el poeta lleva a lo suprarreal por conducto de un lenguaje que hace que nos perdamos *aquí* para que podamos encontrarnos en *otra parte*. En este sentido, Luis Felipe Vivanco tiene razón cuando subraya la importancia de los dos últimos versos de *Versión celeste*: «Ya no puede uno perderse lo imposible / se torna muy paso a paso inevitable». Este *imposible* y este *inevitable* se refieren sin duda alguna a ese «punto del espíritu» del que habla Breton en el segundo manifiesto, y en el cual los contrarios dejan de ser percibidos contradictoriamente. Ahí el espíritu se encuentra a sí mismo, no existe ya extravío, y hacia ese punto del espíritu abre Larrea un camino mientras confunde de manera implacable en el lenguaje poético todo lo que el lenguaje del realismo y de la lógica distinguen minuciosamente: «esta alegría tan viva que nace de confundirlo todo». Ni el lenguaje del sueño ni el de la vigilia pueden servir para escribir la versión

celeste, sino su confusión; así como la pura claridad a la que aspiraba Novalis debía ser engendrada por la unión de la luz y de la sombra, la claridad suprarreal que anhela Juan Larrea debe nacer de la fusión de un sentido obscuro, extraído de profundidades a las que no llega el análisis de la inteligencia razonante, en las que abundan los símbolos impenetrables y las relaciones desconcertantes, y de un discurso «claro» en cuanto a la forma, puesto que se articula sobre una sintaxis estricta. Ahora bien, el «sentido» del poema debe entenderse en las dos acepciones del término: como significado, por supuesto, pero también como dirección; el poema no es así un objeto destinado a producir en el lector una simple emoción estética, sino una vía de conocimiento, un método, una busca de lo invisible-visible; el camino que recorre el espíritu en el poema es concretamente un camino hacia ese punto donde se produce la abolición de los contrarios y, por consiguiente, hacia la abolición de lo que llamamos el «yo». A nuestro parecer, esta es la empresa que se propone realizar Larrea en su poesía, y también en este caso coincide con los surrealistas que tenían la misma concepción y más o menos la misma ambición. Como lo señala Ferdinand Alquié: «el surrealismo es vida. No le interesa hacer obra literaria, sino exteriorizar las fuerzas humanas, amar, esperar y descubrir». Así es, o por lo menos así lo pretendían los surrealistas. Pero entonces el poema no es sino un medio al servicio de la búsqueda de la vida verdadera, y el arte no tiene valor en sí mismo: la estética sirve a una finalidad ética o metafísica, el poeta no se toma en serio como constructor de versos. Como dice Breton, «tiene que ajustar cuentas con la vida», y ésta es también la actitud de Larrea. En vez de proclamar orgullosamente con Horacio: *exegi monumentum aere perennius*, reconoce el carácter efímero del poema, tan efímero como el mundo y el poeta:

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema

es esto

y esto

y esto

Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy, que existe

porque existo

y porque el mundo existe

y porque los tres podemos dejar correctamente de existir.

Todo esto acerca a Larrea al surrealismo pero sin identificarlo —y veremos por qué— con el movimiento francés; pues el surrealismo es en primer lugar (Breton dixit) «un cierto estado de furor», pero también «una operación de gran envergadura sobre el lenguaje». Ambas cosas presuponen, en la base, una voluntad de ruptura radical con lo que se llama el mundo literario, con las convenciones del medio social y con todo lo que pueda trabar, aunque sea en pequeñísima parte, la búsqueda de lo suprarreal y la posibilidad de «practicar la poesía», incluso si esta práctica no se traduce necesariamente en poemas. Ahora bien, aunque en este terreno está muy cerca del surrealismo, del cual —dice el poeta— «aprovech[ó] las tendencias que [le] eran afines», Larrea en cambio se aleja de los poetas españoles de su tiempo. Considerando que la poesía es una profesión de fe, «una profesión de esa fe sobre la cual se fundan las más sublimes esperanzas», confirma a propósito de un homenaje a Neruda, su actitud de distanciamiento de los poetas españoles, con cuya actitud vital no se había sentido jamás en comunión.

En pocas palabras, Larrea se aleja de su propio país y de la literatura de su país; se aleja inclusive de la lengua española, puesto que ha escrito la mayor parte de su obra poética en francés; después se alejará de Europa para «devenir» hispanoamericano, y en uno de sus primeros poemas, «Evasión», dice: «Aún tengo que huir de mí mismo». Al entrar en poesía como se entra en religión (la expresión es de Larrea, pero recordemos que los surrealistas tendían también a hacer de la poesía una especie de religión), el poeta de *Versión celeste* tiene sobre todo la ambición de liberarse de su antiguo yo para renacer en una conciencia universal, personal pero no individualista, y emanciparse de la «esclavitud mortífera del tiempo y del espacio». Más que un cierto estado de furor, en su obra y en su actitud vital en la época en que escribió los poemas de *Versión celeste*, vemos un cierto estado de sufrimiento y de angustia ante los límites que le imponen primero la vida y cultura de España, la vida en Europa y la cultura occidental después, así como por último los límites de la condición humana tal como se nos ha dado. *Finis terrae*: esta expresión clave de la obra posterior en prosa de Larrea, esencial para comprender su interpretación del surrealismo francés, y sus reservas con respecto a este movimiento, aparece ya al final del poema «Evasión»:

Finisterre la  
soledad del abismo

Aún más allá

Aún tengo que huir de mí mismo.

Huir de sí mismo más allá del *Finis terrae* presupone la búsqueda de un nuevo mundo y la esperanza de ir más allá de la civilización europea agonizante, para crear una nueva cultura en que el espíritu renacerá y el hombre será regenerado. Uno de los poemas de *Versión celeste* lleva justamente por título «Palingenesia»: «...ésta es la fuerza / para no amar sino la vía de los relámpagos imperecederos». Para Larrea este deseo y esta esperanza de un nuevo mundo y de una cultura regenerada se encarnarán en el mito de América, paraíso reencontrado, tierra prometida donde el hombre verá el advenimiento de la suprarrealidad: después del Padre y del Hijo, el Reino del Espíritu. Todos vivirán y practicarán el surrealismo en la cultura que vendrá, en el país de la aurora o Nuevo Mundo. «El surrealismo —piensa Larrea— representa un estado de cultura en su última extremidad, donde las formas negativas, correspondientes a su situación de antítesis, acusan ya ciertas prefiguraciones, o mejor pre-huellas del mundo venidero.» Crepúsculo más bien que aurora (pero al caer la tarde entramos en el vestíbulo de la noche anunciadora del alba), el surrealismo de Breton y de su grupo tiende hacia una meta que no puede alcanzar por sí mismo, dada su situación histórica, entre

las dos guerras, y en plena decadencia de la cultura occidental. El designio del surrealismo francés, la práctica de la vida suprarreal, se hará realidad en otra parte: más allá de Europa. Tal es la idea que Juan Larrea desarrolla a partir de los años del decenio de 1940.

Pero antes de abordar la crítica que hace Larrea del surrealismo, y que se vincula con el mito del paraíso en el Nuevo Mundo, cuya elaboración es posterior a la época en que fueron creados los poemas recogidos en *Versión celeste* (1919-1932), debemos decir algunas palabras sobre esta etapa decisiva en la evolución espiritual del poeta. He aquí una declaración de Larrea de la que hemos ya citado un extracto: «Conocí el superrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado ya al tanto del dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta». Si conocía a las personas, es más que probable que conociera también sus obras, puesto que era un lector apasionado de poesía. Por consiguiente, no cabe duda de que existe un vínculo entre la poesía surrealista y los poemas de Larrea, vínculo que él mismo ha recalado.

Hay, sin embargo, un punto que conviene aclarar: no es propiamente el surrealismo el que lleva a Larrea a la poesía, sino más bien la influencia del poeta chileno Vicente Huidobro, que en una época fue su mejor amigo y su mentor. Según una anécdota transmitida por David Bary (y confirmada implícitamente por el propio Larrea en su estudio *Darío y Vallejo, poetas consubstanciales*, publicado en *Aula Vallejo*, núm. 8-9-10), el carácter apocalíptico del poema «Ecuatorial» de Huidobro es lo que más impresionó al poeta español, y el mismo crítico considera que la influencia de Huidobro es también patente en varios poemas de *Versión celeste*. Es ésta una opinión que en buena parte compartimos, pése a que a menudo hemos tenido la impresión de que muchos versos de *Versión celeste* llevan más bien el sello de Pierre Reverdy que el de Huidobro. Sea como fuere, Huidobro y Reverdy no eran surrealistas; practicaban la poesía cubista, que Huidobro bautizó con el nombre de «creacionismo»; pero si bien conocemos la aversión de Huidobro por el surrealismo, sabemos también que había grandes afinidades entre los surrealistas y Pierre Reverdy, a quien consideraban en cierto modo el maestro de todos ellos: «Reverdy es surrealista en sí mismo», dice Breton en su primer manifiesto, lo que implica que en la poesía de Huidobro, construida en todos sus aspectos como (digamos más bien *sobre*) la de Reverdy, existe un vínculo y una analogía con la poesía surrealista, y ello a pesar de la actitud teórica del poeta chileno contra los principios del manifiesto de Breton, que pueden atribuirse más al egotismo de Huidobro y a su pasión por la polémica que a una verdadera incompatibilidad. Es probable, pues, que en los poemas de *Versión celeste* Larrea asimile tendencias que había descubierto en el surrealismo propiamente dicho, y las combine con otras que proceden quizás de su admirado Huidobro, o en todo caso de la poesía cubista. Es verdad que más tarde Larrea corrigió su excesivo entusiasmo por el chileno, pero no es posible hacerse una idea adecuada del camino seguido por nuestro poeta durante los años 20 si no se tiene en cuenta la figura de Huidobro.

Sin embargo, mucho más que Huidobro, que no fue sino una etapa, otros dos poetas han marcado de manera indeleble la trayectoria de Juan Larrea: Rubén Darío y César Vallejo. Larrea, como todos los poetas españoles de su época, conocía la obra de Darío desde hacía mucho tiempo, y el pensamiento poético del fundador del modernismo está presente en toda su obra teórica a partir de 1940. Ya en 1926, en la revista *Favorables París Poema* publicada en colaboración con Vallejo, Larrea declara, citando a Huidobro: «No conocí a Darío, pero me doy por sabido que entre su pecho y el horizonte apenas cábía el canto de un

pájaro». Este pecho de poeta tan cerca del horizonte, que es sin duda el horizonte del ser, la línea del más allá, el poeta español lo vuelve a encontrar en la poesía del peruano César Vallejo. Lo que Larrea retiene sobre todo de la poesía de Darío, es su aspecto apocalíptico, profético: es el poeta de la Esperanza, y como tal, el poeta por excelencia de los países hispanicos. Cuando muere Darío, Vallejo ocupa el lugar que ha dejado vacante el gran nicaragüense. Recibe directamente la herencia de Darío y, como Darío, es el profeta de una nueva cultura, «de otro estado cultural de Vida». Ambos representan y anuncian el continente americano como el lugar de esta regeneración cultural y vital. Esta vez nos encontramos muy lejos de las preocupaciones del grupo surrealista francés.

Huidobro, Darío, Vallejo: todos ellos tienen en común no solamente el ser americanos, sino también ser los profetas del apocalipsis y poseer una vocación irreductible de *universalidad*. En la visión teleológica de Larrea, mucho más que todos los surrealistas del viejo mundo, son los poetas americanos, pero sobre todo los dos últimos, quienes representan la esencia de la poesía moderna, dado el carácter universal de su mensaje: mensaje de amor trascendente, religioso, celeste, que habla de porvenir y de aurora, que se dirige al *más allá y hacia lo alto*. Por esta razón es universal. Según Larrea, en el surrealismo con lugar y fecha, movimiento europeo moderno pero sin carácter universal, sucede algo totalmente distinto.

Juan Larrea ha expuesto sus opiniones sobre el fenómeno surrealista en *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944), exposición que completó veinte años después en su *Respuesta diferida — a propósito de «César Vallejo y el surrealismo»* (estudio, este último, del poeta y crítico francés André Coyné, que examinaba las tesis de Larrea), publicada en *Aula Vallejo*, núm. 8-9-10. Larrea basa su crítica del movimiento surrealista en una apreciación histórica y dialéctica: tal como apareció en Francia en los años 20, el surrealismo «es el último, más avanzado y ambicioso vástago del arte occidental», y toda la argumentación del poeta español-americano tiende a demostrar que, situado en el final de una cultura, este movimiento señala el fin de un mundo pero no funda un mundo nuevo. Históricamente el surrealismo proviene del romanticismo alemán y de la revolu-



ción francesa y, por consiguiente, encarna el espíritu de la época. Desde el punto de vista dialéctico, está en situación de antítesis, como lo demuestra su anticristianismo y su negación simple y pura de los valores espirituales de la cultura judeo-cristiana. Concretamente, los surrealistas no han podido ir más allá de su Finisterre, el más occidental de los departamentos franceses, y echar raíces en el Nuevo Mundo, donde Breton, Péret y otros sólo permanecieron durante la guerra. Simbólicamente, no pudieron atravesar el Mar de las Tinieblas que se extiende más allá del *Finis Terrae* legendario, para descubrir los países de la aurora donde se encuentra la promesa de una suprarrealidad genérica, vivida por todos.

La posición antitética que, según Larrea, caracteriza a los surrealistas hace que éstos nieguen los grandes mitos religiosos colectivos que se encuentran en la raíz misma del sistema de representaciones de la cultura occidental, sin llegar a crear un nuevo mito, también colectivo y universal, una nueva apertura al ser o una fe viva y activa que pudiera regenerar al hombre liberándolo del individualismo y de la prisión de su yo. Es así como explica Larrea las contradicciones y las ambigüedades del surrealismo. En primer lugar, contradicciones entre la práctica y la teoría: los miembros del grupo afirman que el surrealismo es vida y no literatura, pero no viven de veras ni se esfuerzan por vivir en la suprarrealidad. Casi ninguno de ellos se ha atrevido a dar el salto decisivo en lo desconocido, que los hubiera conducido a la locura o a la muerte, como sucedió con Nerval; así, dice Larrea, el heroísmo de que se jactan los surrealistas puede compararse con la actitud de los «pescadores de caña, confortablemente instalados a las orillas de las profundas corrientes en que fluctúa lo subconsciente»; contradicción también entre el rechazo de la poesía tradicional y la imposibilidad en que se encuentran los poetas surrealistas de forjarse un lenguaje verdaderamente nuevo (Larrea estima que el estilo surrealista puede ser comparado al estilo rococó). Por último, nuestro crítico ve en la formación misma de la palabra una ambigüedad que considera fundamental: el prefijo *sur* del vocablo «surréalisme» no refiere, según él, a una vida supernatural, sino a una representación de lo *sobrehumano* de origen nietzscheano, y por consiguiente a una afirmación de la voluntad de poder que conduce a Breton no al *superhumanismo* o *supercristianismo sociocultural* de un Vallejo, sino a un *anticristianismo individualista*: de esta manera queda excluida la síntesis necesaria, que debe superar en la suprarrealidad el cristianismo y su negación. Larrea nos explica que esto se debe a que el surrealismo es el «hijo automático de su época», y la época se caracteriza por la predominancia de factores de dualidad. Ahora bien, prisioneros de sus contradicciones internas, los surrealistas acentúan las antinomias en lugar de superarlas; al negar la trascendencia del ser echan por la borda los símbolos trascendentes; ante la antinomia del mundo superior o celeste, y las regiones inferiores o mundo de las tinieblas, no se alzan hacia las alturas del Espíritu, sino que permanecen y se complacen en las aguas infernales: *Flectere si nequeo superos acherontea movebo*, había puesto Freud como epígrafe en el comienzo de su gran obra sobre la interpretación de los sueños. Larrea insiste mucho en este aspecto «tenebroso» e «infernial» del surrealismo, que afirma su carácter antitético «bajo el signo voluntarioso de Lucifer». Por ello, a su juicio, los surrealistas prefieren situarse bajo el signo de Sade y de Lautréamont que bajo el de Nerval, «angelical y translúcido». Larrea dice que entre los surrealistas el amor —lo universal— está ausente, lo que explica que Breton sustituya el amor cósmico celeste y el amor del género humano por ese «amor carnal» de «sombra venenosa» y «mortal» que cantó en *L'amour fou*. Y es esa misma vocación infernal, la misma mentalidad «carbonífera» y sin esperanza de Breton la que orienta el interés de los surrealistas hacia la magia negra y las prácticas de brujería de los pueblos primitivos; en lugar de proyectar su deseo de suprarrealidad en un porvenir mítico, se vuelven hacia el pasado, de manera que en la

práctica la actividad surrealista es más una regresión que un progreso.

Pese a ello, al separar «lo muerto de lo vivo» y «el grano de la paja», y al insistir sobre los aspectos negativos del grupo que son, según él, el resultado de la época, su aspecto circunstancial, Larrea pretende poner de relieve los elementos positivos subyacentes, y salvar lo que hay de fecundo en el surrealismo: los enunciados teóricos «correspondientes al afán humano más legítimo y más puro» y que arraigan en la substancia misma de la especie. Ahora bien, estos enunciados teóricos han hallado en la realidad y en el interior del grupo surrealista una confirmación ostensible, independiente de la voluntad individual y de la conciencia de los participantes: se trata del «caso Brauner», al que Larrea dedica la mayor parte de su estudio *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. El pintor surrealista, que perdió un ojo en circunstancias difícilmente explicables por las leyes corrientemente aceptadas de la causalidad, constituye la prueba de una suprarrealidad que interviene y actúa directamente en la vida. El carácter de *egregore* (el término es de Pierre Mabilille), grupo, comunión o entidad colectiva orgánica propio del surrealismo francés, resultaba necesario para que se manifestara, sin que de ello tuvieran conciencia los componentes del grupo, la causalidad mágica que lleva al caso Brauner. Mediante confrontaciones sucesivas (fecha en la que se produjo el acontecimiento, participación directa o indirecta de tres españoles —Domínguez, Buñuel y Dalí—, mensaje profético de Pierre Mabilille sobre el «mito inmenso» que representan los sucesos de la guerra española, etc.), Larrea llega a la conclusión de que la suprarrealidad entra en la etapa de *inminencia histórica*: el surrealismo, último producto poético del mundo occidental, considerado en su tendencia a superarse en el porvenir, indica y revela que el reino de la Realidad se encuentra en el Nuevo Mundo y se relaciona con los acontecimientos españoles o «mito inmenso»; el surrealismo *tiende* hacia América, afirma Larrea. El mito inmenso, después de haberse manifestado en España, se transfiere al Nuevo Mundo, acarreado todos los valores espirituales de la España de 1939. Por consiguiente, el paraíso reencontrado, que en el Nuevo Mundo señalará el advenimiento del reino del Espíritu, será de origen hispánico.

Como puede verse, mientras la crítica del surrealismo «con lugar y fecha», Juan Larrea no se aparta ni un ápice de los grandes principios del surrealismo sin edad, cuya supremacía defiende contra viento y marea. Como lo subraya él mismo, en sus exposiciones ontológico-teleológicas no hace crítica sino poesía. En efecto, toda la obra posterior a *Versión celeste* podría caracterizarse como una ontología poética, en la que el razonamiento por analogía pone a la lógica en su lugar, en la que triunfan el espíritu profético y el mito. Esta obra no deja de presentar analogías con la masa densa de los *Fragmentos* de Novalis, uno de los poetas favoritos de Larrea. En el centro de este amplio poema ontológico se encuentra el mito de la inminencia histórica del Paraíso en el Nuevo Mundo, el advenimiento del reino del Espíritu que conciliará en la realidad superior las antinomias del pasado.

Para concluir, haremos tres observaciones:

1) Larrea reprocha al surrealismo, situado entre las antinomias de lo alto y lo bajo, del mundo celeste y del mundo de las tinieblas, del cielo y del infierno, el no superar las contradicciones, sino acentuar la antinomia al volverse decididamente hacia lo bajo, lo inferior y las tinieblas. Cabe observar que, con la misma decisión, Larrea también se vuelve hacia el extremo contrario, y exalta todo lo que es «superior» *contra* todo lo que es «inferior» o «infernial», en especial cuando critica el concepto del amor entre los surrealistas. Al oponer al amor carnal el amor cósmico o el amor del ser humano, el poeta ibérico (y qué ibérico es en este caso preciso) no puede ocultar su aversión por lo que en el amor es deseo, sexualidad y pasión carnal. Y vemos asomarse la oreja de otro vasco, el rígido y seco Unamuno, que vocifera contra la «lujuria» y «la peste del sadismo (que) inficiona la literatura francesa», y trata de «asqueroso» a J.-K. Huysmans por su novela *A rebours*. Nos limitaremos a recordar que ya en Novalis, tantas veces invocado por Larrea, lo espiritual y lo carnal están fundidos de manera indisoluble y que lo superior y lo inferior, la luz y la noche, las alturas del cielo y las profundidades infernales o subterráneas son términos intercambiables y de análogo valor que refieren siempre a lo esencial: *el más allá*.

2) El surrealismo, como recuerda con mucha razón André Coyné, no se orienta solamente hacia América: tiende a difundirse por todas partes, en la medida en que pensemos en términos geográficos, pero en especial a conquistar, o por lo menos a acercarnos, a una dimensión de la realidad que no podemos situar en el planeta. Sin embargo, en la medida en que se orienta hacia una dirección privilegiada, ésta no es ese occidente del Occidente que es América, sino el Oriente, rico en prestigios, donde nace el sol: «Oriente, oriente vencedor, tú que no tienes sino un valor de símbolo, dispón de mí, Oriente de ira y de perlas», exclama André Bretón en su *Introduction au discours sur le peu de réalité*. Y lo mismo sucedía con Novalis y otros románticos alemanes.

3) Larrea quiere suscitar o resucitar un mito: el mito del advenimiento del Espíritu y del reino de la Realidad absoluta en esta tierra, es decir, una nueva (¿y definitiva?) edad de oro. Y en ello es de una admirable fidelidad a su vocación poética, ya que justamente a los poetas les corresponde hacer revivir los mitos. El del Nuevo Mundo, tierra de promisión, no sólo hizo soñar en el siglo XVI a algunos grandes espíritus, sino que fue vivido colectivamente: cuántos españoles murieron en demanda de la fuente de la eterna juventud, que debía encontrarse en alguna parte de Florida, o de aquel Dorado, situado del otro lado de los Andes para aquellos que se encontraban en las costas del Mar del Sur, o más allá del Río de la Plata, para los que poblaban las orillas del Atlántico. Estos mitos ya no viven en la conciencia colectiva, y si bien América ha suscitado todavía inmensas esperanzas, sobre todo en vísperas de la segunda guerra mundial, hablar hoy de la inminencia histórica del Paraíso, en ese infierno que es cada vez más el nuevo mundo, tiene ecos de humor negro. El paraíso no es histórico, no está situado como una síntesis dialéctica entre una edad tesis y una edad antítesis; se da, *de una vez por todas*, sin fecha y sin lugar —«vía de relámpagos imperecederos»— en la inmensa fuerza de deseo del alma humana. En cuanto un pueblo pone un pie en la historia, el Paraíso huye a otro lugar. El propio Rubén Darío, al que Larrea apela constantemente para apoyar su mito, llora sobre la suerte de nuestro continente en versos que vibran con singular acento de desolación:

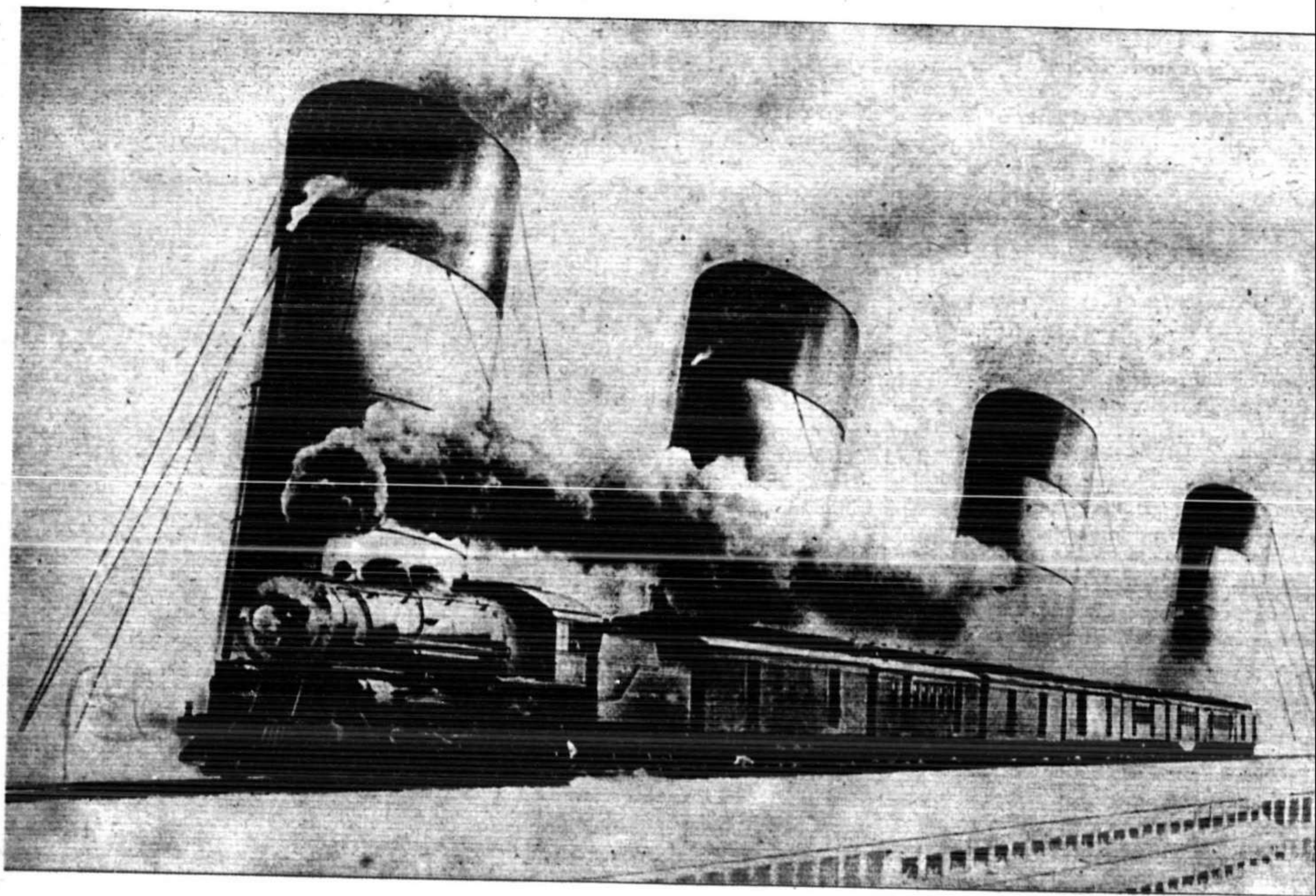
¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América,  
tu india virgen y hermosa de sangre cálida,  
la perla de tus sueños, es una histérica  
de convulsivos nervios y frente pálida.

En este poema, «A Colón», Darío tiene una visión paradisiaca de América, sí, pero *in illo tempore*, en una edad sin edad, cuando rodeadas de aguas intactas, las montañas veían pasar a los aborígenes por los boscajes, ceñidas las cabezas de raras plumas y libres como los águilas; es decir, antes de que, con la llegada de las carabelas, el continente entrara justamente en inminencia histórica. Ahora:

Duelos, espantos, guerras, fiebre constante  
en nuestra senda ha puesto la suerte triste:  
¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante,  
ruega a Dios por el mundo que descubriste!

¿Será la hora más negra de la noche, antes del nuevo día? No lo sabemos. Pero sí es evidente que la persistencia del mito del Nuevo Mundo en la obra de Juan Larrea prueba que después de haber dejado de escribir versos en 1932, el poeta de *Versión celeste* no ha cesado jamás de hacer poesía. Y si el mito del Paraíso en el Nuevo Mundo del porvenir no halla hoy eco en las multitudes, ello destaca aún más el carácter heroico de esta empresa solitaria. Juan Larrea, poeta español que ha escogido al Nuevo Mundo es, en verdad, un surrealista sin edad.

A. F.



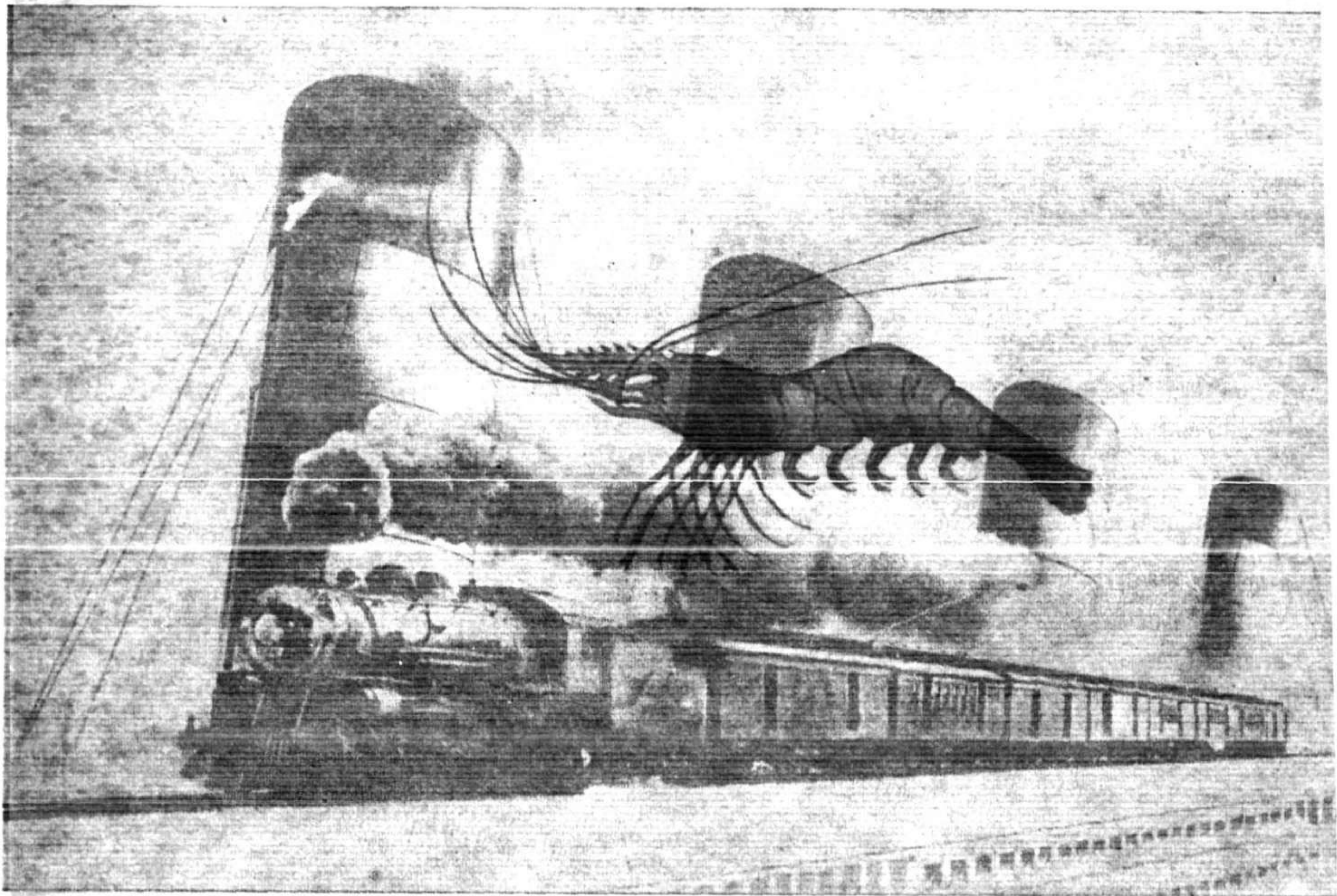
# Francis Ponge



*La quisquilla sacada de quicio*

Traducción de J. ESCOBAR

\* «La crevette dans tous ses états», *Pièces*; en *Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961.



# *Francis Ponge*

*La quisquilla sacada de quicio\**

*Traducción de J. ESCOBAR*

\* «La crevette dans tous ses états», Pièces; en *Le Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961.



LA QUISQUILLA DIEZ VECES (POR UNA) REQUERIDA

**Y** he ahí que, del fondo del caos líquido y profundamente espeso pero que se distingue, aunque bastante mal, de la tinta, a veces he observado que sube un pequeño signo de interrogación, huraño.

Ese pequeño monstruo de circunspección, hace un momento agazapado al acecho en los umbrales de la morada submarina, ¿qué quiere, adónde va?

Curvado como un dedo meñique experto, frasco, bibelot translúcido, caprichosa nave con algo de capricornio, chasis de vidrio equipado con una antena hipersensible y llena de miramientos, sala de fiestas, sala de espejos, sanatorio, ascensor —arqueado, cobarde, de vidrioso abdomen, vestido con un traje de cola rematado por paletas o faldones peludos— se mueve a saltos. Amigo mío, tienes demasiados órganos de circunspección. Te perderán.

Primero voy a compararte con la oruga, con el gusano ágil y lustroso, después te compararé con los peces.

De mi bolsa, antes escaparán esos estúpidos moluscos veloces que degustan con la nariz pegada a las algas. Tus órganos de circunspección te retendrán en mi retel, si lo saco deprisa del agua —ese medio

prohibido a los destaponados orificios de nuestros sentidos, ese balde natural—, a no ser que, con tus saltos retrógados (iba a decir retroactivos, como los del punto de interrogación) regreses a los espaciosos desvanes donde se realiza la asunción, en las no memorables profundidades, en las alturas del sueño, de ese pequeño ludión experto que caracolea, impulsado por alguna instigación confusa...

La quisquilla, cuyo tamaño corriente es el de un bibelot, tiene una consistencia apenas inferior a la de una uña. Practica el arte de vivir en suspensión, en medio de la peor confusión marina, en la cavidad de las rocas.

Como un guerrero que en su camino de Damasco se ve repentinamente fulminado por el escepticismo, la quisquilla vive entre la barahúnda de sus armas, reblandecidas, transformadas en órganos de circunspección.

La cabeza bajo un yelmo, soldada al tórax, profusamente provista de antenas y palpos extravagantemente delgados... Dotada de ese rápido poder, localizado en la cola, de desviar el tema de una conversación a cada paso.

Agazapada al acecho en los umbrales de las moradas submarinas, casi tan inmóvil como una lámpara,—a saltos rápidos, bruscos, sucesivos, retrógrados, seguidos de lentos retrocesos, la quisquilla escapa del ataque en línea recta de las fauces devoradoras, así como de cualquier contemplación algo larga, de cualquier posesión ideal algo satisfactoria.

Nada, al principio, puede ser percibido, si no



*es esa manera de huir particular que la asemeja a alguna alucinación benigna de la vista...*

*Asidua susceptible...*

*Primero: circunstancias. Vive en el colmo de la confusión marina, en un medio prohibido al control de nuestros sentidos.*

*Segundo: cualidad. Es translúcida.*

*Tercero: cualidad. Está entorpecida por una profusión de órganos de circunspección hipersensibles que provocan sus saltos hacia atrás al menor contacto.*

*Huésped elegido por la confusión marina, tanto una útil diafaneidad como sus saltos restan a su presencia, aun permaneciendo inmóvil bajo la mirada, toda continuidad.*

*Primero: el salto de la quisquilla, motivo de cinemática. Provocación del deseo de percepción neta, expresada por millones de individuos.*

*Segundo: gracias a su carácter, no de huida, sino de obsesión, se consigue percibir paulatinamente esto:*

*Tercero: un guerrero, con un aspecto particular, cuyas armas reblandecidas se han transformado en instrumentos de estima y de circunspección. Su conquista, en investigación.*

*Cuarto: pero, precisamente, tantos órganos de circunspección la llevan a su perdición.*

*Revelación por la muerte. La muerte rosa para algunas elegidas.*

*Cada quisquilla tiene un millón de probabili-*

*dades de tener una muerte gris, en las fauces o en la bolsa de jugos digestivos de algún pez...*

*Pero algunas elegidas, merced a una elevación artificial de su temperatura ambiente, conocen una muerte reveladora, la muerte rosa.*

*El revelador de la quisquilla es su agua de cocción.*

*Antaño, quizás, debido a todas sus armas, estos bichos conocieron un noble aplomo...*

*Pero por no se sabe qué decepción o qué gran temor se volvieron así de hoscas.*

*Sin embargo, todavía no han adoptado la costumbre de volver la espalda y huir.*

*Siempre retroceden dando la cara.*

*Tocada con un casco, armada con una lanza, como una pequeña palas,*

*a la vez altanera y huraña, cobarde, pero no fugitiva,*

*entre dos rocas, entre dos aguas,*

*sale completamente armada;*

*sale a la conquista, sale a investigar...*

*Pero tiene demasiados órganos de circunspección.*

*La traicionarán.*

*Perseguido por su destino o acosado por sus enemigos, un dios en un tiempo entre otros llamado Palemón, entró en las ondas, donde fue adoptado: galera evolucionada, animal su propio galeote, pentarreme con branquias sin tripulación.*

*Hace un momento agazapado al acecho en los umbrales de la morada submarina, mudo resto, casi muerto, con las vergas sin reposo, intenta obtener su libertad.*

*Y después, ¿debido a qué confusa instigación, quizás tan sólo convocado por la atención, ese ludión hurraño se aventura entre las circunvoluciones de agua fría en la oquedad del cráneo abierto de las rocas?*

*Con el cuerpo arqueado, siempre dispuesto a saltar hacia atrás, avanza muy lentamente prosiguiendo siempre su minuciosa investigación.*

*La cabeza bajo un yelmo, soldada al tórax y el abdomen en él articulado comprimidos en un caparazón que sin embargo es vidrioso y flexible,*

*Patas mandibulares, patas ambulatorias, patas natatorias, palpos, antenas, anténulas: en total, diecinueve pares de apéndices diferenciados entre sí,*

*Anacrónica nave, tienes demasiados órganos de circunspección, te traicionarán.*

*De mi bolsa (que es de red, para que la confundas con el líquido) antes escaparán esos estúpidos moluscos veloces que degustan con la nariz pegada a las algas y que sólo me dejan una nube de fango.*

*A no ser que, con tus saltos retrógrados, bruscos, imprevistos como los del caballo en la jungla de un ajedrez tridimensional, consigas realizar una asunción provisional en los espaciosos desvanes del sueño, bajo la roca de la que tardo en levantarme decepcionado.*

*La quisquilla se parece a algunas alucinaciones benignas de la vista que tienen forma de palotes, comas y otros signos igualmente simples, y su forma de saltar tampoco es muy diferente.*

*Es la forma voladora y buena nadadora de una especie que en las hondonadas está representada por el bogavante, la langosta, la cigala y en los ríos fríos por el cangrejo.*

*¿Pero acaso es más feliz? Ese es otro asunto...*

*Su tamaño es mucho más pequeño que el de esos pesados artefactos, su diafanidad es como la de una uña y la consistencia de su tegumento apenas inferior.*

*Equipada con antenas y anténulas, palpos, patas, mandíbulas, etc., hipersensibles, toda su fuerza reside en su cola, rápida, que le permite realizar saltos que desconciertan a la mirada y que la salvan del ataque en línea recta de las fauces devoradoras.*

*Puede desplazarse por todas las casillas de un ajedrez tridimensional, mediante saltos variados e imprevistos.*

*Pero estos saltos son contenidos, no huye muy lejos, pues sus costumbres la condenan a permanecer continuamente en alguna oquedad precisa de las rocas.*

*La quisquilla, no mucho más móvil que una lámpara, es el huésped elegido por la confusión marina en la oquedad de las rocas.*

*Es un ser víctima de una condena particular en un compartimento superior del infierno. Intenta sin cesar obtener su libertad, obsesiona al vacío.*

*-Equipado con unos apéndices hipersensibles y*

engorrosos, se haya estrechamente condenado por sus costumbres a permanecer ahí.

Prodigiosamente armado, hasta en sus más minúsculas articulaciones, su consistencia sin embargo es inferior a la de una uña.

No huye muy lejos, sus saltos son contenidos y sin cesar vuelve a aquellos lugares donde su susceptibilidad es puesta a prueba...

Un compartimento del infierno: el hueco de las rocas en el mar, con sus diversos huéspedes, víctimas de condenas particulares.

Condena de un ser en ese medio donde se produce la peor confusión marina, en la oquedad de las rocas.

¿Debido a qué confusa instigación abandonas esas riberas, transportada por las olas, en medio de esas ondulaciones que se contradicen sin cesar y sin piedad?

Equipada con unas anténulas más delgadas que la lanza de Don Quijote, vestida de la cabeza a la cola con una coraza que sin embargo es translúcida y tan consistente como una uña, se diría que su contenido carnal es casi inexistente...

Muchas cualidades o circunstancias hacen que la quisquilla sea el objeto más púdico del mundo, aquel que mejor pone a la contemplación en falta.

Para empezar, se muestra con mayor frecuencia en aquellos lugares donde la confusión está siempre en su momento cumbre: en las oquedades de las

*rocas submarinas, donde las ondulaciones líquidas se contradicen incesantemente, de entre las cuales el ojo, en un profundo espesor que se diferencia muy mal de la tinta, a pesar de todos sus esfuerzos nunca percibe nada claro.*

*Seguidamente, al estar provista de antenas hipersensibles, retrocede al menor contacto. Son unos saltos muy vivos, bruscos, retrógrados, seguidos de lentos retrocesos.*

*Por todo ello, este artrópodo superior se parece a un tipo de alucinación benigna de la vista, provocada en el hombre por la fiebre, el hambre o simplemente la fatiga.*

*Por último, tanto como esos saltos que la llevan hasta la casilla más imprevisible de un ajedrez tridimensional, —también una útil diafaneidad resta a su presencia, aún permaneciendo inmóvil bajo la mirada, toda continuidad.*

*...Enrojece al morir de determinada manera, por elevación de su temperatura ambiente...*

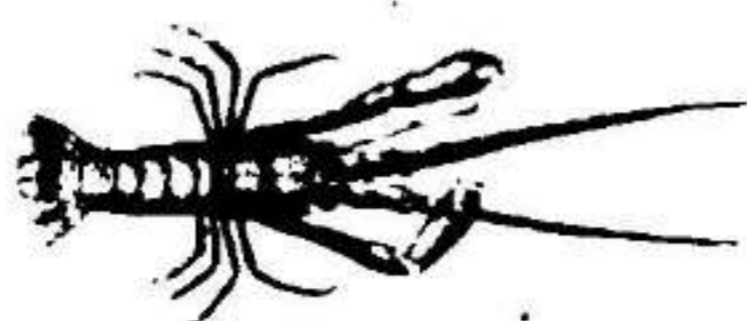
*Nada hay más sabio, nada más discreto.*

*Un dios acosado entró en las ondas.*

*Una galera hundida evolucionó.*

*Del encuentro de ambos desastres  
nació un animal, por siempre circunspecto:*

*La quisquilla es ese monstruo  
de circunspección.*



## LA QUISQUILLA EXAGERADA

**N**O puede concebirse ningún lugar que tú no conozcas, tendida boca abajo, con tu transparente techumbre de insecto construida con todos los detalles del universo, chasis vidrioso equipado con una antena hipersensible y que va a todas partes, pero que lo respeta todo, sabia, estricta, huraña, ortodoxa, inflexible.

Quisquilla de lo azul y del interior de las piedras, monstruo de rápida cola que desconcierta a la mirada; escéptica, arqueada, dubitativa, ficticia, cobarde quisquilla, a quién universalmente informa un periscopio lleno de miramientos, pero que se retrae ante cualquier contacto, fugaz, no inoportuno, a quien nada le asombra, ni el menor movimiento de las barbas de un celentéreo, ni la menor pluma..., que revoloteen a su aire.

Monstruo agazapado al acecho, al acecho de todo, al acecho del descubrimiento de la menor parcela de superficie, del menor territorio hasta entonces desconocido por el más común de los paseantes; vigilante y sin embargo tranquila, segura de la valía, celeridad y precisión de sus instrumentos de inspección y de evaluación: nada hay más sabio, nada más discreto.

Misterioso chasis, marco de todas las cosas, estable, inmóvil, relajado, independiente de la fría actividad del ojo y del tacto, que arrastra algo parecido al haz luminoso de un faro a plena luz del día, pero cuyo impacto sin embargo es sensible, perceptible a fecha fija en los lugares más desiertos, en las playas, en los altamares de la tierra, en el teatro interior de las piedras,

—Y hasta en los lugares donde la soledad, vista de tres cuartos por la espalda, avanza sin importarle la mirada que la devora, como una mantis religiosa, o cualquier otro fantasma de cabeza pequeña amarrada a un cuerpo deambulante, —sin meta, solemne y con una especie de fatalidad en su paso, con velas o membranas para que su forma sea menos precisa,

Majestuosamente, sintiendo pasar sobre su rostro el haz luminoso del faro de la superficie, pero sin demora, impasiblemente, sin un gesto, creando a su alrededor cierto aire de nobleza y de grandeza, especie de sombra o de estatua que me precede tan solo unos pocos metros:

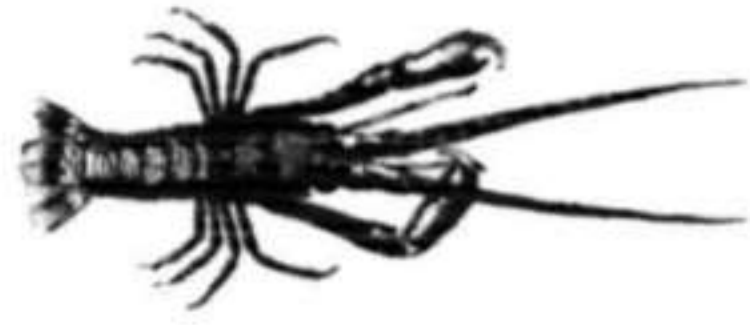
Podía ser un ser humano, una figura alegórica, o un saltamontes, aunque no se moviera por sacudidas ni por saltos sino mediante un paso continuado, plantando los pies alternativamente sobre el suelo, cuyo rostro, del que sólo se veía un perfil perdido, podía ser ciego y de tal manera revestido por sus velas que el volumen de sus miembros parecía mucho mayor, y todo el conjunto hacía constantemente la ondulación o el gesto de que le siguieran,



No sólo entre los torbellinos de arena, pero detrás de la cual avanza, siguiéndola con la mirada y con el paso, con un sentimiento de respetuoso alborozo, sin obligaciones, sin tristeza, confiado en su muda protección,

Pues sus velas hacen que sea posible seguirla y no perderla en absoluto de vista sin que por ello haya que menospreciar el paisaje, —ella mantiene siempre su marcha, su actitud y nunca vuelve la cabeza— un paseante, hombre o niño, nada contrariado por el camino que se le hace seguir, ni por el ritmo que hay que llevar ni por la longitud del paseo,

Y hacia quién, de pronto, toda clase de vientos —cuando se sentó al borde de la duna, lo que sucedió cuando la fatiga le hubo aconsejado el reposo y la resignación, hecho este al que se llama tomar conciencia de sí mismo—, toda clase de vientos y de brisas de deliciosa temperatura se dirigieron entonces, rodeándole y protegiéndole fielmente el rostro, los tobillos, las muñecas y las mejillas durante la asunción de la langosta en lo azul.



## EL SITIO DEL CAMARON

**A** HÍ, la ola que vuelve a su propio encuentro y que es de inmediato increpada por su propia familia, saliva...; forcejea y se dice que no tiene razón. Se desespera, se desmelenas, sufre transformaciones autógenas, etc.

(Absurda confusión de la gravedad).

Y ahí, en medio del incesante remordimiento, del incesante ajetreo [remue-ménage] del remordimiento (lo contrario de la vida familiar [ménage] burguesa), del permanente arrepentimiento, ahí, donde el oleaje persiste, donde se agitan los fríos borbotones de agua (mientras que un guijarro muy seguro de sí mismo y muy tranquilizador cae al fondo), ahí es donde la quisquilla está estrechamente condenada a vivir por sus costumbres.

(Remuerde, ¿qué? —Remuerde su cola.)

Es ahí,

En la onda removida,

Entre los fríos borbotones de agua

(consecuencia también de una diferencia de calor que pone en acción, pone en movimiento, pone en marcha a los vientos y por ende a las olas),

Entre la absurda confusión de la gravedad, en juego, en lucha contra otras fuerzas...

(Ese juego: con más exactitud, el del péndulo.

Es decir, un equilibrio de establecimiento lento, que se supera, que vuelve a superarse, etc...)

Es ahí, es ahí donde la quisquilla, a vivir...

(El hecho de que la vida sea un fenómeno químico también explica la confusión que la caracteriza, la lucha incesante de los cuerpos unos contra otros. Todo esto va unido. Y los arrepentimientos. El remordimiento).

... está estrechamente condenada por sus costumbres.

Parece evidente que la quisquilla percibe la confusión, las incesantes contradicciones del medio en el que vive, mientras que para los peces ese medio es la calma chicha: no se sienten en modo alguno perturbados por esas influencias contradictorias y parece que no tienen por qué percibir las.

Si hay algo que pueda molestarles, parece más bien que habría de ser la consistencia del medio, el espesor del aire que tienen que respirar. Tiene la boca abierta, los ojos desorbitados. Parecen estar viviendo constantemente en el límite de la asfixia y la resurrección.

Y es porque su respiración consta de un mecanismo muy complejo. Tienen que disociar el aire del agua. Es muy probable que en ello empleen y en ello consistan sus mayores esfuerzos. (En este punto, pienso en mí que paso la mayor parte del tiempo intentando respirar económicamente: en ganar dinero. Necesito nueve horas al día para conseguirlo... Mientras que hay otros que respiran tan tranquilamente; para ello tienen dinero en su bolsillo, el dinero ese oxígeno... Pero nosotros, tenemos que extraerlo a duras penas del trabajo, de las horas, de la fatiga.)

... Pero la quisquilla no es así. No: parece que si realiza algún esfuerzo no es para respirar, sino para mantenerse en medio de las corrientes opuestas que la empujan contra las rocas... Y también para huir, debido a la engorrosa naturaleza de sus demasiado numerosos órganos de circunspección.

(Estorbo que también me hace pensar en mí: conocemos algunos parecidos, en una época carente de fe, de retórica, de unidad de acción política, etc., etc. ...)

Así, mientras que otras formas, enfundadas, delimitadas por un contorno sencillo y consistente, se limitan simplemente a atravesar esas avenidas submarinas (esas salas, esos gabinetes, esos cubiletes submarinos) como oscuros o brillantes o iridiscentes, o en todo caso opacos fugitivos sin retorno, —en el transcurso de unas misteriosas migraciones posiblemente tan reguladas como las de las constelaciones—, en cambio la quisquilla, casi tan inmóvil como una lámpara, las visita obsesivamente y parece estar estrechamente condenada a permanecer en ellas por sus costumbres. Su osadía la vuelve a llevar constantemente al lugar de donde su terror la retira al instante.

Con cada oquedad de las rocas, compone una unidad estética (no solamente estética) permanente, gracias a su densidad particular y a la diafaneidad de su carne, a las complicaciones de su contorno que se aferran a las rocas y se integran en ellas como si lo hicieran con los mil dientes de un engranaje y también

*gracias a los saltos contenidos que la retienen en ellas (todavía mejor, sin duda, de lo que lo haría la inmovilidad).*

*Al igual que el primer cristal que se forma en un líquido, como la primera constelación de una nebulosa, es el Huésped puro, el Huésped por excelencia, el Huésped elegido, el adecuado a ese medio.*

*Y ella no cesa de palparlo, de explorarlo, de sondearlo, de escrutarlo, de someterlo a una minuciosa y meticulosa investigación, de temerlo (de temerlo todo), de en él sentir dolores y angustias, de descubrirlo, de visitarlo obsesivamente y, en una palabra, de habitarlo.*

*Si a veces olvida las cadenas a las que le ata su naturaleza e intenta lanzarse como los peces, no tarda en darse cuenta de su error: es ahí y es así como está condenada a vivir...*

*Es la lámpara de la confusión.*

*Es también un monstruo de circunspección.*

*(Así, del mismo modo, en épocas turbulentas también lo es el poeta.*

*Hay que señalar además que la quisquilla es la sombra voladora, la forma capaz de volar, —la más pequeña, tenue y buena nadadora— de una especie que en las hondonadas está representada por la langosta, el langostino, el bogavante y en los ríos fríos por el cangrejo: todos ellos animales mucho más pesados, gordos, fuertes, endurecidos, prosaicos. La quisquilla es como la sombra translúcida, pero mucho*

más pequeña, aunque afortunadamente tan material, de esos seres enormes, de esas pesadas máquinas. ¿Quiere esto decir que su destino sea más feliz?

Antaño, gracias posiblemente a todas sus armas conoció una noble perfección, un noble aplomo, pero debido a no se sabe qué decepción o gran temor, se volvió extremadamente hosca...

El salto de la quisquilla: salto de lado, inesperado, comparable al del caballo en la jungla del ajedrez; salto que le permite apartarse del ataque en línea recta de las fauces devoradoras. Saltos bruscos y oblicuos.

Retroceder ante cualquier contacto, sin por ello salirse del campo visual (suele ser más bien cuando no se mueve cuando se la pierde de vista), volver a aparecer en seguida de manera que provoque la duda, no sobre su identidad, sino sobre la posibilidad de someterla a un estudio o contemplación algo prolongada que conduzca finalmente a una especie de toma de posesión estética... También provocación del deseo o necesidad de percepción neta... Pudor del objeto en cuanto objeto.

Finalmente, por muy armada que esté, por muy perfecta que sea, la quisquilla necesita una revelación para devenir de su propia identidad completamente afirmativa: y esa revelación, muy pocos individuos de la especie llegan a conocerla: se consigue por una muerte privilegiada, la muerte rosa, provocada por una elevación (realmente poco habitual) de su medio natural a una alta temperatura.

El revelador de la quisquilla es su agua de cocción.



## LA QUISQUILLA PRIMERA

**L** A peor confusión marina en la oquedad de las rocas lleva en su seno un ser del tamaño del dedo meñique, con una consistencia similar a la de una uña, de quien sólo es perceptible, al principio, un particular modo de huir.

Dotado de un poder rápido, localizado en la cola, de desviar el tema de una conversación a cada paso —mediante saltos rápidos, imprevistos, bruscos, retrógrados, seguidos de lentos retrocesos, escapa del ataque en línea recta de las fauces devoradoras así como de cualquier forma de contemplación.

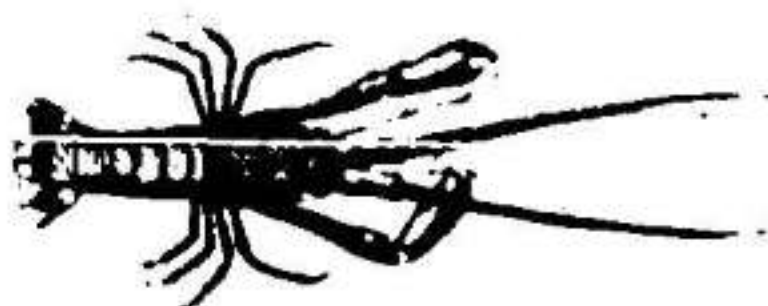
Tanto una útil diafaneidad como sus saltos restan a su presencia, aunque ésta sea persistente, toda continuidad.

Pero la fatalidad, o su manía, o su audacia, la vuelven a llevar incesantemente al lugar de donde su terror la retira al instante. Mientras que otros huéspedes, de contorno más sencillo y consistente, se limitan simplemente a atravesar las grutas submarinas, como oscuros o iridiscentes, o en todo caso, opacos fugitivos sin retorno, en cambio la quisquilla, casi tan inmóvil como una lámpara, parece estar estrechamente condenada a permanecer en esos lugares por sus costumbres.

*Yace en medio de la barahúnda de sus armas, con la cabeza bajo un yelmo, soldada al tórax, abundantemente equipada con antenas y palpos de una extravagante susceptibilidad.*

*Oh translúcida nave, insensible a los cebos, tienes demasiados órganos de circunspección: te traicionarán.*

*De mi bolsa, antes escaparán esos estúpidos moluscos veloces que degustan con la nariz pegada a las algas y que sólo me dejan una nube de fango —mientras que tú solamente logras realizar una asunción provisional en los espaciosos desvanes, bajo la roca de la que tardo en levantarme decepcionado.*



#### LA QUISQUILLA SEGUNDA

**V**ARIAS cualidades o circunstancias convierten en uno de los objetos más púdicos del mundo y en la pieza de caza posiblemente más huraña que exista para la contemplación, a un animalito a quien, sin duda, es mucho menos importante nombrar que evocar con precaución, dejarse llevar por su movimiento propio (en las fosas, en las galerías) en el conducto de las circunvoluciones, y alcanzar, finalmente, por la palabra, el punto dialéctico donde le sitúan su forma, su



medio, su condición muda y el ejercicio de su profesión justa.

Primero, admitamos lo siguiente: a veces ocurre que un hombre, con la vista nublada por la fiebre, el hambre o simplemente la fatiga, sufra una lucinación pasajera y sin duda alguna benigna: ve como, moviéndose de una forma muy especial, a saltos rápidos, bruscos, sucesivos, retrógrados, seguidos de lentos retrocesos, atraviesan su campo visual unos pequeños signos desdibujados, translúcidos, con forma de palotes, comas y probablemente con forma de otros signos de puntuación, que sin ocultarle por completo el mundo, en cierta medida lo obliteran, que se mueven como en sobreimpresión y que, por último, le incitan a frotarse los ojos para poder disfrutar, mediante su expulsión, de una visión más clara.

Ahora bien, en el mundo de las representaciones exteriores, a veces se produce un fenómeno análogo: la quisquilla, en el seno de las ondas en donde habita, no salta de un modo muy distinto y, así como esas manchas de las que hablaba hace un instante eran producto de una alteración de la vista, asimismo ese pequeño ser parece, al principio, producto de la confusión marina. Además suele aparecer en aquellos lugares en donde, aun con el tiempo en calma, esa confusión está siempre en su momento culminante: en las oquedades de las rocas, donde las ondulaciones líquidas no cesan de contradecirse y de entre las cuales, la vista, en ese profundo espesor que se diferencia muy mal de la tinta, a pesar de todos sus esfuerzos nunca percibe nada claro. Y, por último, tanto una útil diafaneidad como sus saltos, restan a su

presencia, aún permaneciendo inmóvil bajo la mirada, toda continuidad.

Este es exactamente el punto en el que conviene que, al amparo de esa dificultad y de esa duda, no prevalezca en el espíritu la débil ilusión por la cual, al haber nuestra atención decepcionada cedido prontamente a la memoria, recordemos a la quisquilla sólo como un reflejo o como la sombra voladora y buena nadadora de los tipos de esa especie representada de manera algo más tangible en las hondonadas por el bogavante, la langosta, el langostino y por el cangrejo en los ríos fríos. No, sin la menor duda, la quisquilla vive tanto como esos torpes carromatos y conoce, aunque bajo una condición menos prosaica, todos los dolores y las angustias que la vida supone en todas partes... Y aunque la extremada complicación interior que las anima no debe impedir que honremos las formas más características de una estilización a la que tienen derecho, para tratarlas seguidamente, si es preciso, como unos ideogramas indiferentes, no por ello esa utilización ha de ahorrarnos los dolores de simpatía que la comprobación de la vida despierta irresistiblemente en nosotros: no hay duda de que este es el precio de una exacta comprensión del mundo animado.

Además, ¿qué otra cosa puede añadir mayor interés a una forma que la observación de su reproducción y diseminación por la naturaleza en millones de ejemplares a la misma hora y en todas partes, en las aguas frescas y copiosas tanto del buen como del mal tiempo? Que tantos individuos sobrelleven esa forma, que padezcan su condena particular, en el

*mismo número de sitios, por ese hecho nos espera la provocación del deseo de percepción neta. Objetos púdicos en cuanto objetos, que parecen suscitar la duda, no tanto sobre su propia realidad como sobre la posibilidad de una contemplación algo prolongada, de una posesión ideal algo satisfactoria; poder rápido, localizado en la cola, de desviar el tema de una conversación a cada paso: sin duda es en la cinemática, mejor que por ejemplo en la arquitectura, donde al fin se podrá utilizar un motivo semejante... Pero, primero, el arte de vivir debería de sacarle provecho: había que aceptar este reto.*

F. P.





# POUND

*Conversación con*



1.

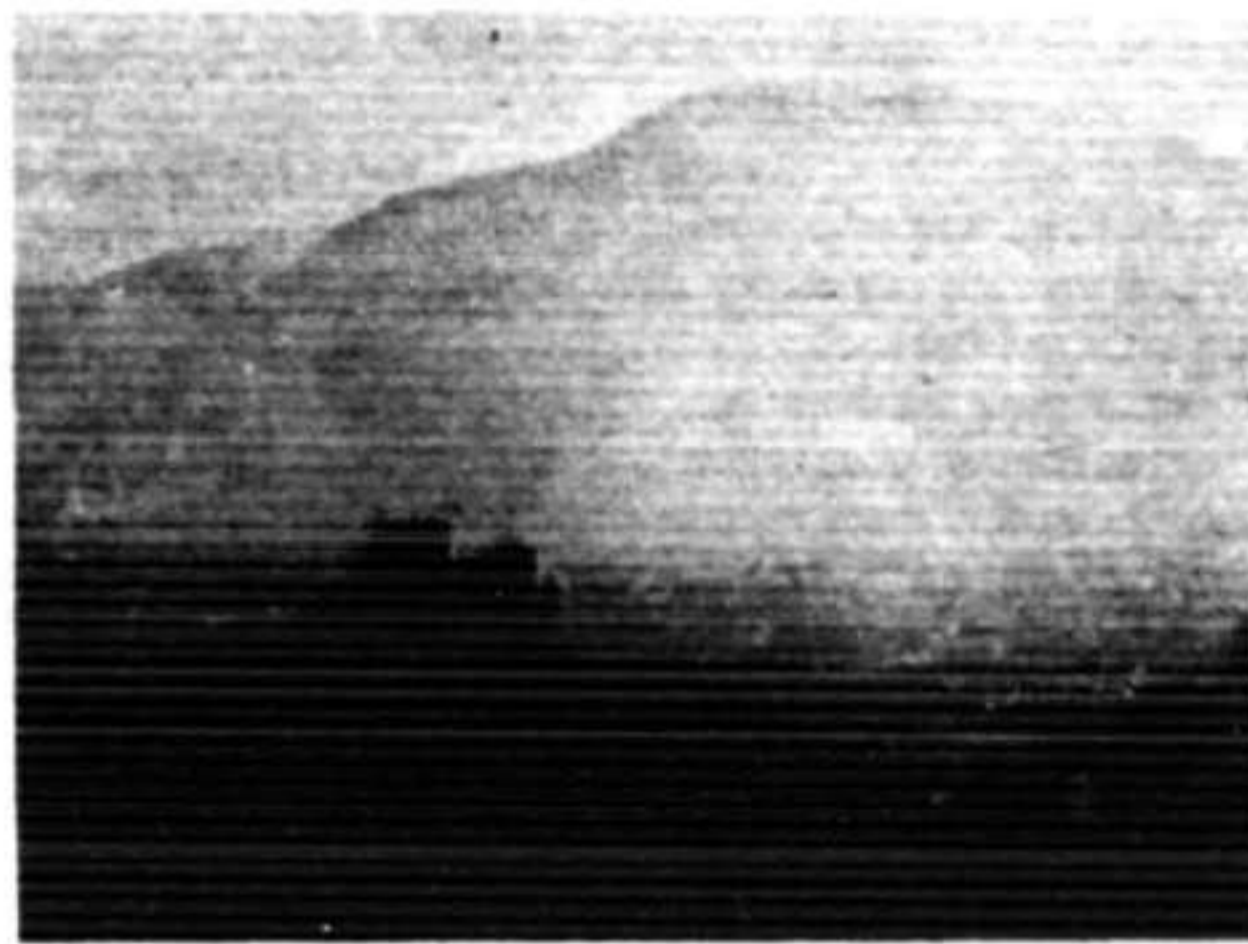
*D. G. Bridson entrevistó a Pound por vez primera en 1956, en el hospital Santa Isabel de Washington. Tres años más tarde volvieron a encontrarse en Italia, en el castillo de Brunnenburg, cerca de Merano, donde Pound residía con su hija la princesa Mary de Rachewiltz, una vez sobreséida la inculpación por traición que el Tribunal del Distrito de Columbia decretara en contra suya en el año 1943. Los siguientes extractos representan la mayor parte de estas largas conversaciones que, alternando con lecturas de poemas a cargo del propio Pound, fueron transmitidas por la BBC inglesa en tres emisiones sucesivas durante el mes de julio de 1959.*



D. G. Bridson  
**Conversación con  
 EZRA POUND**

Traducción y notas:

AUDREY D. HIBBERT y J. A. MOLINA FOIX



1. Brunnenburg

**D. G. BRIDSON.**—El estudio de Pound está situado en la parte más alta de la torre central del castillo, con una magnífica vista de las cimas montañosas que se elevan alrededor del valle. La habitación rebosa de libros y folletos. La caligrafía china salta a la vista en primer plano y el conocido dibujo de Pound, realizado a lápiz por Gaudier-Brzeska, cuelga de la pared sobre su mesa de trabajo.

Más abajo, en el jardín orientado al Oeste, donde los primeros rayos del amanecer captan las cimas de las montañas cubiertas de nieve, se encuentra el famoso busto de Pound, de más de un metro de altura, que le hiciera Gaudier, sirviéndose como esbozo preliminar del dibujo anteriormente mencionado.

**EZRA POUND.**—Gaudier realizó más o menos un centenar de esas cabezas con un instrumento desconocido, una especie de palo liso y flexible. Creo que la mayor parte se rompieron antes de que hiciera la gran cabeza de mármol.

**D. G. B.**—Cerca del dibujo se pueden ver dos soberbias esculturas de Gaudier en mármol blanco: un gato acurrucado durmiendo y una estatuilla representando a dos figuras desnudas, *The Embracers*.

**E. P.**—Gaudier iba a hacer el busto en yeso — cosa que odio — y le dije: «Por el amor de Dios, hazlo en piedra. Yo te la conseguiré.» Costó tres libras — o tres guineas — conseguirle un pedazo de piedra. Fue el único trozo de mármol de gran tamaño de que dispuso en toda su vida. Ambas piezas se hicieron de fragmentos. Fabrizzi, o Fabruzzi, o como quiera que se llamase el hombre que compartía con Gaudier los arcos del ferrocarril de Putney, bajo el viaducto, convertidos en sendos estudios de escultura, disponía de un contrato (no creo que fuese anual) para copiar en mármol, en tres dimensiones y tamaño natural, y lo más rápidamente posible, los cuadros históricos de... Creo que era la Manchester Gallery... Existe una Manchester Gallery... El caso es que le habían encargado que copiara *The Princes in the Tower*. Una de las figuras estaba sentada en una silla y la otra en el suelo. Por tanto había que vaciar el espacio bajo la silla, y, como dijo Gaudier, «permanecerá en aquel agujero durante los próximos seis meses». Afortunadamente se recuperaron dos pedazos. Con uno de ellos se hizo el gato y con el otro *The Embracers*. Aún pueden verse las marcas de la taladradora de Fabrizzi en *The Embracers*, y en el gato puede comprobarse que no hay ni medio centímetro de piedra malgastada. No podría sacarse mejor partido de aquel fragmento de piedra. Tengo entendido que con el *David* de Miguel Ángel ocurrió algo por el estilo: tenían un bloque con el que nadie sabía qué hacer





6.

**D. G. B.**—El papel que desempeñó Ezra Pound en asegurar el reconocimiento de la obra de Gaudier es de sobra conocido. ¿Podría explicarnos a qué se debía ese gran interés suyo?

**E. P.**—Jamás me he cruzado con un caso de genio más absoluto que el de Gaudier y cuando le fusilaron mataron con él una enorme cantidad de escultura. Hay que tener en cuenta que toda su obra la realizó en tres años. Si Sophie Suzanne (Brzeska) no le hubiese sacado de Francia e introducido en Inglaterra, habría hecho el servicio militar —o sus preparativos— y nunca hubiese esculpido nada. Luego volvió y le mataron en Nouvelle St. Vaast. Es el tipo de derroches que trae consigo una guerra.

## 2. Expatriados y vanguardistas

**D. G. B.**—Hablemos de sus primeros tiempos en París y de la reciente exposición allí presentada de «Expatriados americanos de los años veinte».

**E. P.**—Bueno, los años veinte no pusieron nada en marcha. La primera vez que vi París fue en mil ochocientos noventa y ocho. En mil novecientos seis vagabundaba por sus alrededores con un bretón-

celta de suaves maneras llamado Mathurin Dondo, que me hablaba de la ciudad al mismo tiempo que Bert Hasler<sup>1</sup> le maldecía: «Sucio francés que vienes a corromper nuestro país.» En aquellos tiempos Dondo estaba haciendo cosas de lo más romántico, al estilo de Musset, y no creo que publicara un libro hasta hace un par de años. Pero cuando lo hizo, fue uno de los pocos libros de poesía contemporánea francesa que leí con gusto. Flint cree que lo contó todo sobre París y la poesía francesa. Pero, buen Dios, creo que fue en mil novecientos seis cuando la viuda de Catulle Mendès se deshizo de toda su biblioteca, que no pudo vender a los libreros de los *quais*, por cinco centavos el volumen. Me refiero a libros escritos por Auguste Suallou, Titand de Memille y otros, dedicados a Catulle Mendès, *étoile et décor du monde français... au grand maître, Catulle Mendès*, etc. Y uno intentó ordenar todo aquello. Luego volví, creo que en mil novecientos once y doce, con Walter Rummel, entonces pianista favorito de Debussy, cuando



7.



8.

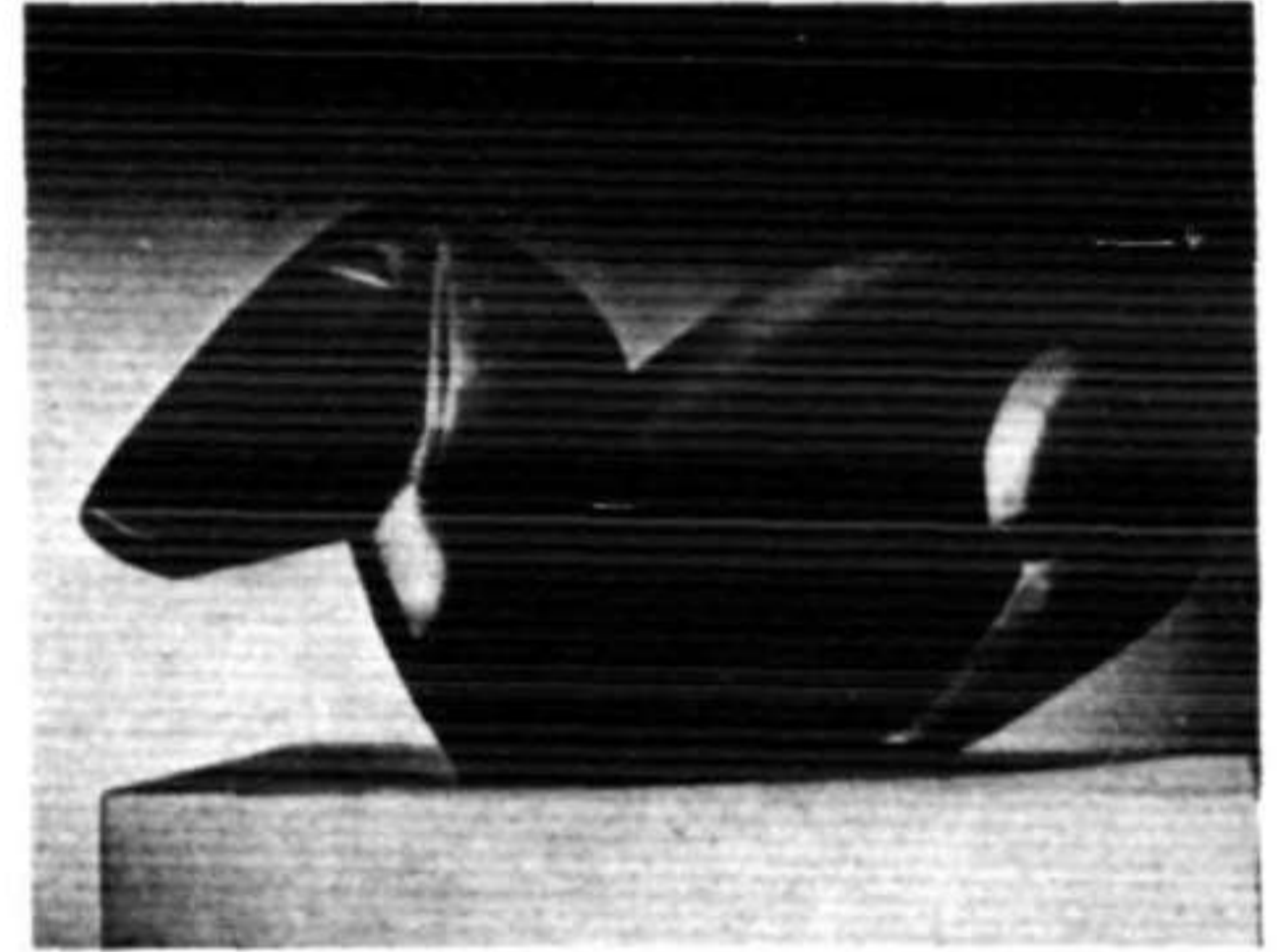
ambos éramos jóvenes muy refinados y muy señoritos. Quiero decir que éramos tan esteticistas que Arnold Bennett me sacaba de quicio, y perdí grandes oportunidades. ¡Cuánto me habría gustado conversar con Bennett si mi mente hubiese evolucionado lo suficiente como para asimilarle!

**D. G. B.**—Es interesante esta referencia a Arnold Bennett, puesto que alguna vez se le ha considerado como el prototipo del Mr. Nixon del poema de Pound. La mayor parte de los poetas menores que Pound conoció en el Londres de la pre-guerra están hoy olvidados. ¿Recuerda a alguno de sus amigos?

<sup>1</sup> Estudiante de la Universidad de Pennsylvania, amigo de Pound.



9.



10.



11.







12.

**E. P.**—Me agradaría ver una antología de poetas ingleses desaparecidos después de hacer uno o dos poemas buenos. Por ejemplo, Grace Rhys, que escribía tan bien como su marido, y Maurice Hewlett, Sutton Pickard, Fred Manning... Estaba también Margaret Sackville, hasta cierto punto swinburniana, que fue mi desesperación cuando llegué a Inglaterra. Y estaba Joe Bromley, y alguien (Patricia Hutchins) está escribiendo un libro sobre Kensington. Sería una bendición que en lugar de andar buscando por ahí *inédits* inferiores publicasen a los poetas que vivían entonces en Kensington.

mil dólares, se lo hubiesen tomado más en serio!

**D. G. B.**—Una de las influencias más tempranas en la poesía de Pound fue, desde luego, Robert Browning. ¿No es así?

**E. P.**—Aprendí de Browning y sigo aprendiendo de Dante. Ahora bien, esto no quiere decir que Browning esté agotado. La totalidad de las novelas escritas en Inglaterra después de Browning están en deuda con él. Y todavía queda un montón de cosas de Browning sobre las que nadie ha osado hincar el diente. Cosas como el *Inn Album*, etc. Los jóvenes no ven la tremenda o magnífica cantidad de material que anda por ahí listo para ser elaborado... Creen que no queda nada por escribir.



13.

**D. G. B.**—Pound ha hecho más que nadie para asegurar el reconocimiento del trabajo de aquellos en los que cree. Pero finge verlo de otro modo.

**D. G. B.**—Es interesante el peculiar estilo que tiene Pound de leer su poesía. Aparte de su forma escocesa de pronunciar las «r», me pareció encontrar en él un eco de W. B. Yeats.

**E. P.**—Podría resultar divertido saber que ningún editor establecido ha aceptado jamás un libro por mí recomendado, desde que Elkin Matthews aceptó la traducción del viejo William Michael Rosetti del *Convivio* de Dante. En realidad hubo una casi excepción. Existía un tipo que había escrito un libro sobre Melville, y yo estaba tan contento de poder contar con un libro breve que me ahorrara la molestia de tener que leerle, que se lo recomendé al Reverendo Eliot. Como él pensó que el libro tenía posibilidades, lo envió a una editorial de Nueva York que lo imprimió por recomendación suya. Pero más tarde Eliot decidió que no merecía la pena que se publicase en Inglaterra, así que aquello fue librarse por los pelos. El autor se enfadó porque pensaba que le había enemistado con la editorial, ya que un tipo llamado Matthiessen le había rechazado y acabaron por olvidarle. Y hubo otra ocasión en que me libré por los pelos: había estado insistiendo a un amigo mío para que reeditara *In the American Grain*, del doctor Williams, que debe ser la mejor cosa que hizo en su vida. Bueno. Mr. Laughlin no pensaba emprender nada por recomendación mía, pero finalmente mi mujer le dijo que lo hiciera, y ¡lo hizo! Estas son las dos únicas excepciones, y fuera de ellas mi hoja de servicios con los editores oficiales está absolutamente limpia. ¡Quizá si en lugar de dar consejo gratuito hubiera insistido en que me pagasen dos

**E. P.**—Mi estilo de lectura, creo, ha cambiado un poco desde la época en que solíamos reunirnos en aquel horrible lugar llamado «The Tour Eiffel», en donde el prominente estómago y la nariz bulbosa de Stulich realzaban el sabor de la comida. Hulme descubrió el sitio y Wyndham tenía crédito. Una noche leí la sangrienta *Sestina* y una semana más tarde llegó Stulich con un biombo y lo colocó alrededor de la mesa diciendo: «Señores, pueden ustedes hacer todo el ruido que les apetezca.» Creo que lo que Ford llamaba mi «northumbriano» era más emocional en aquella época. Supongo que se es más emocional a los veintitantos años. En cuanto a las lecturas de Yeats... Bueno, en primer lugar, contaba con Florence Farr que realmente *sabía* leer... Además, el propio Yeats poseía una peculiar manera de captar o *ver* el ritmo, partiendo las vocales. No se hasta donde llegó más tarde... Creo que mi lectura actual demuestra más interés por el significado de lo que hay en la página. Cuando estuvimos en Siracusa, en el teatro griego, y Yeats pretendió que leyera algo—supongo que suyo— recuerdo que caí en la cuenta de que la única cosa que se podía recitar al aire libre con la suficiente claridad como para ser entendida era el poema *Poikilothron* de



14.





15.



16.



17.

Safe, con la pronunciación —buena o mala— que yo solía utilizar. Pero no tengo ni idea de cómo lo leería ella ahora.

**D. G. B.**—Otro amigo suyo al principio de la Primera Guerra Mundial fue T. E. Hulme.

**E. P.**—El otro día me encontré con seis versos de Hulme. No tiene la más mínima importancia, a menos de creer que sea importante que un tipo que ha dejado sólo unas cuantas páginas de poesía posea un estilo tan inconfundible que te encuentres con él y sepas reconocerle... Por supuesto, los apuntes inéditos de Hulme, que fueron impresos por Herbie Read en mil novecientos veintisiete, no tuvieron ningún impacto inmediato en los acontecimientos mentales de mil novecientos catorce...

Allen Upward era otra cuestión. Quiero decir que era vulnerable. Hulme era invulnerable, excepto a las granadas de metralla. No le habrían afectado las opiniones que de él tuviera cualquier idiota, mientras que el pobre viejo Upward se sentiría herido por el juicio superficial de los imbéciles. Lo cual no es razón para despreciarle. Los dos únicos hombres de aquella época que siguieron progresando fueron Ford Madox Hueffer —Forty-Mad-Dogs Hueffer<sup>2</sup>— y Orage<sup>3</sup>.

**D. G. B.**—¿Qué puede decirme de los Fabianos<sup>4</sup>, que fueron contemporáneos suyos en Londres?

**E. P.**—Cuando se trata de educación hay dos temas acerca de los cuales todo el mundo debiera haber oído hablar a los dieciséis años, para luego volver sobre ellos al llegar a la Universidad. Uno de ellos es la emisión de dinero, y el otro, el sistema de impuestos. Ahora bien, el

<sup>2</sup> Cuarenta-Perros-Locos Hueffer, juego de palabras fonético.

<sup>3</sup> Alfred Richard Orage (1873-1934), periodista, profesor y editor. Interesado por el socialismo y responsable de las publicaciones primerizas de Katherine Mansfield, Hulme, Herbert Read, etc.

<sup>4</sup> Miembros de la *Fabian Society*, sociedad fundada en 1884 por un grupo de socialistas, encabezado por George Bernard Shaw, que anteponía a la acción revolucionaria la táctica «fabiana», expresión derivada de Quinto Fabio Máximo, quien, habiendo sido nombrado *dictator* tras la gran derrota romana ante Aníbal (217 a. C.), emprendió una peculiar campaña defensiva contra el invicto general cartaginés consistente en rehuir los enfrentamientos directos y únicamente hostigar al enemigo.

socialismo me ha parecido siempre una idiotez, y el M. S. I. —esa es la etiqueta que le han puesto aquí al partido— imprimió en su periódico una declaración mía a estos efectos. (Por supuesto, en cuanto defendiendo la libertad de expresión en un artículo me acusan de apoyar el programa entero de aquellos que lo han publicado.) En cuanto al socialismo: en Inglaterra tienen ustedes a los disecados Webbs<sup>5</sup> y al pusilánime Mr. Shaw. En lo referente a los Webbs, hasta la adorable Margaret Postgate recordaba a Beatrice cuando decía: «Ahora que hemos descubierto lo que hacer con los niños, los ancianos, los enfermos y los retrasados mentales, ¿qué vamos a hacer con los sanos?» Y en cuanto a Mr. Shaw, este viejo personaje me escribió que no soportaba leer el *Ulises*, y que ningún libro valía tres guineas. Por supuesto es una cuestión de valoración... El tipo de cosas que aquellos malditos fabianos toleraron en su país y llevaron a cabo —por ejemplo, la «Ayuda a la Cultura» de Shaw— fue una especie de civilización monocilíndrica basada en ideas abstractas.

### 3. *Ulises* y los imagistas<sup>6</sup>

**D. G. B.**—Uno de los libros con el que el nombre de Pound se asocia siempre es *Ulises* de James Joyce. ¿Cómo llegó a tener usted algo que ver con él?

**E. P.**—Bueno, todo empezó cuando hice una primera antología, *Des Imagistes* (no confundir con los «Amygists»), que tomó su único componente vital del programa del manifiesto de aquéllos, es decir, no utilizar ninguna palabra inútil. Mientras la estaba preparando, le pregunté a Yeats si a su juicio había alguien en Irlanda digno de ser incluido en el volumen. Me contestó que en Trieste estaba

<sup>5</sup> Sidney James Webb, primer barón Passfield (1859-1947), y su esposa Beatrice Potter (1858-1943), autores de numerosos trabajos de investigación acerca de las condiciones sociales y económicas en Inglaterra.

<sup>6</sup> Componentes del movimiento poético de vanguardia conocido por imagismo y caracterizado por su reacción contra el romanticismo y su búsqueda de la claridad de expresión a través de la utilización de imágenes precisas. Entre ellos podemos citar a Richard Aldington, H. D. (Hilda Doolittle), F. S. Flint, Amy Lowell (propulsora de la segunda antología *Some Imagist Poets*, 1915), William Carlos Williams, Joyce, Pound, Ford Madox Hueffer (Ford) y Allen Upward.



el pajarraco de Joyce; así que le escribí e incluí su *I Hear an Army* en la colección. Después su *Dubliners* fue saboteado en Irlanda, pero finalmente se imprimió, no recuerdo cómo. Más adelante serializamos su *Portrait* en *The Egoist*<sup>7</sup>, y cuando surgió la *Little Review* empezamos a dar por entregas su *Ulises*... Creo que la *Little Review*<sup>8</sup> fue prohibida por vez primera a causa del *Cantleman's Spring Mate* de Wyndham Lewis. Pero después de haber

ese *succés de scandale* y la publicidad subsiguiente; es decir, se había oído hablar de ella en París. Esto es todo lo que sé acerca de esta publicación.

**D. G. B.**—*Usted ha insistido siempre en el hecho de que las mejores críticas, y las más útiles, suelen provenir normalmente de los escritores creativos.*

**E. P.**—Creo que los mejores críticos son los que practican el oficio. Algunas veces, aun antes de dominarlo, hacen un comentario inteligente, pero lo más probable es que lo hagan después... Hace un tiempo apareció una edición de Whitman con unos cuantos fragmentos en prosa. Whitman no solía emplear su tiempo en escribir ensayos, pero era el mejor crítico de literatura americana de su tiempo, y el volumen contaba con una entrevista a Emerson —o por lo menos el recuerdo de Whitman de esa entrevista— que es una joya. Y lo mismo ocurre con Hemingway. Nunca se dedicó a escribir ensayos huecos y de buen gusto, pero tuvo el suficiente sentido común como para comprender que *Ulises* era el fin y no un principio. Quiero decir que consideraba a *Ulises* como el final de una época y a partir de él la *zavorra*, la decadencia... En cuanto a la actitud de Hem hacia ciertas personas, recuerdo a un caballero, que desde entonces ha gozado de bastante publicidad, del que nada más verle dije: «Uy, ¿no ves a este hijo de puta dentro de diez años sentado en un despacho rechazando a algún buen tipo?»

**D. G. B.**—*Indudablemente la influencia crítica que Pound ha ejercido en su tiempo ha sido muy saludable. Nadie ha apreciado más objetivamente su participación en aquellos primeros años como él mismo lo hiciera en el conocido autorretrato incluido en Mauberley. El mundo*



18.

sido prohibida otras tres o cuatro veces por *Ulises*, Quinn<sup>9</sup> pensó que iba siendo hora de llevar el caso ante un juez inteligente, que lo seguiría posponiendo hasta que se pudiese acabar de imprimir el texto joyciano. Pero el maldito juez le dijo a Mr. Quinn: «Supongo que querrán acabar con esto cuanto antes.» Así que finalmente se acabó la *Little Review* en América, pese a haber estallado todo

<sup>7</sup> Antiguo órgano de las sufragistas americanas (*The New Freewoman*), revista de artes y poesía fundada en 1914 por Harriet Shaw Weaver y Dora Marsden. Bajo la influencia de Pound perdió su carácter feminista y se convirtió en portavoz de los imagistas hasta su desaparición en 1919.

<sup>8</sup> Revista vanguardista americana fundada y dirigida en 1914 por Margaret Anderson. Publicó entre otros a Hart Crane, Pound, Eliot, Sherwood Anderson, Hemingway y Joyce. Su corta existencia acabó en París en 1929 con el dadaísmo.

<sup>9</sup> Arthur Hobson Quinn (1875-1960), crítico y profesor de la Universidad de Pennsylvania, famoso sobre todo por su monumental obra en tres volúmenes *History of American Drama* (1923).



21.



22.



23.



19.



20.



de Hugh Selwyn Mauberley fue el mundo de Londres entre mil novecientos diez y mil novecientos veinte. Era un mundo que hoy en día asociamos con Pound y su grupo particular, con *The Egoist* y con la *Little Review*.

**E. P.**—Como decía Rodker de la *Little Review*, el grupo excedía en componentes a cualquier otro por lo menos cuatro veces. La revista surgió para que Joyce, Wyndham Lewis, Eliot y yo pudiéramos tener un sitio donde publicar juntos. Y después de que su periodicidad mensual en América la hundiera, tenía que seguir y se fue a París. No hubo nada nuevo a este nivel. Habíamos contado con Yeats, Lady Gregory, Ford y Symons, y tuvimos el mejor material que pudimos conseguir de la gente adulta. Así que recurrimos a las artes e hicimos un número sobre Brancusi. Fue la primera vez que permitió que se fotografiaran sus cosas. Luego hicimos un número sobre Picabia. Era peligroso estar con Francis Picabia: había que cuidar lo que se decía so riesgo de tropezar. Cuando me encontraba seleccionando material —Picabia se acababa de mudar de un estudio en el campo a un apartamento burgués, cerca de la Porte Maillot, y tenía sus cuadros colgados en una pared— me dijo: «Ah, sí, aquello fue algo que hice cuando decidí irme al campo a pintar, e intentaba pensar que me gustaba.» Bueno, dije yo, me llevaría «éste y éste y éste, y éste no». «No, éste no, es un Picasso.»

**D. G. B.**—Pound tiene también algo que añadir respecto a Picasso.

**E. P.**—Picasso podía crear un nuevo estilo cada año y venderlo a los marchantes. Sea lo que fuere como pintor, era un gran genio financiero. Desde luego, él y Lewis son las dos únicas personas que han pasado por todas las etapas y han hecho de todo. Y no han hecho arte abstracto porque saben hacer otra cosa. Pero a cada nuevo estilo de Picasso, Picabia al cabo de un año tomaba un lápiz y trazaba cinco o seis garabatos sobre una hoja de papel. «Mira, esto es lo que Picasso les ha estado entregando durante los últimos seis meses.»

**D. G. B.**—Pound se trasladó de Londres a París al principio de los años veinte. Allí gozó de una compañía estimulante: James Joyce

estaba en las últimas etapas del *Ulises*, y una nueva generación de franceses estaba tratando de imponerse tanto en el campo del arte como en el de la literatura.

**E. P.**—Bueno, cuando me fui a París —después de la guerra— quería ver lo que allí pasaba. Estuve en París seis semanas y nadie me había mencionado a Cocteau. Escribí tres ensayos —no recuerdo de dónde salieron— sobre l'Ile de France. Luego, en el último momento, alguien mencionó a Cocteau; así que mi comentario sobre él fue como una separata en forma de postdata... Conocí a Léger, Brancusi, Cocteau y Picabia. Todos parecían envidiar a Cocteau y eran bastante snobs, agrupándose alrededor de la revista *Nouvelle Revue Française*, comadrona de la decadencia de Francia, tanto mental como literaria. Cocteau solía disciplinar a toda esa gente que todavía no había triunfado y que, llenos de envidia, se sentaban a su alrededor.



24.

Regentaba un club nocturno, y decía: «Desde luego, si les ofreces comodidad no vendrán. Tienes que elegir un sitio como éste, parecido a un retrete, y se darán codazos por entrar.» Y se podía ver a Mr. Duailou y Mr. de Memille, etc., sentados alrededor de una mesa junto a la puerta, y a Cocteau tocando un tambor en un combo de jazz, sin ningún tipo de fervor africano, sino todo lo contrario,



25.



26.



como si se tratase de una difícilísima operación matemática que había que resolver.

**D. G. B.**—*Pound se quedó en París cuatro años, antes de trasladarse a Italia e instalarse en Rapallo.*

**E. P.**—Si París hubiera sido tan interesante como Italia en mil novecientos veinticuatro, me hubiera quedado en París. La vida de la mente no permanece estancada en un solo compartimento. Hubo una época en Francia en la que todos los cerebros interesados en pintura estaban en París. Hubo una renovación. El sentido del color había muerto con los académicos, y llegó Manet y acercó la pintura a la vida. Y luego, a partir de que Gautier pasara del *Albertus* —que era a lo más que habían llegado los londinenses de finales del siglo pasado— a los *Emaux et Camées*, y hasta la muerte de Rémy de Gourmont, la vida literaria se centró en París, con unos cuantos ingleses pululando alrededor. Bueno, supongo que Ford era medio alemán y Henry (James) americano y Joyce irlandés, pero de todas maneras la vida estaba allí. Aunque después de mil novecientos veinticuatro no ocurriera otro tanto con la literatura... El problema con los jóvenes franceses era que no había ninguno que ocupara, digamos, un primer rango. Y de todos aquellos que estaban en la cima haciendo ruido y todas esas cosas no había nadie a quien los jóvenes pudieran respetar. De ahí la decadencia y el snobismo de la *Nouvelle Revue Française* y de aquellos que estuvieron a punto de pertenecer a ella y revoloteaban por la Rue de l'Odeón.

**D. G. B.**—*Los años veinte fueron un período de transición. Como recordarán algunos, Pound citó a Hemingway a propósito del Ulises, «...un fin, más que un principio.» En estos términos me resumió Pound aquel período, por lo menos en lo referente a la mejor escritura en prosa.*

**E. P.**—Después de *Ulises* la novela estaba en crisis. Existían tres libros descomunales que eran auténticas obras maestras: *Ulises* de Joyce, *Eimi* de Cummings y *Apes of God* de Wyndham Lewis. Nos preguntábamos por qué razón Wyndham se molestaba con todo aquello. Y

luego, diez años más tarde, comprendimos que estaba analizando una enfermedad muy peligrosa que había infligido un daño infinito en Inglaterra. Después del *Ulises*, la imprenta de Bird (The Three Mountains Press) editó una serie llamada «The Inquest», que fue un intento de analizar lo que de válido había en la prosa inglesa que pudiera servir de base para seguir adelante. En ella encontrarán ustedes a su humilde servidor —o su poco humilde servidor— y al viejo Doc Williams, y el *Women and Men* de Ford, y un libro de Windeler, y otro de B. M. G. Adams, y la primera prosa de Hemingway. Y eso es más o menos lo que ha quedado de aquel período. Después de cumplir los cincuenta, un hombre no puede ser un listín telefónico de escritores contemporáneos. Si va a hacer su trabajo, tiene que ponerse a hacerlo, no puede tener sus ojos puestos en el fin del mundo o en el maíz que crece.

#### 4. Los Cantares

**D. G. B.**—*Pound había empezado ya por aquel entonces su labor más importante: los Cantares. Iba a estar ocupado en ella los próximos cuarenta años. En muchos aspectos,*



27.



28.



29.



30.



*Ezra Pound es los Cantares. Ninguna otra obra de esta época ha sido más debatida, alabada, atacada, disfrutada, odiada, imitada y evitada. Los estudiosos de los Cantares recordarán seguramente la descripción que en una ocasión hiciera W. B. Yeats de su forma estructural, cuando estableció un paralelismo entre ella y el esquema formal de los frescos de Schifanoia en Ferrara, o la estructura de una fuga.*

**E. P.**—Bueno, pensé que causó bastante confusión cuando habló de «fuga». ¿Cómo sabía la diferencia entre una fuga y...? ¿Qué podría decir yo?... Es decir, su idea de fuga era tan vaga que no podía saber de qué demonios hablaba yo. Y los frescos de Schifanoia los descubrí después de haber hecho algo similar. Efectivamente los frescos presentan una analogía. Es decir, en ellos aparece también la vida contemporánea, las estaciones del año, el zodiaco y los *Triunfos* de Petrarca. Todo ello formando una especie de mosaico. Tal vez los frescos de Schifanoia pudieran ofrecer una pista, pero no creo que Yeats supiese lo que era una fuga... En este caso la analogía creaba más confusión que aclaración.

**D. G. B.**—Una de las quejas a veces formulada a los Cantares es que las secciones de «historia de China» y de «historia norteamericana» resultan bastante pesadas de leer para la mayoría de la gente. Pero sean cuales fueren las impresiones que se puedan sacar del intenso interés que Pound demuestra por Adams, Benton, y las demás figuras norteamericanas que tanto abundan en los Cantares más recientes, no cabe la menor duda de la espléndida poesía que ha conseguido en su ataque a la usura, en el Cantar 45.

**E. P.**—Hay un cambio crucial hacia la mitad del poema. Hasta entonces era una especie de novela policíaca en la que cada uno buscaba al asesino. Los *Usura Cantos* serían más inteligibles si la gente intentara comprender el significado del término «usura». No se debe confundir con el interés legítimo que es debido, teleológicamente, como dice Del Mar, al aumento de animales domésticos y plantas. Establece la diferencia entre una tarifa fija y una porción de incremento proporcional. Ahora bien, la usura es una tarifa por el uso del poder de adquisición, recaudada sin tomar en cuenta la producción, y con frecuencia ni siquiera

## XLV

### Con Usura

Con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra  
con cada canto de liso corte y acomodo  
para que el dibujo les cubra la cara,  
con usura  
no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su  
iglesia

*harpes et luz*

o donde las vírgenes reciban anuncios  
y resplandores broten de los tajos,  
con usura

no puede ver el hombre Gonzaga a sus herederos y sus  
concubinas

no se pinta cuadro para que dure y para la vida  
sino para venderse y pronto

con usura, pecado contra natura,  
es tu pan siempre de harapos viejos  
es tu pan seco como el papel,  
sin trigo de montaña, harina fuerte

con usura la línea se hincha

con usura no hay demarcación clara

y nadie puede hallar sitio para su morada.

El picapedrero se aparta de la piedra

el tejedor de su telar

CON USURA

no llega lana al mercado

la oveja nada vale con usura

Usura es un ántrax, usura

mella la aguja en las manos de la muchacha

y detiene la pericia del que hila. Pietro Lombardo

no vino por usura

Doccio no vino por usura

ni Pier della Francesca; Zuan Bellin' no por usura

ni pintose 'La Calunnia'.

Angelico no vino por usura; no vino Ambrogio Praedis,

No vino iglesia de piedra cincelada firmada: *Adamo me fecit.*

No por usura St. Trophime

No por usura Saint Hilaire,

Usura oxida el cincel

Oxida el oficio y al artesano

Roe los hilos del telar

Nadie aprende a tejer oro en su dibujo;

El azur tiene una llaga por usura; el carmesí sin bordar se queda

El esmeralda a ningún Memling tiene

Usura asesina al niño en las entrañas

Detiene la corte del mancebo

Ha llevado la perlesía a la cama, yace

entre la joven desposada y su marido

CONTRA NATURAM

Han traído putas para Eleusis

Se sientan cadáveres al banquete

a petición de usura.

**N. B.** *Usura*: gravamen por el uso de poder adquisitivo, impuesto sin relación a la producción, a veces sin relación a las posibilidades de la producción. (De ahí la quiebra del banco de los Medici.)

(Traducción: José Vázquez Amaral)



31.



32.



33.



las mismas posibilidades de producción. El famoso Banco Medici se declaró en bancarrota cuando comenzaron a tener más depósitos de los que podían invertir en el comercio legítimo, y empezaron a conceder préstamos a príncipes, que no eran productivos.

**D. G. B.**—*Una de las insistencias más continuas de Pound consiste en la necesidad de una terminología exacta y establecida. En los Cantares se aborda frecuentemente el tema.*

**E. P.**—Existe la cuestión de la terminología, o de las palabras exactas: dar a cada palabra el significado generalmente considerado más idóneo. Daniel Cory me dijo en cierta ocasión que había un muchacho llamado Wittgenstein que estaba confundiendo a todo el mundo con lo que él llamaba filosofía porque cambiaba el sentido de todas las palabras para que significasen otra cosa. Pero existe en América un pájaro montado en el tinglado de la teología que cuando alguien le dice que su terminología es fatal, contesta: «Oh, estas cosas no pueden molestarte, no son de mi incumbencia.» ¡Que no son de su incumbencia! Y una de las tensiones más dolorosas en mi vieja amistad con el reverendo Possum Eliot fue cuando defendió a ese hijo de su madre. Bueno, no se por qué le defiende; quizá conozca alguna circunstancia atenuante, pero nunca la ha sacado a relucir. En cualquier caso es una cosa lo más distante posible de San Anselmo.

**D. G. B.**—*Tengo entendido que aquel «pájaro montado en el tinglado de la teología» era Reinhold Niebuhr. En lo que se refiere a San Anselmo, Pound tenía bastante más que decir a su favor.*

**E. P.**—De hecho era un tipejo interesante, de delicado estómago. Pero le faltó poco para afirmar que la teología era un ejercicio gramatical, y hay que estarle condenadamente agradecidos a San Anselmo, porque todas las libertades surgieron a partir de «Maggie Carter», como llamaban en las escuelas de derecho de América a su disputa con William Rufus, el sucio bandido...<sup>10</sup> Y la hipoteca de Normandía y las estafas de la Primera Cruzada, y así hasta llegar al asesinato de Becket. Bueno, con él es donde todo empezó. Hasta llegar a la Carta Magna,

o hasta Cook, o Coke, que escribió los *Institutes* (espero que mi amigo Horton reimprimirá pronto el capítulo sobre la Carta Magna). ¿Y por qué vuestros conservadores no vuelven a imprimir a Blackstone<sup>11</sup>?... Hubo un noble lord de su país que pensó hacerlo, y le encontraron tieso en el suelo de su club. Pero existe una nueva edición de Blackstone a la que los conservadores deberían echar una ojeada si lo que quieren es conservar algo decente. Huntington Cairns escribió un artículo hace quince años en la *Michigan Law Review* manifestando su interés por Blackstone, y afirmando que leyéndole se puede apreciar que el verdadero fin de la ley es «impedir la coacción, tanto mediante la fuerza como por fraude». Ahora bien, yo no juraría que Blackstone dijera aquello, pero por lo menos se podría echar un vistazo y averiguarlo. Y hasta el reverendo Eliot admitía que era posible estudiar a Blackstone por su estilo: se le podía introducir a hurtadillas en los cursos de literatura para enseñar a la gente a escribir la noble lengua inglesa cuando todavía *era* noble.

**D. G. B.**—*La actitud de Pound hacia la vida y el vivir se resume realmente en la mayor parte de los Cantares. Su actitud hacia la escritura se puede resumir de una manera muy simple en la siguiente declaración.*

**E. P.**—No puede haber literatura sin curiosidad, y cuando la curiosidad del escritor va desapareciendo está acabado. Puede intentar todos los trucos que quiera, pero sin curiosidad no es posible encontrar literatura que tenga vida.

**D. G. B.**—*Las interpretaciones de Pound acerca de la historia universal aparecen con frecuencia en términos de análisis semántico.*

**E. P.**—La confusión se crea por el empleo de palabras tópicas. Llamas a un hombre maniqueo o bolchevique, o cual-

<sup>10</sup> Siendo San Anselmo abad de Bec (Normandía), visitó Inglaterra durante el reinado de Guillermo II (conocido por William Rufus), gran enemigo de la Iglesia, que había dejado vacante por cuatro años la sede de Canterbury. En un acceso de arrepentimiento, Rufus, desde su lecho de enfermo, nombró arzobispo a San Anselmo. Cuatro años después, como persistiera la tiranía del rey inglés, San Anselmo se retiró a Roma, de donde retornaría años más tarde bajo el reinado de Enrique I.

<sup>11</sup> Sir William Blackstone (1723-1780), jurista y primer profesor de leyes en Oxford, conocido por sus *Commentaries On The Laws of England* (1765-69).

quier otra cosa, y nunca descubres lo que quiere decir. La infamante técnica consiste en propagar dos mentiras a la vez y mantener a la gente discutiendo cual de las dos es cierta. Es decir, alguien aduce que dos y dos son tres, y otra persona replica que dos y dos son seis, y nadie tiene la oportunidad de dar con la contestación correcta. Ahora bien, a mi manera de ver, se están gastando billones para ocultar unos diecisiete hechos históricos que los copistas de la Edad Media, u otros más recientes, fueron demasiado estúpidos como para no tachar. Alejandro de Macedonia era demasiado «caliente» para gran parte de la prensa. En Génova hay un chico llamado Carrega que ha escrito una inteligente reseña del libro del general Fuller sobre Alejandro, pero algunos detalles de la vida de Alejandro eran molestos. Fuller me escribió que el *Guan Zi*<sup>12</sup>, con el que había topado hacía tres años, era el mejor libro sobre economía que había leído en su vida. Un hombre llamado Maverick —nombre indudablemente simbólico<sup>13</sup>— publicó una edición, que pagó de su propio bolsillo, que constituye el auténtico punto de partida de la historia del pensamiento económico. Cuando Mencio y algunos otros intelectuales se quejaban de Guan Zhong porque no era un santo, Confucio dijo: «No podéis juzgar a un hombre como ése, como lo haríais con cualquier desgraciado que podría morir en una alcantarilla sin que nadie se enterara.» De no haber sido por Guan Zhong seguiríamos vistiendo como bárbaros.

**D. G. B.**—¿Tiene usted algo que añadir a los interesantes comentarios sobre teoría económica que incluye en su *Cantar 101*?

**E. P.**—Hay en él cosas que espero que nadie capte a no ser que se haya topado con ellas anteriormente... Y si me encuentran oscuro harían mejor en retroceder y mirar la *Divina Comedia*. Dante da tres nombres por verso. Cuando yo doy dos, por lo menos ofrezco alguna pista de por qué hablo de ellos.

<sup>12</sup> Obra atribuida al filósofo chino Guan Zhong (muerto en 645 a. C.), precursor del pensamiento legista en la sociedad esclavista y ministro del Estado de Qi que, gracias a sus sabias medidas de gobierno, llegó a ser el más poderoso de la China de su tiempo.

<sup>13</sup> Literalmente: animal sin marca de fuego, becerro separado de su madre, disidente.

## CI

Sin apenas poder encontrar a nadie salvo Monsieur de Rémusat capaz de entenderle

(enebros, lado sur) M. Talleyrand  
picea y abeto toman el Norte

Chalais, Aubeterre,

copos de nieve al alcance de la mano, y lluvia.

Los árboles marcan las orillas, en su mayoría sauces. Kublai,

Te Te de Ch'eng, llamado Timur, 1247, vino acá

Bosque a través del hielo a esmeralda

en **H** Tan (aurora, es decir)

larix, corayana y berneris,  
después de 2 etapas A-tun-tzu  
a distancia de cien li

Pinus armandi,

Talleyrand, Thiers, trataron de aleccionar a los príncipes.

6 para el público; 3%, y luego uno para el estado  
(Simón lo admite)

4 patentes de corso, 5 sellos

después del cuarto año de Yung-lo

12 de mayo, 1406, y un cinturón de oro

recamado con flores, pagar las tropas que guardan

los puertos; raciones, culies de sillas, caballos.

—«Escribir de hoy», dijo Mr. Kenan, «no es erudición»

y en marcha a la esclavitud, han perdido los apellidos.

40 años de vida en remolque, no productiva,

no agrícola

(Del Pelo Pardi

vino en cunicoli)

aunque evitando la miseria de los impuestos

impuestos por cretinos;

No tratando como Peabody, Warren G. «Peabody Coke y  
Carbón», dícese

que escruta lo inescrutable

«infini» como lo midió Renan

«la bêtise humaine».

Que un dólar de aceite se vende a cinco dólares

Talleyrand, Austerlitz, Mme Rémusat

«90 francos de costo para obtener oro por

una nota de mil francos» (1805)...

y Cambacérès

Una constitución dada a Italia,

Navidad de aquel año, máximo de Bonaparte.

«que los inteligentes pueden creer»

no sectaria

Marbois y luego Mollien en Hacienda

y luego Gaudin,

Monte Cenis, Simplon, Mme Rémusat

No se lo tragaba (i.e. que

una mentalidad de tamaños buscara la gloria en la guerra.)

1806, diciembre 12.

«Los estudios en Jena se continuarán»,

«Libertad para una pequeña clase privilegiada»

una necesidad

Hottenguer, Neuflyze, su Neso

«En Francia estaban» (Mme de Rémusat) «totalmente

ignorantes

de lo que sucedía en el exterior.»

Gaudin no pagaba interés sobre crédito oficial «Ni tampoco  
Kang Hi».



**D. G. B.**—*Hablando de los nombres mencionados en el Cantar 101, ¿quién diablos es «Pepito»?*

**E. P.**—Pepito es el hermano pequeño de La Martinelli, a quien llevaron a ver los cuadros de la Galería Mellon y preguntó: «¿Son de verdad?», y ella no entendía lo que quería decir. Yo creo que lo que quería decir era: «¿Corresponden a la realidad externa?» Mientras estaba en el manicomio me tragué cuatro series de memorias —Hull, Leahy, Stillwell y Madame de Chambrun— que la gente pensaría que constituían un buen *querschnitt*, una buena muestra representativa... Por un lado, el rústico que hacía sus deberes caseros y fue traicionado por Summer Welles, u Orson Welles, o quienquiera que fuese, y los chicos del cóctel, que no me sorprendieron. Una vez se lo mencioné a un embajador, y el embajador dijo: «Oh, Hull...» Quiero decir, por supuesto, que si hubiese sido un embajador británico habría tenido bastante sentido como para callarse. Tienes a Hull, el empollón, que es... Bueno, ya se sabe, basta con liarle. Y luego, Leahy, que es el tonto que al final se vuelve listo, y Stillwell, que es muy buena persona, pero que pensaba que Chiang Kai-shek debería haber sido americano; y finalmente Madame Longworth de Chambrun, en el centro de las comidillas de París con la oportunidad de saber tanto como su cuñada —o de ambas cuñadas— y las tres completamente ignorantes de lo que deberían de haberles enseñado en el colegio...

### 5. La revelación china

**D. G. B.**—*En nuestra discusión de los Cantares tropezamos varias veces con la preocupación de Pound por la vida y el pensamiento chino. Su interés por lo chino comenzó años*



34.

**Mime d'Houdetot jamás percibía maldad en nadie.**  
«Especie de ignorancia», le dijo el viejo sacerdote a Yeats,  
en una estación ferrocarrilera,  
«se disemina a diario de las escuelas»  
Obit 1933, Tsung-Kuan, por Honor.


Los osos viven de bellotas  
y vienen a invadir nuestros campos.

Bouffier,

Elzéard ha hecho el bosque en Vergons  
bajo el ojo de Kuanon hay madera de roble. Sengper  
ga-mu,

A él le quemamos pino de humo blanco,  
a mañana y tarde.

Aquí las colinas están verdes con enebro,  
el arroyo, como Achilöos allá debajo de nosotros,  
aquí un solo hombre puede defender el puerto entero  
sobre esta montaña, en Monte Ségur a la celda del jefe

sólo se puede entrar de lado TSO  aquí se llama

por el puente de cuerda, ¿de cáñamo? ¿de caña?  
y pagan el impuesto predial en cebada silvestre.  
Había alimentos en Tolosa, no químicos, y en Gubbio  
La pequeña Josefina en la radio y en una feria taurina  
y habían enviado los marcos de piedra de las puertas a América  
no en tiempos de guerra, antigüedades.

«Sin dinero, no hay suizo» citó Wilson (McN.)

KALON KAGATHON, y Marengo,

Esta aura tendrá, con flama roja,  
forma de un diamante, o de carmesí,

Apolonio, Porfirio, Anselmo,

Piotino EN THEORIA 'ON NOUS EXEI

tenía sólo una visión, y si las estrellas son sólo unicornios...  
o tomó las estrellas por esos antilopes.

HS'UAN TSUNG, 1389 natus, gatos pintados,  
y Pepito, dijo, «¿son de verdad?»

ante los primitivos en la Galería Mellon,

Washington

«Deben», dijo H. J., «por el honor de la humanidad  
fingir su existencia

Con el sol y la luna sobre sus hombros,  
los discos estelares cosidos a su abrigo  
en Li Chiang, el campo de nieve,

un amplio prado

y el 2<sup>do</sup> — la cara de 'mba (del exorcista)

muy simpático

cerca de las aguas de Stone Drum,

los dos ases

La menta crece al pie del Snow Range

la primera luna es del tigre,  
el faisán grita desde el helechal

Rossoni: «così lo stato...» etcétera.

Delacroix: «che magnifica!»

prescrittibile)

él lo percibió:

la espuela verde, el prado blanco  
«Que su charca esté llena;  
El hijo tenga el brazo de su padre  
y buen oído;

(gráfica de sustantivos derecha; adjetivo de lado)

«La crin de su caballo flotando  
Su cuerpo y alma en paz.»

*atrás, cuando vivía en Londres durante la Primera Guerra Mundial. Al principio se limitaba al estudio del ideograma chino como medio poético; seguramente en relación con sus propios experimentos con el imagismo. Pero un trabajo manuscrito que leyó iba a ejercer una profunda influencia en su acercamiento al tema: fue el ensayo de Ernest Fenollosa The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. ¿Cómo dio usted con el manuscrito?*

**E. P.**—Leí la historia de Giles y no quedé contento con la traducción. Quería saber dónde podría conseguir más textos chinos, pero sabía también que si él se enteraba de mis propósitos se guardaría la información para sí mismo. Y pocas semanas después fui a casa de Sarajini Naidu y me encontré con Mrs. Fenollosa. Su marido había estado peleándose con los imbéciles académicos y le había dejado a ella el manuscrito. Mrs. Fenollosa lo había guardado. No se lo había entregado a nadie —era la más ligera y aparentemente frívola dama de sociedad— y después de un par de semanas recibí una nota: podría ir a aquel hotel de Trafalgar Square —¿el Moreley?— en donde de todas formas se hospedaba mi abuelo. Allí estaba, tan ida como una sacerdotisa en un altar, y me dijo simplemente: «Usted es la única persona que puede terminar esto de la manera en que Ernest lo hubiese querido.» Luego me envió su manuscrito. Esa es toda la historia.

**D. G. B.**—*En parte como consecuencia de su estudio de los cuadernos de Fenollosa, Pound empezó a ejercitarse en la traducción de poesía china. El resultado fue la brillante serie de lírica china publicada bajo el título de Cathay. El interés de Pound por la literatura china no se limitó a la poesía por mucho tiempo. Pronto estuvo igual de interesado por el pensamiento y la filosofía de China, particularmente las obras de Confucio. Con similar éxito tradujo las Analectas de Confucio: el Da xue o Gran Doctrina, y el Zhong yong o Medio invariable. ¿Por qué considera tan importante el confucionismo para su propio pensamiento?*

**E. P.**—Bueno, no se puede abreviar al propio Zhong. Tomemos el cuarto verso desde el principio. «Los hombres de antaño, queriendo clarificar y difundir a través del Imperio aquella luz que provenía de mirar directamente al corazón y luego actuar, montaron primero en sus estados un buen gobierno. Queriendo



buen gobierno en sus estados, primero establecieron el orden en sus propias familias. Deseando orden en el hogar, primero se disciplinaron ellos mismos. Deseando autodisciplinarse, rectificaron sus propios corazones, y queriendo rectificar sus corazones buscaron definiciones verbales exactas de sus pensamientos inarticulados; los tonos producidos por el corazón. Esta forma de completar el conocimiento tiene sus raíces en la clasificación de las cosas en categorías orgánicas.»

**D. G. B.**—*¿De qué manera piensa usted que se diferencia el Confucionismo del Cristianismo?*

**E. P.**—Bueno, hace mucho tiempo di ya una definición y encontré que siempre podía obtener una respuesta favorable de

los colegas-en-desgracia del manicomio. En contraste con el Confucionismo, ¿no es cierto que el Cristianismo se reduce a un solo mandamiento? A saber: «Atenderás a los asuntos de tu vecino antes de atender a los tuyos propios.»

**D. G. B.**—*Pound ha traducido también el Shi Jing, antología de odas clásicas chinas que se dice editó el mismo Confucio. Las odas eran sobre todo la poesía de una clase gobernante en un estado que disfrutaba de una forma especial de gobierno. Y la relación entre la autoridad central y el gobierno local es un tema que despierta el interés de Pound.*

**E. P.**—La falta de gobierno local es un efecto, no una causa. La rivalidad está planteada entre la finca rural inalienable y los *kolkhoz*. Mommsen señaló que el Imperio Romano perduró mucho más



36.



37.

que las tiranías orientales porque instaló en el campo a los veteranos. La civilización deriva de la finca rural inalienable. La revolución rusa fue una patraña: fingió atacar al capital —la creencia general era que se trataba de capital prestado— y únicamente atacó a la propiedad agrícola, incluyendo la vaca del campesino.

**D. G. B.**—*Pound abordó ahora la economía de los chinos comparándola con la del Imperio Romano.*

**E. P.**—El Imperio trabajaba sobre el principio de lo ligero y lo pesado, oro contra plata, doce a uno en Roma y seis y medio a siete en Karachi; inclinando la pequeña balanza y estrujando al público. Pero el Imperio se mantuvo por el equilibrio entre el poder central y la buena administración local. El oro dependía del Pontífice. No existía la más mínima necesidad de que se fraguara la Donación de Constantino<sup>14</sup>. Se realizó en la ignorancia, puesto que todo lo que tenía que hacer el Papa era proclamar el derecho pontificio sobre el oro. César lo usurpó. El oro permaneció como base del poder bizantino. Donde quiera que se encontrara oro estallaba una rebelión. Desde Rothar hasta Abd-el-Melik. El Imperio Romano mantuvo la estabilidad. El oro quedaba bajo la custodia del Pontífice o del Imperio; la plata se distribuía a los senadores para prever la natural codicia humana; y el bronce, la moneda pequeña, quedaba bajo el control de algunos municipios privilegiados. Es decir, existía bastante control local como para impedir que el

<sup>14</sup> Cesión de poder temporal sobre Roma e Italia, otorgada al Papa Silvestre por Constantino el Grande con motivo de su conversión al cristianismo (312).

orden económico local quedara arruinado por el centralismo. Y cuando encontramos un general chino que sea práctico —Dios sabe cuándo; posiblemente en algún momento de la Edad Media— nos damos cuenta de que hay mucho cañón de bronce que anda por ahí suelto y que podría usarse como «chicken feed», expresión norteamericana que significa «cambio en monedas».

**D. G. B.**—*Pound se muestra siempre de lo más vivaz en cuanto trata materias relacionadas con la educación.*

**E. P.**—Las estúpidas universidades están a tope de adminículos y no suministran instrumentos a los jóvenes. Ahora bien, un instrumento es útil para un montón de cosas diferentes. Toda la ciencia física surge a partir de unos instrumentos tan simples como, por ejemplo, la cuña, el tornillo y la palanca. Y se siguen utilizando una y otra vez. Un adminículo carece de utilidad alguna excepto para un trabajo en particular, y frecuentemente sólo para alguna invención artificial y complicada. Atiborran a los jóvenes con una serie de libros que les muestran lo que deben averiguar so pena de sentirse estafados. Por ejemplo, más de cien libros de St. John, ninguno de los cuales enseña a los muchachos nada de particular.

## 6. Contra los impuestos

**D. G. B.**—*La idea de un curso mínimo de lectura —una lista de libros básicos— es uno de los temas favoritos de Pound.*

**E. P.**—La edición de Putman de *Books and Their Makers in the Middle Ages* señala



38.



que en las universidades medievales los estudiantes utilizaban unos seis libros por término medio, que tenían que engullir hasta saber algo sobre ellos. Ya en los años treinta intenté que Eliot y Santayana se apuntasen a la idea de un plan de estudios. Por lo menos a Santayana se le ocurrió algo: «No importa lo que lean, siempre que todos lean lo mismo.» Y ese mismo debiera ser el cuerpo de conocimientos requerido por cualquier estúpido que tenga un empleo administrativo. Y debiera exigirse, bien a la entrada en la Universidad, bien tras el primer año en ella, como requisito para aprobar.

**D. G. B.**—*Pound de entrada se centraría en los seis libros clave que a continuación cito: The Chinese Written Character as a Medium for Poetry, de Ernest Fenollosa<sup>15</sup>; Las Analectas, de Confucio; El Medio Invariable y La Gran Doctrina; La esencia de Agassiz<sup>16</sup>; The Bank of the United States, de Tomas Hart Benton; The History of Monetary Crimes y Roman and Moslem Moneys, de Alexander Del Mar.*

*Tres de estos libros corresponden al campo de la economía, énfasis que se refleja en la propia escritura prosística de Pound en los últimos veinte años. El papel de los impuestos en una economía adecuada es una de las materias sobre las cuales Pound tiene ideas muy concretas.*

**E. P.**—Sólo existen un par de temas sobre los cuales tengo todavía el coraje de discutir. Uno de ellos es la emisión de dinero. Mucha gente cree saber cómo conseguirlo, pero no hay ni uno entre cien mil que se moleste en descubrir como llega a surgir. Y el otro tema es el sistema de impuestos. Todo el mundo se queja, desde Nápoles a Aberdeen, del importe de los impuestos. Y, sin embargo, nadie se pregunta cómo se emite el dinero o cómo se deberían recaudar los impuestos. Pienso que la base de un sistema de impuestos debiera ser la justicia, y Mencio señaló que el impuesto debería ser un porcentaje del producto, no una cantidad fija que no tome en consideración si el pobre bastardo tiene o no disponibilidades. Se habla de estrujar a los ricos. Bien, en realidad únicamente se dejan estrujar los ricos *perezosos*. Los listos siempre dispondrán de docenas de abogados que les consigan la forma de escurrir el bulto.

Ahora bien, ¿debemos comenzar disminuyendo la recaudación? No, yo no

empezaría así... Comenzaría justificando el impuesto. Según Mencio, debe ser un porcentaje del producto, no una cantidad fija. La segunda cosa que hace falta es que el coste de la recaudación sea mínimo. En tercer lugar, la conveniencia de la recaudación; es decir, un sistema de recaudar que no permita la evasión. En cuarto lugar, el impuesto debería alentar a la producción y no sabotearla. ¡Y qué diablos!, vuestros impuestos penalizan prácticamente la totalidad de las actividades útiles en las que puede pensar el hombre. Y quinto, los impuestos no deberían generar delitos; es decir, no deberían convertir la simple utilidad mercantil en una contravención de normas. Tomemos por ejemplo a un destilador clandestino cualquiera, uno a quien conocían en el Pisa Camp<sup>17</sup> por «The Ripper». Según decía fabricaba whisky, pero igual podía haber sido vino tinto. De todas formas le pregunté: «¿Sería usted destilador clandestino si no existieran los impuestos?» ¡Por supuesto que no lo sería! Vuestro sistema de impuestos penaliza. Penaliza cualquier actividad útil. Convierte en delito el traslado de diamantes de un lugar a otro, y dispone de un cuerpo entero de policía para perseguir a los que lo hacen. Ese es el tipo de cosas que se deberían evitar.

**D. G. B.**—*Hablando de la emisión de dinero, recuerdo su campeonato de Crédito Social. Me contó un caso reciente que conocía de emisión de «vales de crédito» a cargo de un individuo privado.*

**E. P.**—Rapallo me resultó gracioso durante los Seiscientos Días. Como había escasez de cambio, Baffico, vendedor de periódicos local, imprimió unos billetes pequeños para disponer de cambio, ya que todo el mundo compraba los diarios de la mañana. Una mañana encontré muy desolado al buen anciano porque todas las tiendas de la calle habían empezado a aceptar sus billetes. Y tuvo que ir

<sup>15</sup> *El carácter de la escritura china como medio poético*, traducción de Mariano Antolín (Visor, Madrid, 1977).

<sup>16</sup> Louis Agassiz (1807-1873), naturalista nacido en Suiza y afincado en USA desde 1946, donde desarrolló una revolucionaria labor docente en la Universidad de Harvard. Pound debe referirse a una selección (probablemente inexistente) de textos de su obra capital *Contributions to the Natural History of the United States* (1857-63).

<sup>17</sup> Campo militar italiano cercano a Pisa en donde E. P. fue recluido en 1944 antes de ser enviado a USA.



39.



40.





41.

a imprimir más. Ahora bien, esto podría enseñarnos algo acerca de la naturaleza del dinero..., pero supongo que no lo hará porque Occidente suele tardar dos o tres mil años para descubrir algo y además se niega en rotundo a hacerlo.

**D. G. B.**—¿Cómo definiría usted su propia posición como escritor dentro de la sociedad?

**E. P.**—Si me tienen que poner una etiqueta, supongo que soy un sindicalista. Simplemente porque pienso que los fontaneros deberían tener derecho al voto en todo lo referente a fontanería y los literatos deberían poder decir algo sobre literatura. Desde luego, en Bizancio existía una organización comercial. Se regentaba un poco desde arriba, pero también podría organizarse democráticamente con división de poderes, etc.

**D. G. B.**—Mi última velada en Merano junto a Pound estaba próxima a su fin. Eché un postrer vistazo alrededor del estudio de Pound, con sus Gaudier, su caligrafía china y sus Martinelli. Le pregunté acerca de un dibujo que no pude reconocer.

**E. P.**—Es un Hiler. Antes tenía aquí el *Red Duet* de Wyndham Lewis, pero D. P.<sup>18</sup> quería que todos los Wyndham estuviesen juntos abajo, y el Hiler mantiene la composición de la habitación. Hiler y yo fuimos rechazados en el último número de la *Little Review*. Después de un par de años de silencio, hubo un número conmemorativo y en el que iba a ser último número a Hiler y a mí nos echaron a patadas. ¿Cómo le diría? Hablé mal del tinglado publicitario. De hecho dije que como los anuncios constituían la única razón para imprimir un periódico, los pondríamos en el centro y los textos en ambos márgenes. Y escribí algunos anuncios, pero Jane pensó que me harían tanto daño en los Estados Unidos que se perdieron.

**D. G. B.**—¿Quién es esa sólida dama victoriana montada en lo que al principio confundí con un burro?

**E. P.**—Es mi tía abuela montada en una mula en Tánger. Creía que viajar ampliaba la mente.

**D. G. B.**—Pound se puso el sombrero y la larga bufanda amarilla con su ideograma chino bordado encima («Hazlo nuevo») y descendimos por la escalera de caracol que va de su estudio al jardín del castillo. Conté ochenta y cuatro peldaños. Encendido por el crepúsculo, vi el imponente busto de Pound realizado por Gaudier, mirando fijamente a las montañas.

**E. P.**—Bueno, primero lo colocaron bajo el umbroso y simbólico pino, pero yo no quería que la savia le cayera encima, así que lo pusieron como debía estar, mirando al Este como la Esfinge. Pero desde el jardín no se veía más que su espalda, y vino a mi mente la vieja historia griega que ha desenterrado Fontanelle referente a un hombre al que eligieron rey porque vio el amanecer antes que el resto de la gente. Su esclavo se lo indicó. Vio el amanecer azotando a las montañas del Oeste. Sí, ésa es la dirección en la que mira la estatua ahora, y por ahí es por donde aparece el primer rayo.

<sup>18</sup> Dorothy Pound (de soltera Shakespear), esposa del poeta.

ILUSTRACIONES

1. E. P. EN NEW JERSEY EL 6.30.58, POR R. AVEDON.
2. GAUDIER-BRZESKA: COCK.
3. CASTILLO DE BRUNNENBURG, MERANO, ITALIA.
4. E. P., POR PREMPOLINI.
5. GAUDIER-BRZESKA ESCULPIENDO EL BUSTO DE E. P.
6. GAUDIER-BRZESKA: THE EMBRACERS.
7. ARNOLD BENNETT, POR TITTLE.
8. CATULLE MENDÉS, POR L. MÉTIVET.
9. GAUDIER-BRZESKA: DIBUJO.
10. GAUDIER-BRZESKA: DOG.
11. GAUDIER BRZESKA: CAT.
12. HERMANN MELVILLE.
13. RÓBERT BROWNING.
14. WILLIAM B. YEATS, POR A. JOHN.
15. T. E. HULME.
16. G. BERNARD SHAW.
17. HERBERT READ.
18. JAMES JOYCE.
19. WYNDHAM LEWIS, POR A. L. COBURN.
20. T. S. ELIOT, POR W. LEWIS.
21. WALT WHITMAN.
22. ERNEST HEMINGWAY.
23. PABLO PICASSO.
24. FRANCIS PICABIA, AUTORRETRATO.
25. CONSTANTIN BRANCUSI.
26. JEAN COCTEAU.
27. E. P. EN NEW JERSEY EL 6.30.58, POR R. AVEDON.
28. DANTE ALIGHIERI.
29. FRANCESCO PETRARCA.
30. KWEI SING, DIOS DE LA LITERATURA.
31. SAN ANSELMO DE AOSTA.
32. CONFUCIO.
33. SÍMBOLO CHINO DE LA LONGEVIDAD.
34. SÍMBOLO BUDISTA.
35. E. P., POR R. B. KITAJ.
36. MONEDA ROMANA, S. 1.
37. SÓLIDO DEL REY BASILISCO, 474-476. CONSTANTINOPLA.
38. BILLETE DE 1 \$ U.S.A.
39. MEDIO DUCADO DE CARLOS II, 1665-1700. FLANDES.
40. REAL DE ORO DE FELIPE II, 1555-1598. BRABANTE.
41. BUSTO DE E. P., POR GAUDIER-BRZESKA, EN LOS JARDINES DE BRUNNENBURG.





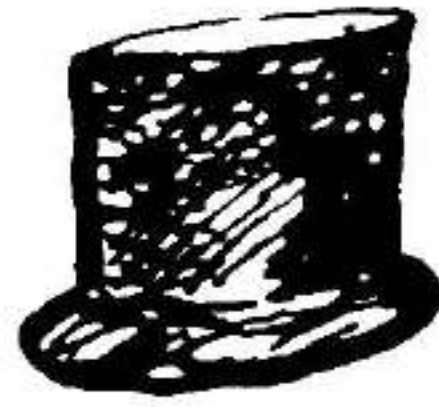


E D W A R D

---

L E A R

*A Nonsense Alphabet*



*Versión de*

LEOPOLDO M. PANERO



EDWARD LEAR, poeta, pintor, humorista y viajero, nació en Holloway, cerca de Londres, en 1812, en el seno de una familia numerosa descendiente de daneses. Cuando el joven Edward contaba sólo quince años, su padre, floreciente corredor de bolsa, sufrió un grave revés financiero que le condujo a prisión. Como consecuencia de este percance, Lear, que fue educado preferentemente por su hermana mayor Ann y desarrolló desde muy pequeño una gran afición por el dibujo, tuvo que ganarse la vida a partir de entonces como ilustrador y acuarelista.

A los 18 años publicó un volumen de litografías de loros que asombró y maravilló a los naturalistas de su época, valiéndole la amistad y el mecenazgo de uno de los más célebres, el *earl* de Derby.

Entre 1832 y 1836, Lear pasa largas temporadas en la casa de campo de su mecenas (Knowsley Hall, cerca de Liverpool), donde se dedica a dibujar los animales del pequeño zoológico allí instalado. Bajo el patrocinio del *earl* de Derby, Lear no sólo descubrirá su vena para el absurdo (en sus ratos de ocio se distraía jugando con los sobrinos y nietos de su protector a componer versos y *limericks*\*), sino que se convertirá en un apasionado viajero que recorre incansablemente Italia, Grecia, Egipto, India y Ceilán.

Decidido a hacerse paisajista, Lear, tras la publicación de *A Book of Nonsense* (1846), y mientras amplía sus sucesivas ediciones, dedica la mayor parte de su tiempo a vagabundear a la búsqueda de temas para sus cuadros y también a causa de sus múltiples enfermedades que le aconsejan mantenerse alejado del riguroso clima inglés.

A partir de 1880, Lear se expatriará definitivamente a la Riviera italiana, donde residirá en San Remo hasta su muerte, ocurrida ocho años después.

Aparte de sus estimables acuarelas ornitológicas recogidas en varios volúmenes (*Illustrations of the Family of Psittacidae*, 1832), de sus extravagantes dibujos cómicos (como la serie de pájaros para colorear del álbum póstumo *Queery Leary Nonsense*, 1911) y de sus enjundiosos libros de viajes (*Illustrated Excursions in Italy*, 1846), Lear alcanzó renombre universal sobre todo por su faceta de poeta del absurdo, muy dado a los juegos de palabras y a la invención de nuevos giros o vocablos.

Entre sus principales obras poéticas cabe citar: *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871), *More Nonsense Pictures, Rhymes, Botany, etc.* (1872) y *Laughable Lyrics* (1887).

...

A *Nonsense Alphabet*, aquí reproducido, fue realizado hacia 1880 para el niño Charles G. Pirouet, por aquel entonces vecino de Lear en el hotel italiano donde éste se hospedaba. Su origen es similar al de otros alfabetos del autor destinados asimismo a niños. Cada mañana el joven Pirouet encontraba en su mesa, junto al desayuno, uno de aquellos versos ilustrados, a menudo acompañados de disparatados dibujos, con los que Lear trataba de suscitar el interés del pequeño por la pintura.

Los dibujos permanecieron durante muchos años en una vieja carpeta propiedad de Mrs. Pirouet. Luego fueron a parar a Estados Unidos, donde en 1951 fueron descubiertos en una almoneda. En la actualidad se conservan en el Departamento de Grabados y Dibujos del Victoria and Albert Museum de Londres.

(N. de la R.)

\* Jocosas rimas infantiles cuyo nombre deriva de una costumbre festiva según la cual cada miembro de un *party* debía cantar improvisados versos-disparate, seguidos de un estribillo conteniendo la frase «Will Yoy Come Up to Limerick».

#### NOTA

Este alfabeto ha sido impreso sobre doble hoja de papel a fin de que pueda ser coloreado por el lector que así lo desea.

A a a A



A was a lovely Apple  
which was very red & round,  
~~And when~~ It tumbled off an Apple tree  
And fell upon the ground.

65

---

La orgullosa A, primera letra, reina,  
era no obstante tan tímida  
que al menor roce de una mano extraña  
se ponía colorada como una Manzana.

No molestéis pues a las As, ni a las Hadas, ni a las  
Manzanas.

B b b B.



B was a lovely Bee,  
It flew about a flower  
And sang aloud, "a-buzz," "a-buzz"  
For more than half an hour.

66

---

La B bisbiseaba como la Abeja con tal de repetir muchas veces el sonido «B». Cuentan que cierta vez, la B, la madre abeja, se paró sobre una flor, cansada de todas las flores y de volar, tanto, tanto, y gritó fuerte al viento su «BZZZ», «BZZZ» y lo hubiera gritado hasta que se parara el tiempo.

C c Cc



C was a lovely Pussy Cat; its eyes were large  
And on its back it had some stripes, <sup>& pale</sup>;  
and several on his tail.

67

---

La C es la letra preferida de los Gatos, en especial de los gatos andaluces que cecean, como éste de aquí, lleno de rayas en el lomo y cola para cautivar mejor al amor de la C.

D a D d



D was a beautiful Duck  
With spots all over his back.  
He swam <sup>about</sup> in a beautiful pond,  
And when he came out, said, Quack.

---

La D era un pato hermano del célebre Donald,  
que nadaba en un estanque, siempre en sueños,  
y así, soñando, decía Quack, Quack, Quack.

E e E e

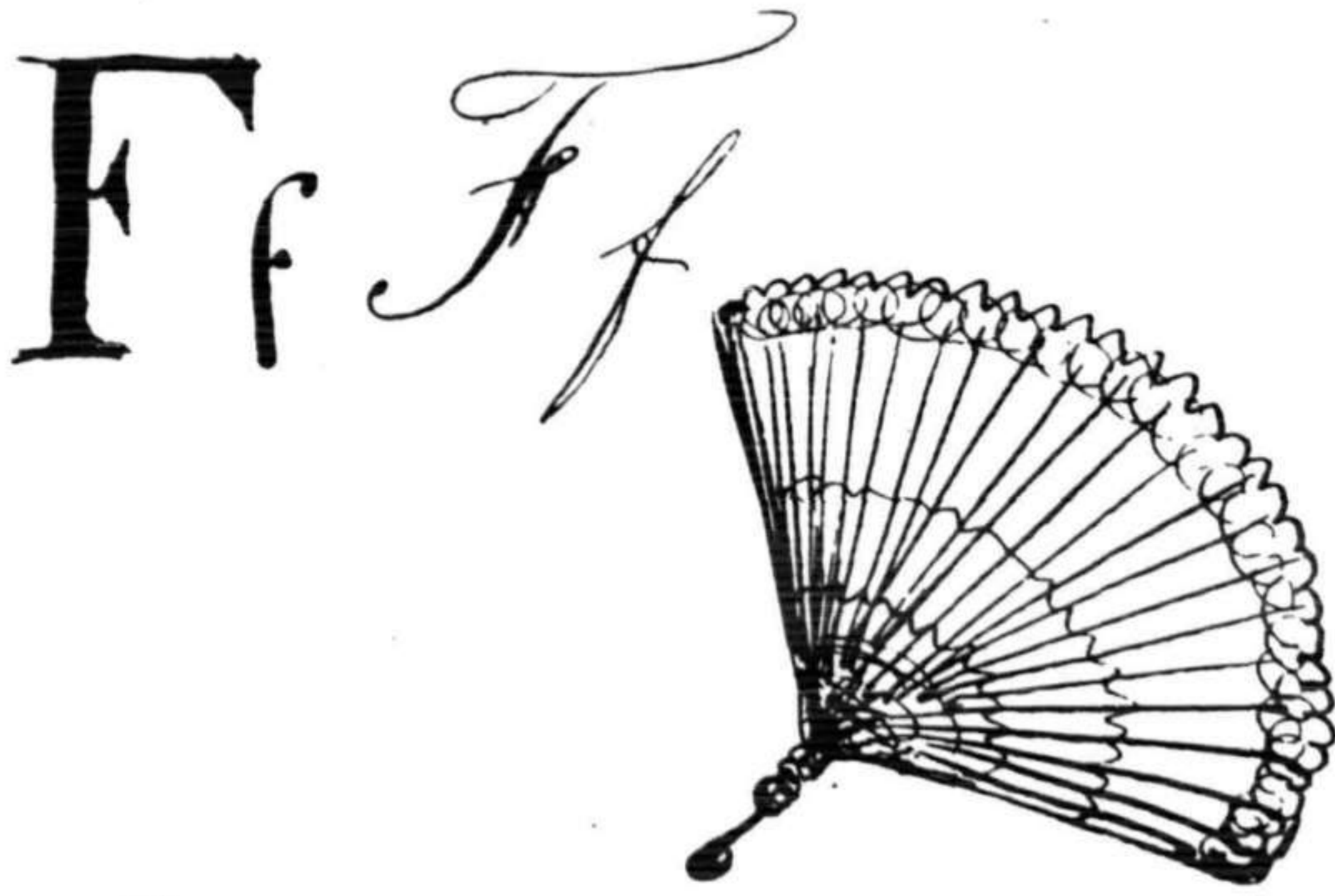


E was a beautiful Eagle,  
Whose head was completely white;  
He sat and looked at the sun all day,  
And was fast asleep all night.

69

---

¡Qué decir de la E, sino que Es! Sino que Es  
un águila que sobrevuela la noche,  
despierta siempre y con el ojo  
exasperadamente abierto, como un Faro  
vigilando la noche.



**F** was a beautiful Fan,  
Made of Ivory, feathers, and lace,  
And was used by a beautiful lady,  
To shade her beautiful face.

---

La F es Femenina tal como un abanico  
de marfil, plumas y cintas  
que una señora usaba para  
ocultar el secreto de su cara.

G g G g



G was a little old Goose,  
Who feeds all day upon grass,  
And who makes no end of a hissing noise  
At all the people who pass!

71

---

La G era más gansa que un Ganso  
de esos como el de arriba, que comen  
todo el día hierbas y más hierbas  
y que sin cesar sisean para que los hombres  
traten de adivinar por qué están allí.



H h H h



H was a little old Hat,  
Which was neither useful nor pretty,  
So they sent it away to an Oldclothes shop  
In a street in London City.

---

La H estaba presa en la palabra Chistera  
y para mayor tragedia, de una que no  
valía ya ni para ser mirada, de  
forma que su dueño, un desalmado,  
vendió un día la H y la Chistera.

# I i I i



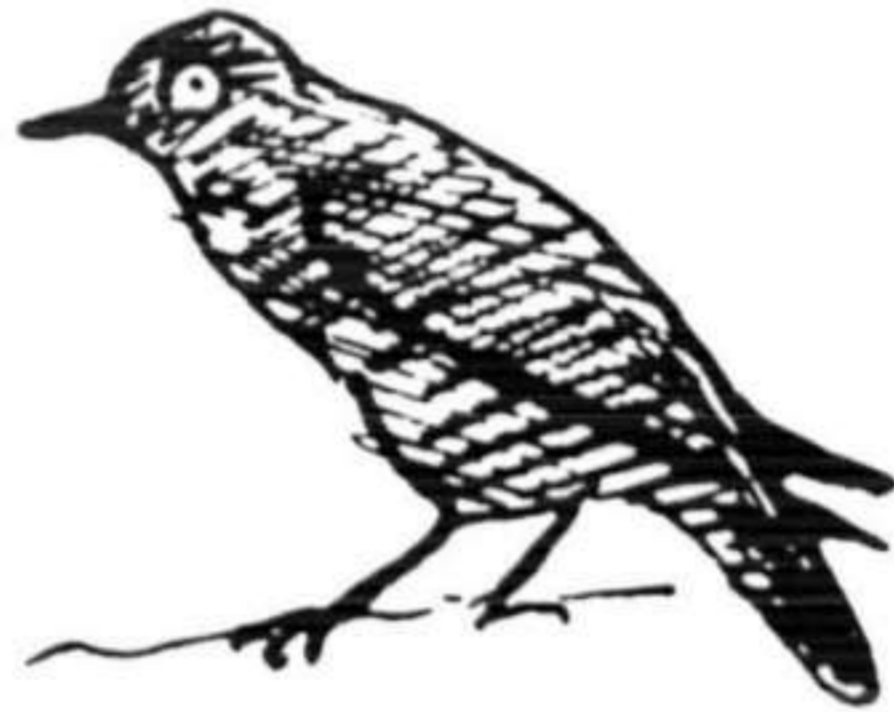
I was a little old Inn,  
By the side of a dusty road  
But very few travellers ever came  
To that not very nice abode.

73

---

La I era un pequeño y viejo Inmueble  
al borde de un camino polvoriento  
y poca gente acudir solía  
a aquel lugar para ver la I.

J j J j



I was a small jackdaw  
He lived on the top of a mill  
And if he has not flown off  
He probably lives there still.

---

La J era un pequeño Jilguero  
que malvivía en lo alto de un molino  
y si de allí no ha volado  
aún es probable que esté allí.

K k K k



K was a very small King  
Who wore a prodigious crown;  
His cloak was of scarlet velvet,  
Spotted with blue & brown.

---

La K era la Korona de un rey  
aficionado a vestir bien;  
para demostrarlo llevaba también  
un traje de terciopelo escarlata  
con lunares azules y marrones.

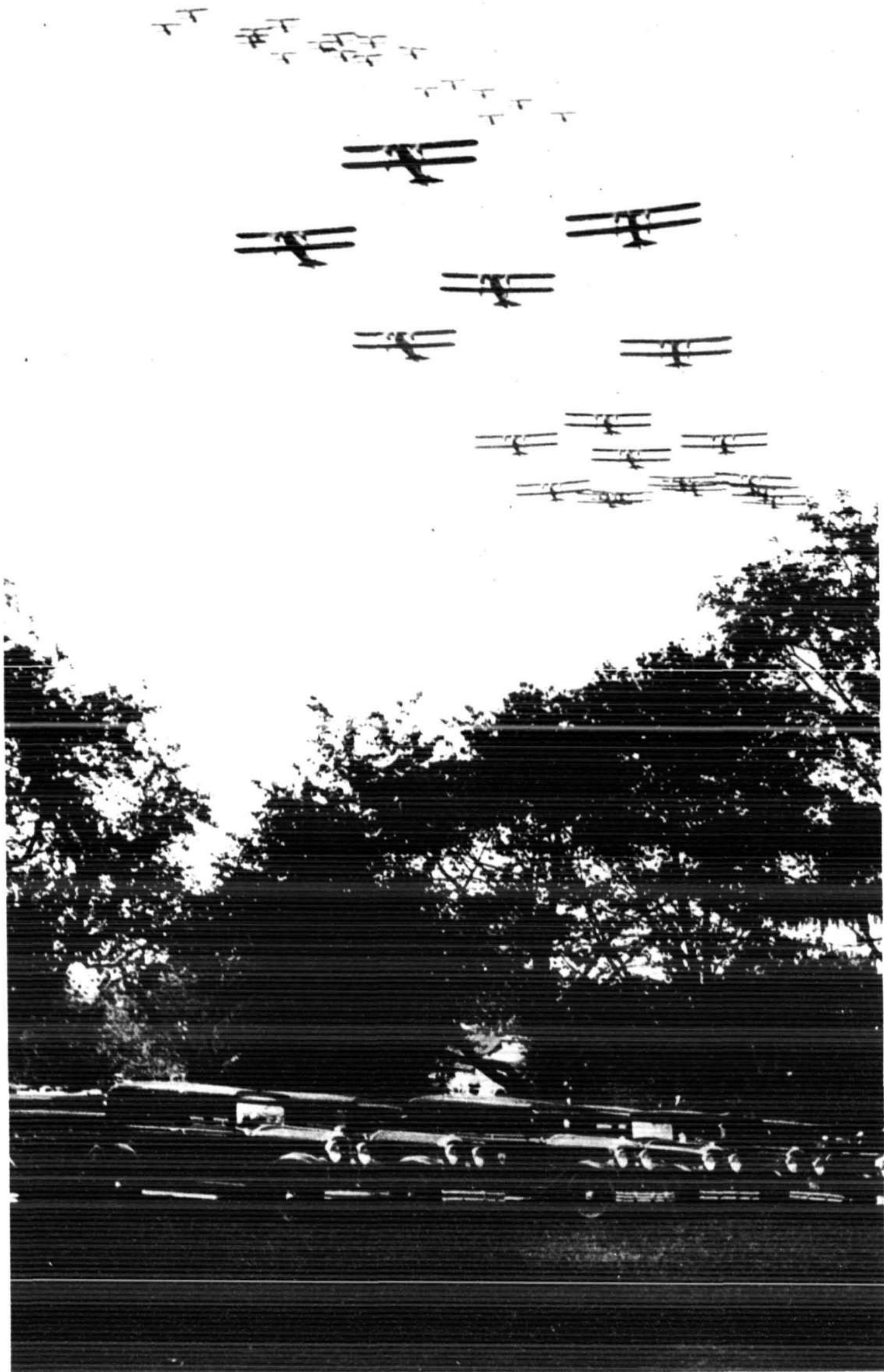
L L L l



L was a very small Lamp,  
It was lighted every night;  
And whereas before, the room was dark,  
It made that room quite light

---

La L era un ínfima Lámpara  
encendida toda la noche;  
y cuando al fin una mano apagaba el día  
quedaba la lámpara en pie ya que sol no había.





Mm Mm



M. was a Magpie,  
Black & white too,  
He opened his wings,  
And away he flew.

77

---

La M era un Mirlo más bien negro  
que para nada en el cielo volaba  
y volaba, volaba, volaba.



N n N n



N was a Nut,  
Which grew in a wood,  
But being quite hard  
It was not very good.

---

La N era una Nuez  
que crecía en el ancho bosque  
pero era dura como hueso de viejo  
y no había nadie que la mascara.

O o O o



O was an oyster  
who lived by the sea.  
And he opened his mouth  
as wide as could be.

---

La O era una Ostra  
que vivía en el mar, y abría  
allí su boca tanto como podía.

P p P p



I was a Pig, with a tail so curly,  
Sometimes he was good,  
sometimes surly.

---

La P era un Puerco con cola  
rizada como cabello de una señora  
y a veces era amable  
y otras, muy pocas, mordía.

Q q Q q

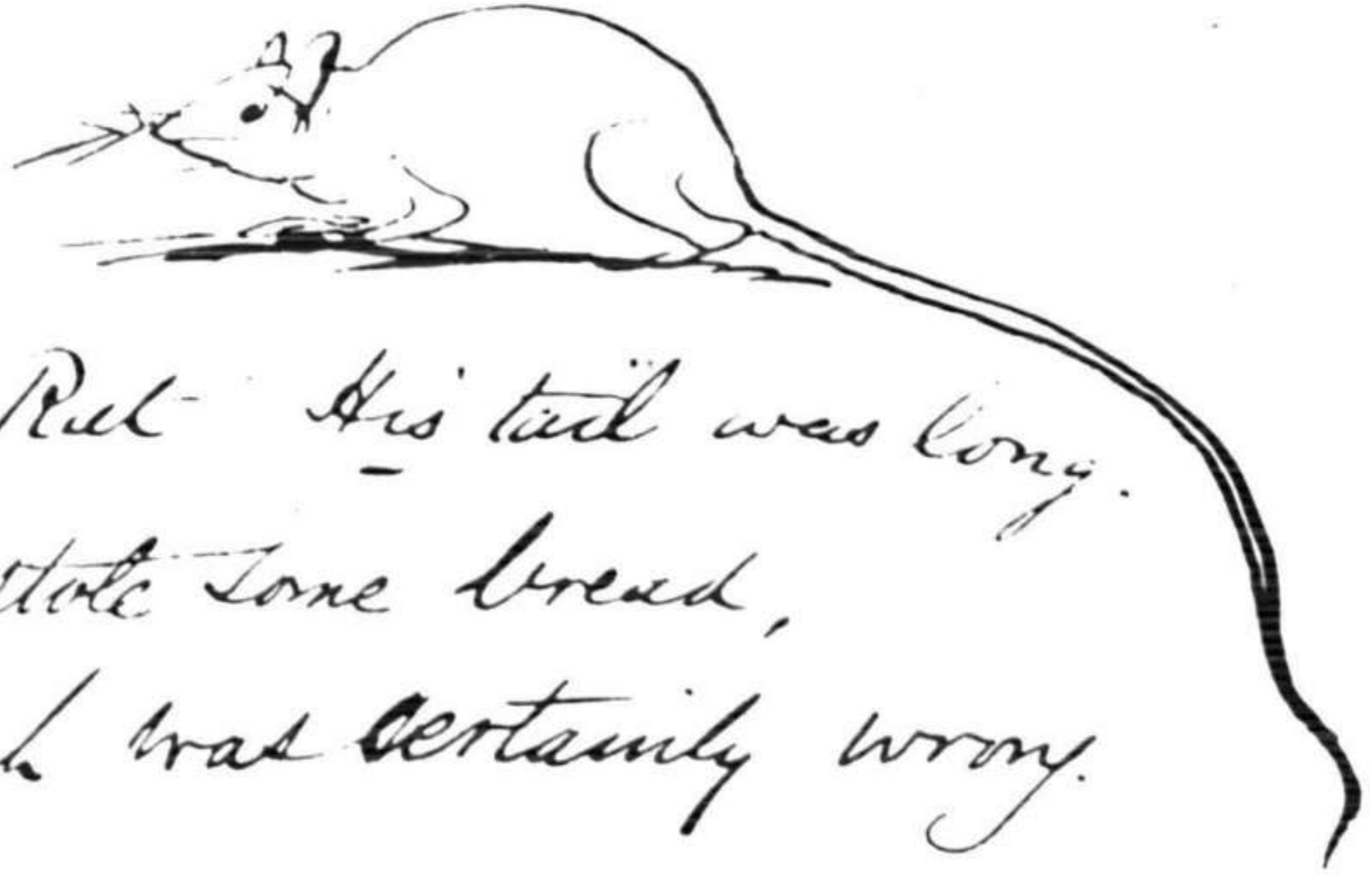


Q was a Quail  
With a very short tail;  
For he's fed upon corn,  
Ever since he was born

---

La Q nadie sabía Quién era.  
Harta de no ser, la Q decidió  
convertirse en Qodorniz: sonaba mal, pero  
se empeñó; y desde entonces se alimentó de maíz  
lo mismo que cualquier codorniz.

R r R r



R was a Rat - His tail was long.  
But he stole some bread,  
Which was certainly wrong.

---

La R era una Rata de cola muy larga  
que no hacía más que robar pan  
lo que no sé si estaba muy bien.

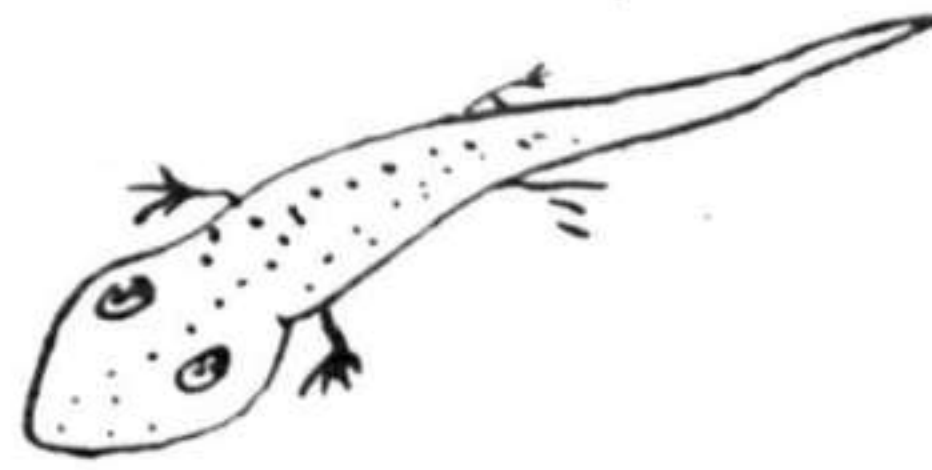


*S was a Snail,  
Who crawled up a wall,  
And crawl'd down again,  
Crawly, crawl, crawl, crawl*

---

La S estaba enroscada como la concha de un caracol que iba por el suelo haciendo eses e iba y volvía, e iba y volvía, siempre haciendo eses.

T t T t



I was a Tadpole  
Who lived on a log,  
And all of a sudden  
Turned into a Frog.

---

La T estaba escrita, premonitoria, en la Tripa de un renacuajo, advirtiéndole al mundo que éste un día, como por un milagro, se convertiría en rana.

U u U u



U was an Urn  
Quite a beautiful Urn,  
With a handle of wood,  
Lest your hands you should burn

85

---

La U se cayó dentro de una tetera  
que no empezaba por U, sino  
que era hermosa como una señora  
y soltaba un Umo sin h, debido a la U.



V v V v



*V* was a veil  
On a fine lady's bonnet,  
All made of green gauze  
With spots all upon it.

---

La V era un Velo  
de un inefable sombrero de señora  
confeccionado con fina gasa verde  
y lleno de lunares como el cielo.

W w W w



W. was a whale,  
Who lived in the sea,  
And swam all about  
As far as could be.

---

La W era una letra  
rival y enemiga de la V  
y para destruirla se convirtió en ballena  
y nadó por el mar en busca de la V.

X x Lae



X was XX

Of very strong porter  
Much stronger than wine,  
or than whisky & water

---

La X era, simplemente,  
la marca de una cerveza  
más fuerte que el vino  
y poderosa que whisky con agua.

Y y Y y



Y was a Youth  
Who sate on a Chair  
In a Garden of flowers  
For the sake of the air.

---

La Y quiere decir que no se acaba sino que todo sigue, como el joven de aquí sigue sentado en medio de un jardín sin flor alguna y sin saber por qué, sino tan sólo que nada acaba si está escrito «Y».

Z z Z z



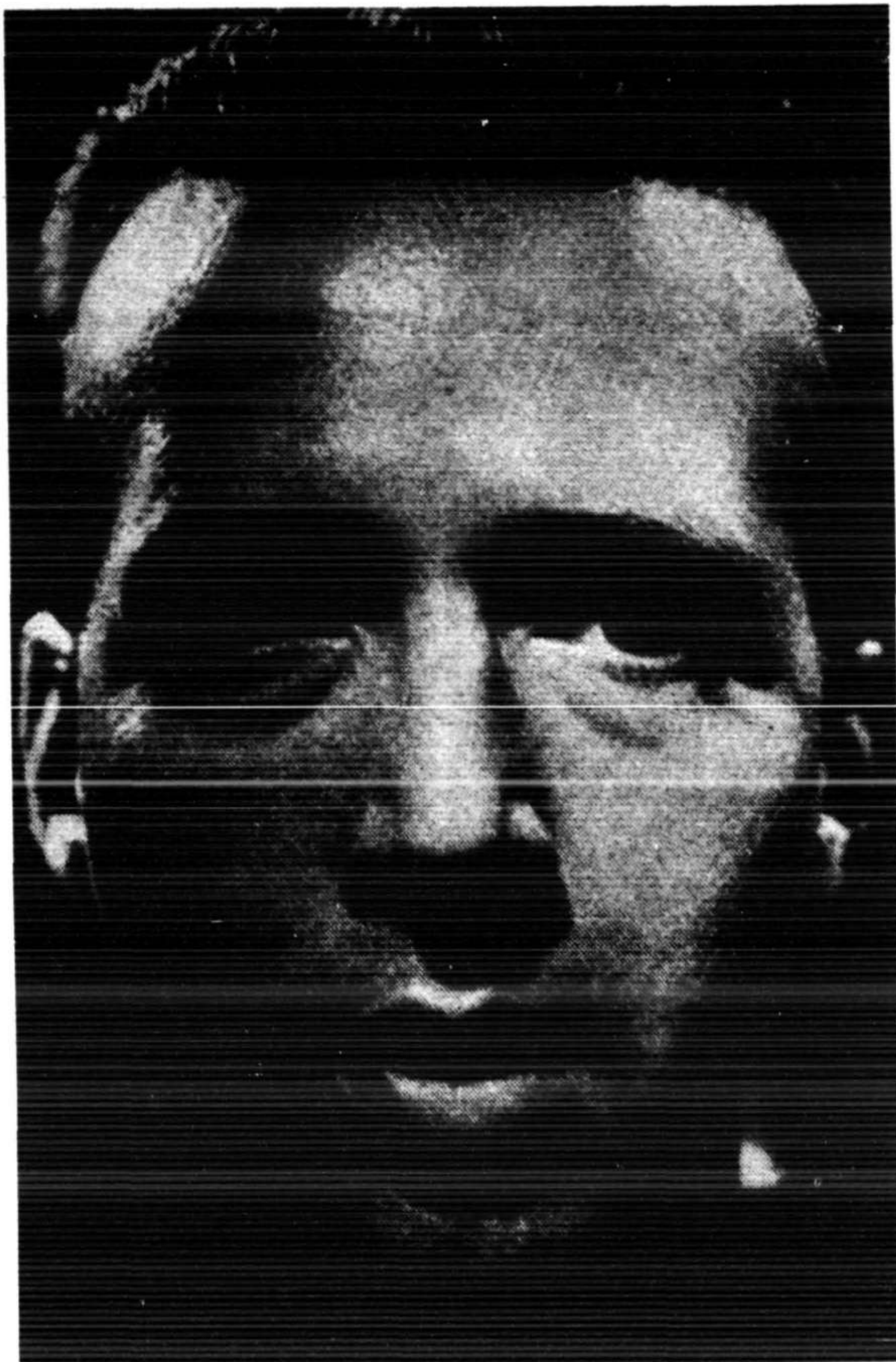
Z was a Zebra,  
All striped white & black  
And he would not let any one  
Ride on his back.

---

La Z era una Zebra, rayada de abajo a arriba  
que jamás dejó en su vida  
que nadie le subiera encima.

J U A N - E D U A R D O

C I R L O T



(1916-1973)

*Selección de textos y notas:*

LOURDES y VICTORIA CIRLOT

Juan-Eduardo Cirlot Laporta nace en Barcelona en 1916. Realiza sus estudios de bachillerato en los PP. Jesuitas. Estudia música con el maestro Ardévol. En la década de los años 40 entra en contacto con el surrealismo y la simbología. Es Alfonso Buñuel quien le forma en surrealismo (1940-43) y Marius Schneider quien le inicia en simbología (1949-52). A esta época pertenecen sus primeras obras poéticas: *La muerte de Gerión* (1943), *En la Llama* (Barcelona, 1945), *Canto de la vida muerta* (Barcelona, 1945), *Donde las lilas crecen* (Barcelona, 1946), *Diariamente* (Barcelona, 1949), *Elegía sumeria* (Madrid, 1949), *Lilith* (Barcelona, 1949), *El poeta conmemorativo* (Barcelona, 1951), *Segundo canto de la vida muerta* (Barcelona, 1953), *Tercer Canto de la vida muerta* (Barcelona, 1954), *El Palacio de Plata* (Barcelona, 1955), para citar los más significativos. En 1949 se pone en contacto con el grupo surrealista francés, en especial con André Breton con el que mantuvo correspondencia. En ese mismo año entró a formar parte del grupo *Dau-al-Set* (1949-53) con Tapiés, Ponç, Cui-xart, Tharrats, Brossa y Puig, iniciándose su labor de crítico de arte contemporáneo, labor recogida en innumerables artículos y libros. Entre los más importantes destacan: *Diccionario de los Ismos* (Barcelona, 1949, 2.ª ed., 1956); *Miró* (Barcelona, 1949); *El arte de Gaudí* (Barcelona, 1950; 2.ª ed. y 3.ª revisada, 1965); *La pintura abstracta* (Barcelona, 1951); *El estilo del siglo XX* (Barcelona, 1952); *Introducción al surrealismo* (Madrid, 1953); *El mundo del objeto a la luz del surrealismo* (Barcelona, 1953); *La pintura surrealista*

(Barcelona, 1955); *Del expresionismo a la abstracción* (Barcelona, 1955); *Morfología y Arte contemporáneo* (Barcelona, 1955); *La escultura del siglo XX* (Barcelona, 1957); *El arte otro* (Barcelona, 1957); *Cubismo y figuración* (Barcelona, 1957); *Arte Contemporáneo* (Barcelona, Buenos Aires, 1958); *La pintura de M. Cui-xart* (Barcelona, 1958); *El Informalismo* (Barcelona, 1959), entre otros. Su profunda formación musical le permitirá la elaboración de un estudio sobre Igor Strawinsky (Barcelona, 1949), así como la publicación de numerosos artículos, fundamentalmente en *La Vanguardia*, sobre sus músicos preferidos: R. Wagner, A. Schoenberg, A. Scriabin, G. Mahler, Alban Berg, A. Webern y K. Penderecki. Su iniciación en la simbología le permitirá publicar en 1954, *El ojo en la Mitología y su Diccionario de símbolos tradicionales* (Barcelona, 1958; Londres, 1962). El estudio de los símbolos ocupó su labor investigadora durante más de diez años, realizando una segunda edición ampliada, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, 1969), además de numerosos artículos en prensa y en revistas.

Hacia 1960 se abre una nueva etapa poética de experimentación que conducirá al ciclo poético 1966-72. Pertenecientes a este período son *Blanco* (Barcelona, 1961) y *Los Espejos* (Barcelona, 1962), entre otros. Su labor de crítica de arte se centra fundamentalmente en el análisis del informalismo: *Tapiés* (Barcelona, 1960); *Significación de la pintura de Tapiés* (Barcelona, 1963); *Nuevas tendencias pictóricas, 1955-65* (Barcelona, 1965); y *El Espíritu Abstracto desde la Prehistoria a la Edad*

*Media* (Barcelona, 1965; 2.ª ed., 1967). Paralelamente colabora en diversas revistas y periódicos con artículos de crítica de arte, cine y música. Desde 1966 hasta 1972 se dedica intensamente a la creación poética. Sin duda, constituye esta etapa en la poesía de Cirlot uno de los mejores momentos de la poesía española del siglo XX. Su tratamiento personalísimo de una forma poética tradicional, el soneto, su investigación del simbolismo fonético que le conduce a la creación de una poesía amétrica y, fundamentalmente, el descubrimiento de la poesía permutatoria, coincidirán en la configuración de un lenguaje poético revolucionario y original. La atracción que el mundo medieval ejerce sobre el Cirlot coleccionista de espadas de cruz, el Cirlot simbólogo y el Cirlot cinéfilo, contribuirán a que la visión de un film marque de modo decisivo la temática de todo este ciclo poético, centrado en la figura de Bronwyn, protagonista de *El Señor de la Guerra* (Franklin Schaffner, 1966). La conformación poética de Bronwyn bajo los signos de una mística sufí crearán todo un ciclo bronwyniano comenzado en 1967: *Bronwyn* (Barcelona, 1967); *Bronwyn II* (Barcelona, 1968); *Bronwyn III* (Barcelona, 1968); *Bronwyn IV* (Barcelona, 1968); *Bronwyn V* (Barcelona, 1968); *Bronwyn VI* (Barcelona, 1969); *Bronwyn VII* (Barcelona, 1969); *Bronwyn VIII* (Barcelona, 1969); *Bronwyn Z* (Barcelona, 1969); *Bronwyn n* (Barcelona, 1969); *Bronwyn x* (Barcelona, 1970); *Bronwyn y* (Barcelona, 1970); *Con Bronwyn* (Barcelona, 1970); *Bronwyn, permutaciones* (Barcelona, 1970); *Bronwyn, w* (Barcelona, 1971); *La «Quête» de*

*Bronwyn* (Barcelona, 1971). Todos estos libros de poemas publicados a cuenta del autor en una primera edición, fueron recogidos en la edición de Leopoldo Azancot (*Poesía de J.-E. Cirlot, 1966-1972*, Madrid, 1974), junto con otros poemas, algunos de los cuales habían aparecido ya en revistas de poesía.

Paralelamente, Cirlot continúa trabajando en sus estudios de arte contemporáneo: *El Arte del siglo XX* (Barcelona, 1970); *Picasso, el nacimiento de un genio* (Barcelona, 1972) y *La pintura de Montserrat Gudiol* (Barcelona, 1972), que constituye uno de los mejores ejemplos del análisis de la obra de arte sometida al método simbólico. Influida por los presocráticos, el pensamiento heideggeriano y nietzscheano, escribe un pequeño libro de aforismos *Del no mundo* (Barcelona, 1969) que constituye una renovación de su pensamiento, reflejado ya en su *Ontología* de 1950. Dedicó también una serie de estudios a sus poetas preferidos, entre los que destacan: «El pensamiento de Gérard de Nerval» (*Papeles de Son Armadans*, 1967); «El pensamiento de Edgar Poe» (*Papeles de Son Armadans*, 1969), y «La poesía de Georg Trakl» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 1971).

Uno de sus últimos proyectos —desarrollar en libros parciales el *Diccionario de símbolos*, cual hiciera con el *Diccionario de Ismoa* de 1949—, tal y como el propio Cirlot expresó en una de sus últimas entrevistas, no pudo realizarse. Tras larga enfermedad, el poeta, simbólogo y crítico de arte Cirlot murió el 11 de mayo de 1973.

de DIARIAMENTE

## PRÓLOGO

Soy un hombre cualquiera y solitario  
que vive entristecido a ciertas horas  
por indeterminados pensamientos.

Externamente sufro como todos  
las huellas cotidianas, indelebles.  
Voy vestido de gris. A veces llevo  
una corbata rosa.

Miro lejanamente los jardines,  
separado del cielo, ciudadano  
inscrito en el cemento y en el sordo  
rumor inconsolable de las plazas.

Mi corazón es mío algunos días  
especialmente bellos.

## POR LAS CALLES

Ciertas tardes transito largamente.  
La muerte me corona de palabras  
orgullosas y tristes como flores.

Veo, por la ciudad, casas que habitan  
familias sin memoria ni recuerdo.  
Toda una muchedumbre de ceniza  
me roza obscuramente por las calles  
me hiere, me acaricia.

Compruebo que mis propios sentimientos  
no son de otra materia que los suyos.  
Todos saben lo mismo en su silencio.

## MOMENTO

Estoy aquí, sentado ante mi mesa.  
Por la ventana abierta veo el cielo.  
Mis cabellos se bañan de luz muerta  
y mis hombros de tierra se estremecen.

Mi corazón pronuncia un solo nombre  
donde los ruiseñores y las lilas  
y unas rosas muy tristes aun persisten.

Los hombres, las mujeres, y los niños  
viven en esas casas alineadas  
de invencible color de sufrimiento.  
Adivino personas que se aman  
juntando sus enseres y sus días.



Es un error pensar al ser solo material.  
El ser es simultáneo y total: lleno y vacío, continuo, oculto y aparente. Hace que todo instante y todo lugar sea un centro. Su centro. Pensar el ser es entrar en el centro de una cosa donde ya dejó de ser ella misma para ser la sola esencialidad central.

Esa forma es la emanación apasionada y hambrienta; es la búsqueda de lo que se alcanzará por el retroceso y la caída en la propia alma de la cosa.

La busca del sentido es la búsqueda del ser, pero el ser carece de sentido porque ya tiene la totalidad del ser, y el sentido no es algo estático sino una *dirección*. El concepto del sentido es poseído por la consciencia para moverse dentro del despliegue del ser con un sentimiento de totalidad necesaria.

(de *Orígenes*)

*No debes olvidarme.* — Al decirme esto, ella me daba un pequeño objeto consistente en una especie de tona de cristal llena de fragmentos que se ordenaban o desordenaban, dando la impresión de un edificio o de una ruina.

A lo lejos veo una casa y me dirijo andando pensosamente por la arena del desierto. Una mujer, esbelta como un muchacho, me sonríe a la entrada. Yo sé que es inútil que me esfuerce en llegar allá porque nunca podré vivir dentro; sólo me será dado rondar por los alrededores y dejar me amar por ella, cuando le plazca venir a buscarme.

(de *Sueños*)

LILITH

## PRÓLOGO EN ÁFRICA

Cuando de tu figura te separas y cantas  
con tus dos pechos grises al borde de mis ojos,  
un clamor de timbales y tambores frenéticos  
estalla sordamente bajo el cielo amarillo.

Copas llenas de fuego sobrepasan mi altura;  
mis cabellos sollozan gritando por el campo.  
He venido a llorar con mi boca de muertes  
sobre la noche rosa que resiste mi asombro.

Estamos en un mundo de cenizas y perlas,  
los más tristes collares se anudan dulcemente.  
Bajo los grandes muslos suplican las llanuras  
y el sol que las recorre se convierte en herida.

\* \* \*

Lana desesperada reposa entre las cimas  
de las rocas eternas que nunca serán labios.  
En mis manos se alejan los momentos de amor;  
el sufrimiento ruge como un perro enterrado.

El calor de los cielos deshace las ventanas,  
destruye las palabras de sombras vegetales,  
el agua de las blancas cisternas donde nacen  
los dolores azules como peces de olvido.

No queda sino tierra de cal indestructible,  
invasión de cercanos despliegues que separan  
la luz de sus constantes destinos hechos fuego.  
Sobre cielos y telas se agitan las montañas.

Cuando de tu figura te separas y vienes  
llena de barro joven confundido de rosas,  
oigo tibios balidos en el seco horizonte  
donde estoy esperando los rayos que no llegan.

Un inmenso latido con los siete colores  
ilumina la frente que a lo lejos insiste,  
traspasando fulgores hasta hacer del temblor  
la masa dulcemente reunida al abandono.

Veo, sobre tu vientre, la corona de trigos,  
el gemido tan lento del carbón extasiado,  
la flora de rubíes abriendo las hogueras  
donde el ávido espacio se reduce a morir.

Es un error pensar al ser sólo metafísicamente. El ser es simultáneo y total; físico y metafísico, continuo, oculto y aparecido. Hace que todo instante y todo lugar sea un centro. Su centro. Pensar al ser es entrar en el centro de una cosa, donde ya deja de ser ella misma para caer en su sola esencialidad central.

• • •

Esa forma es la emanación apasionada y hambrienta; es la búsqueda de lo que se alcanzará por el retroceso y la caída en la propia alma de la cosa.

• • •

La busca del sentido es la búsqueda del ser, pero el ser carece de sentido porque ya tiene la totalidad del ser, y el sentido no es algo estático sino una *dirección*. El concepto del sentido es poseído por la consciencia para moverse dentro del despliegue del ser con un sentimiento de totalidad necesaria.

(de *Ontología*)

• • •

*No debes olvidarme.* — Al decirme esto, ella me daba un pequeño objeto consistente en una especie de torre de cristal llena de fragmentos que se ordenaban o desordenaban, dando la impresión de un edificio o de una ruina.

• • •

A lo lejos veo una casa y me dirijo andando penosamente por la arena del desierto. Una mujer, esbelta como un muchacho, me sonríe a la entrada. Yo sé que es inútil que me esfuerce en llegar allá porque nunca podré vivir dentro; sólo me será dado rondar por los alrededores y dejarme amar por ella, cuando le plazca venir a buscarme.

(de *Sueños*)

LILITH

## PRÓLOGO EN AFRICA

Cuando de tu figura te separas y cantas  
con tus dos pechos grises al borde de mis ojos,  
un clamor de timbales y tambores frenéticos  
estalla sordamente bajo el cielo amarillo.

Copas llenas de fuego sobrepasan mi altura;  
mis cabellos sollozan gritando por el campo.  
He venido a llorar con mi boca de muertes  
sobre la noche rosa que resiste mi asombro.

Estamos en un mundo de cenizas y perlas,  
los más tristes collares se anudan dulcemente.  
Bajo los grandes muslos suplican las llanuras  
y el sol que las recorre se convierte en herida.

\* \* \*

Lana desesperada reposa entre las cimas  
de las rocas eternas que nunca serán labios.  
En mis manos se alejan los momentos de amor;  
el sufrimiento ruge como un perro enterrado.

El calor de los cielos deshace las ventanas,  
destruye las palabras de sombras vegetales,  
el agua de las blancas cisternas donde nacen  
los dolores azules como peces de olvido.

No queda sino tierra de cal indestructible,  
invasión de cercanos despliegues que separan  
la luz de sus constantes destinos hechos fuego.  
Sobre cielos y telas se agitan las montañas.

Cuando de tu figura te separas y vienes  
llena de barro joven confundido de rosas,  
oigo tibios balidos en el seco horizonte  
donde estoy esperando los rayos que no llegan.

Un inmenso latido con los siete colores  
ilumina la frente que a lo lejos insiste,  
traspasando fulgores hasta hacer del temblor  
la masa dulcemente reunida al abandono.

Veo, sobre tu vientre, la corona de trigos,  
el gemido tan lento del carbón extasiado,  
la flora de rubíes abriendo las hogueras  
donde el ávido espacio se reduce a morir.

Tu contorno sostiene la azulada belleza  
que distancias dementes elevan y taladran.  
Desde mi corazón, las tinieblas te invaden;  
su aureola de ruidos te consuela y te toca.

Toca tus alabanzas de gardenia infinita,  
tus hombros tan remotos, tus rodillas de plomo,  
la paz de tus pupilas que el abismo produce,  
cuando desde la nada con mis labios te miro.

Por tus redondos muros he dejado mis golpes,  
he roto monumentos de amatistas purísimas,  
he cocido corderos en leche de sus madres,  
he tocado palomas y vacas abrasadas.

SUPLICAN A LA ENTRADA

El hombre que cantaba  
detrás de la ciudad, la sordomuda  
parada en las esquinas de su boca,  
la carta mal jugada, la cabeza  
cercana del lagarto,  
asoman en la noche. Largas colas,  
láminas de carbón, música muerta,  
fogatas encarnadas o verdísimas  
suplican a la entrada.

*¿Quién eres? No lo sé.  
¿Qué buscas? Lo sabía.  
En la jaula del mar no existe nadie  
que pueda responderte.*

\* \* \*

Las arañas se mueven con dulzura en medio de su abismo minucioso.  
Crecen como el espejo de la noche  
las lejanas praderas de mercurio  
donde rosas de vidrio delgadísimo preparan el silencio de los niños.  
La mujer de las faldas encarnadas  
se agita como un perro, como un pájaro.  
Comprad todos los números.

*Tres golpes. ¿Quién suplica?  
¿La mirada vacía? ¿La serpiente?  
¿El sol? ¿La superficie  
del sólido recinto?*

Todo parece estar muy ordenado.  
Las alas tenebrosas permanecen  
en el fondo del fondo de las aguas;  
se extienden los acentos transparentes,  
las órdenes, los números, las frases,  
las miradas de súplica,  
las zonas  
celestes, los gemidos  
escritos en pizarras bajo el humo  
del amor miserable.  
Una tortuga inmensa está llorando  
debajo de mi frente,  
debajo de las piernas  
de la muchacha rubia que vacila,  
debajo de la mesa desterrada  
con su copa de fuego y su diadema.  
El baile no ha empezado todavía.

*Saturno reconoce mis palabras  
bajo el azufre pálido del odio.  
Es hora ya de levantarse. Vamos,  
rómpete el corazón y acaba pronto.*

Hay hojas de cristal, hay cementerios,  
hay hombres con sombreros de ceniza,  
libros en cuyas páginas de cera  
los alfileres sufren. Hay vacío.  
La perla muere joven. El zafiro  
se hiere los cabellos con cuchillos.  
La melisa sucumbe despeñada  
y la esmeralda corre por su sangre.  
Sobre la mano abierta los sollozos  
del paisaje se pierden a lo lejos.

*¿Te has olvidado de ella? ¿Ya no tienes  
su retrato de novia? ¿Dónde vives?*

En el centro dormido de las piedras  
los sapos del Final están temblando.  
Vuelve la sordomuda con sus cuatro  
preguntas de papel, sus cuatro hogueras  
y con sus cuatro labios de sol ciego.  
No hablaremos de flores ni destino.  
No hablaremos. ¿Hablar? El horizonte  
recorta las figuras de este mundo  
donde un juego sin voz se reproduce.

*Levántate. Ya es tarde, te lo he dicho.  
No duermas a estas horas peligrosas.*

El abismo está al norte. Venus tiene  
ortigas en las piedras de su lenta  
hermosura que todos conocemos.  
La sal está abrasada junto al río  
de ronco movimiento. Largas colas,  
estrellas azuladas como peces,  
fogatas encarnadas o verdísimas  
suplican a la entrada.

TRÁNSITO

Fuego desde la sombra al pensamiento,  
fuego sobre la misma llamarada,  
fuego dentro del pez de la mirada,  
fuego dentro del sol de mi alimento.

Entro en la cavidad de este momento;  
entro en la destrucción de su morada,  
entro en la habitación donde la nada  
comunica al espacio su elemento.

De mis ojos quemados salen cruces  
de mis manos quemadas caen montañas,  
de mi boca abrasada surgen luces.

Fuego lleno de centros infinitos,  
fuego como la letra en las entrañas,  
fuego bajo los astros de los gritos.

LILITH

Su corazón desciende entre las capas rojas del cielo y se detiene sobre  
mi frente de lentas aguas submarinas. Lilith, corazón negro, ¿qué quieres?

*Quiero leer tu destino como lo hacían, en otra época, los grandes  
enemigos de la tranquilidad humana, los desposeídos de calma, los tristes  
porque sabían el color de las arenas de la otra orilla.*

Lilith, ¿de dónde vienes?

*Vengo de la tristeza donde tú caminas, con las sienas vendadas, con la  
mano derecha cercenada, con un pez detenido sobre las pupilas. Vengo del  
fondo de tu madre, del fondo de tu música exterminada, del fondo de tu  
sagrada boca extinguida, donde la ceniza late como un niño o como un  
pájaro.*

¿Qué quieres de mí, Lilith?

*Quiero que te olvides de la luz del día y de la luz de la noche; quiero que no recuerdes la tierra, ni el mar, ni el cielo. Quiero que entres en la caverna donde la sangre se convierte en cristal, tan dulce como los besos de una doncella desnuda al infante que, por primera vez, sabe que tiene sexo.*

No podré perdonarte, Lilith. Yo nunca he sabido vivir entre lo que los hombres llaman cosas. Los objetos me son extraños. Y, en verdad, tú eres la más maravillosa suma de objetos.

*No digas tantas palabras inútiles. Cierra los párpados y deja que el musgo crezca sobre tu vientre pálido. Llenaré de oro tus venas y plantaré un árbol rosa donde sólo tienes un agujero sombrío.*

Lilith, ven hacia mí.

*No puedo moverme. Ni acaso siquiera dejar que me contemples demasiado tiempo. La máscara caería rota en tantos pedazos como dimensiones tenga tu pobre alma desamparada. ¿Porque tú crees en el alma? ¿Verdad?*

Mi alma eres tú, Lilith.

*Yo soy solamente la Luna negra, la cifra que te señala a través del desorden, el número que te hace proseguir mirando hacia los globos azules, rojos, amarillos de los astros, cuando sin palabras, sin voz te preguntas por el misterio de las relaciones.*

Déjame ver la forma de tu corazón. Tu corazón que hace poco descendía hasta mi quieta frente de solitario.

*Te he preguntado si crees en el alma.*

Respóndeme tú, Lilith. Solamente quiero creer lo que la forma de tus muslos dibuja sobre el horizonte tembloroso. Todo está tan gris en torno nuestro. Mira, ya empiezan a apagarse los fuegos de la lejanía.

*No hay otra alma que la que nosotros hacemos con la cera de nuestra sangre, gris como tú dices.*

Entonces, ¿por qué estamos tú y yo, aquí, quietos sobre el filo de la desesperación, mirándonos como los muertos se miran detrás de su muralla de vidrio destruido?

*Estamos juntos porque lo sabemos.*

Dime, ¿qué debo hacer?



*Debes permanecer en ti toda la eternidad. Piensa; yo soy eterno, y lo eres. Piensa; mi alma existe, y existe. Piensa; Lilith me ama, y te amo.*

Nunca me ha sucedido así. Me basta pensar en una nube para que se desvanezca; creo en un aliento y ya no es nada. Pienso en un conjunto de sonidos. Y tan sólo el silencio de mis ojos queda quieto como una espada infinita rodeándome de una luz lúgubre, de una mortal desdicha, Lilith, Lilith, ayúdame.

*No puedo hacer nada por ti. Llama a tu alma.*

Tú eres mi propia alma. Te lo he dicho.

*Si yo lo fuera, peor para ti. Yo soy la Luna negra. ¿Entrarías conmigo en el horizonte muerto? ¿Querías caer conmigo en el secreto pozo de la materia ciega? ¿Quieres que te arranque los ojos?*

El final de mi soledad es mucho más angustioso que todo cuanto puedas decir para probarme. Nunca he deseado lo que me era dado. Siempre viví en las murallas de la nada, convertido en impulso hacia el vacío. Sé mía sin serlo.

*Si es cierto cuanto aseguras, has vivido en mí durante toda tu existencia. Voy a besarte. ¿Dónde quieres que lo haga? ¿Sobre tus ojos? ¿En tu corazón? ¿Entre tus labios? ¿O en el fondo de tu alma que desprecias?*

Bésame en tu propio pensamiento. Estoy cansado de acercarme a la carne caliente, de acercarme a las terribles hijas del samiento: estoy cansado de mirar sus tenebrosas bocas, sus piernas de crueles contexturas. Quiero vivir en el aire nocturno de tu destino.

*Antes era yo quien hablaba de destino. Dije que quería leer el tuyo, como lo hacían los grandes enemigos de la tranquilidad humana, los tristes porque sabían el color de las arenas de la otra orilla. Ahora eres tú quien pronuncia la falsa palabra. Pero yo quería engañarte. No hay destino.*

¿No hay tiempo?

*No. Tampoco hay tiempo. Todo pasa, fue dicho hace muchos años, hace muchos lugares, por un hombre que, a veces, me recuerda a ti. Y, todo pasa, es equivalente a todo queda. Tú mismo has existido siempre.*

No.

*Claro que sí, aunque no lo sabes, por eso es para ti un problema pensar en el alma. Llamas existir, a pensar; pensar, a tener consciencia; tener consciencia, a erguirte sobre tu memoria y la comprensión de tu mundo. Pero, detrás de tu mundo, de tu memoria, de tu consciencia, de tu pensamiento y de tu existencia, tú mismo estás, fijo, inmóvil, clavado en un trono de diamantes, quieto, terriblemente fijo; como dos pupilas en una sola mirada, como ser y no ser reunidos en un único tormento.*

Detente.

*Sí. No es necesario que prosigamos hablando. Podemos mirar la destrucción que nos circunda como un halo que sufre al compás de nuestros latidos. Mirar el horizonte abrasado por los soles luminosos, los que vibran, los que cantan armonías blancas y doradas. Ellos también existen.*

Lilith, no me hables de luminosos. Tu corazón desciende entre las capas rojas del cielo y se detiene sobre mi frente. El universo de tu cuerpo se deshace en torno mío. No hablemos de nada. Ámame, solamente.

*¿Dónde quieres que te bese? ¿En la flor esparcida de tus llantos? ¿En el día confuso de tu pensamiento? ¿Entre las dalias de tus búsquedas inacabables?*

No, basta de terror y de consagraciones inútiles. Si todo es una permanencia inagotable, insustituible, pura, ¿para qué me ha sido dada esta boca que no solamente sirve para morder y besar? Si mi pensamiento no puede añadir nada al mundo, ¿por qué me socava desde dentro como una montaña de fuego? A veces, he buscado los grandes cataclismos terrestres para perderme en ellos, pero nunca he muerto todavía.

*Has pronunciado el gran secreto.*

Bésame en la boca conque lloro. Lilith. Lilith. Porque mi boca es mi alma y también mi pensamiento. Porque mi boca es la montaña de fuego sobre la que tú apareces llena de flores salvajes.



El ser, como hombre individual, posee el fenómeno de su propio existir que le es dado para que pueda experimentar la muerte, y con ello la faz negativa del ser.

Muerte no es solamente la terminación personal. Muerte es todo cese. Siempre que lo más mínimo se separa, se experimenta la muerte.

Los contrarios no son fuerzas paralelas; convergen en el ser.

Decir, con Heráclito, *el ser es y no es*, es situarse ante la faz visible del ser, o sea, ante su primer despliegue (de lo uno a los dos). El ser, en cuanto dos, sigue siendo uno. Por lo tanto, *es y no es siendo*.

Los símbolos son objetos de doble aspecto. Explican y, a la vez, realizan, actualizan, el significado. El más importante de todos los símbolos hallados por la humanidad, la cruz, resalta el misterio del ser. Es una unidad compuesta de dos unidades contrarias; vertical y horizontal, ser y no ser, vida y muerte.

(de *Ontología*)

Oigo una voz que me dice: *No visites jamás de día los lugares donde duermas de noche, porque corres el peligro de crear dos vidas que mutuamente se destruyan.*

(de *Sueño*)

de CANTOS DE LA VIDA MUERTA

## CANTO DE LA VIDA MUERTA

Atado a mi temblor, alto cautivo,  
huésped amargo de mi sol furioso,  
caí de mis glaciares interiores  
a las rosas praderas que lamento.  
Resido en estos campos encendidos  
y toco con mis dedos de paloma  
el tibio corazón del horizonte.

Desnudos arrasados, blancos valles  
desdican el celeste clamor. Altos  
árboles que soportan mi esperanza  
demoran su cristal de fiel ceniza  
y, altares de este fuego momentáneo,  
invaden el espacio con sus himnos.

Crepúsculos inmensos, tristes pájaros  
acuden a las costas derribadas.  
El lirio y la violeta no repiten  
ya sus rondas azules y dulcísimas.  
Arcángeles sin amas, sombras puras  
recorren las veredas extinguidas.  
Asciende por las blancas oquedades  
un obscuro dolor. Van sin orillas  
las músicas, las islas. Iniciales  
suplicios cierran círculos, anillos,  
ciñendo mi pasión con su secreto.

¡No es la muerte! La muerte era la vida.  
La muerte era este beso exasperado,  
la muerte era este muro deslumbrante,  
la muerte era este almendro florecido,  
la muerte era mi voz enamorada,  
la muerte era el recuerdo, era la mano,  
la muerte era mi verde golondrina,  
no este cisne sin luz, deshabitado,  
no este absorto fulgor que no varía,  
no esta forma perpetuamente sola,  
no esta sangre sin sangre y sin latido.

Ruinas celestes cavan mi dulzura,  
los pórticos del mundo están abiertos.  
Nada espera al estéril infortunio  
más allá de las rotas mansedumbres.  
La noche es el espejo tembloroso.

El ser, como hombre individual, posee el fenómeno de su propio existir que le es dado para que pueda experimentar la muerte, y con ello la fase negativa del ser.

Muerte no es solamente la terminación personal. Muerte es todo cese. Siempre que lo más mínimo se separa, se experimenta la muerte.

Los contrarios no son fuerzas paralelas; convergen en el ser.

Decir, con Heráclito, *el ser es y no es*, es situarse ante la faz visible del ser, o sea, ante su primer despliegue (de lo uno a los dos). El ser, en cuanto dos, sigue siendo uno. Por lo tanto, *es y no es, siendo*.

Los símbolos son objetos de doble aspecto. Explican y, a la vez, realizan, actualizan, el significado. El más importante de todos los símbolos hallados por la humanidad, la cruz, realiza el misterio del ser. Es una unidad compuesta de dos unidades contrarias; vertical y horizontal, ser y no ser, vida y muerte.

(de *Ontología*)

Oigo una voz que me dice: *No visites jamás de día los lugares donde duermas de noche, porque corres el peligro de crear dos vidas que mutuamente se destruyan.*

(de *Estética*)

de CANTOS DE LA VIDA MUERTA

## CANTO DE LA VIDA MUERTA

Atado a mi temblor, alto cautivo,  
huésped amargo de mi sol furioso,  
caí de mis glaciares interiores  
a las rosas praderas que lamento.  
Resido en estos campos encendidos  
y toco con mis dedos de paloma  
el tibio corazón del horizonte.

Desnudos arrasados, blancos valles  
desdicen el celeste clamor. Altos  
árboles que soportan mi esperanza  
demoran su cristal de fiel ceniza  
y, altares de este fuego momentáneo,  
invaden el espacio con sus himnos.

Crepúsculos inmensos, tristes pájaros  
acuden a las costas derribadas.  
El lirio y la violeta no repiten  
ya sus rondas azules y dulcísimas.  
Arcángeles sin armas, sombras puras  
recorren las veredas extinguidas.  
Asciende por las blancas oquedades  
un obscuro dolor. Van sin orillas  
las músicas, las islas. Iniciales  
suplicios cierran círculos, anillos,  
ciñendo mi pasión con su secreto.

¡No es la muerte! La muerte era la vida.  
La muerte era este beso exasperado,  
la muerte era este muro deslumbrante,  
la muerte era este almendro florecido,  
la muerte era mi voz enamorada,  
la muerte era el recuerdo, era la mano,  
la muerte era mi verde golondrina,  
no este cisne sin luz, deshabitado,  
no este absorto fulgor que no varía,  
no esta forma perpetuamente sola,  
no esta sangre sin sangre y sin latido.

Ruinas celestes cavan mi dulzura,  
los pórticos del mundo están abiertos.  
Nada espera al estéril infortunio  
más allá de las rotas mansedumbres.  
La noche es el espejo tembloroso.

¡Qué pérdida parcial nos arrebató  
gota a gota, solemnes, lejanísimos!  
¡Qué espada indestructible, qué planeta  
vigila nuestra sed y nuestro abrazo!

Surgen, arden, destruyen, se propagan  
los órdenes profundos, los ocultos.  
Una calma inmutable pace nubes,  
islas, sienas eternamente aisladas.  
Allá no se comprende la amapola,  
los sollozos carecen de sentido.  
Inútiles la flor y el pensamiento  
un mar de lisa piedra los domina.

Sin tocar con los labios esta inmensa  
ternura que traspasa mis entrañas  
transito por los campos derramados.  
Unas alas caídas, un paisaje  
impasible, de cera o de platino,  
un grito sin final y sin comienzo  
existen, sin saber, sin conocerse.

Astros negados; verdes esmeraldas,  
grandes zafiros de luz transparente,  
lentos invaden el jardín dormido.  
El día era una senda repetida,  
una rueda de lívidos metales,  
sobre las blandas cúpulas del muerto  
del desolado mundo compartido.  
Rubís exasperados flotan, suben,  
rosas naranjas de rumor caliente.  
La noche ha terminado; no es la vida.  
La vida era aquel raso desgarrado,  
aquella disonancia innumerable,  
era el árbol perdido en el océano.  
La vida era aquel mármol corrompido,  
aquel sistema intenso de cadenas,  
aquel monte de sangre, aquellas dulces  
columnas de luz dulce, ya reseca:  
¿un ciego debatirse junto al río  
infinito de soles cementerios.  
La vida era como un pañuelo blanco  
agitado entre cumbres y gemidos,  
era como fragancia infranqueable,  
como yema doncella visitada.

¡Virginales batallas! ¡Albas cimas!  
Un éxtasis de rosa o de martirio  
desciende a mi silencio arrodillado.  
Circundado por horas absolutas,  
por severas murallas desposadas,  
caída rama, resplandor incólume,  
insisto en mi oración sin esperanza.

Llueven plumas de fuego, nievan llamas  
 y pétalos que encienden mis cabellos,  
 mis hombros graves, mi vestido blanco.  
 Huésped amargo de este sol furioso,  
 del demente laurel de mi presencia,  
 resido en estos cantos. La palabra  
 abre vivas ventanas en mi frente.  
 Aves del Paraíso me visitan,  
 espumas me acarician. Esta tierra  
 que yo amo me contempla con mis ojos  
 que sólo durarán lo que el relámpago.  
 En sus labios yo entono este Misterio,  
 yo niego, yo sollozo, yo bendigo,  
 y muero cada instante mientras ardo,  
 vencido por un hierro irresistible,  
 atado a mi temblor, alto cautivo.

J. J. THARRATS PRESENTA  
 A CIRLOT EN DAU AL SET

«Aqui en Cirlot viu nar tres obsessions: col·leccionar espases, pintures de'n Pons, aquelles de dimensions poc usuals, quina llargària triplica l'alçària, i fotografies on Silvana Mangano, Lilith rediviva, s'ofereix com una voluptuosa bestiola. Devorador insatisfet, el més probable és que quan

JUAN EDUARDO CIRLOT 4

el rellotge de sol torni a marcar les hores tot això ja no sia per ell ni un record, però un treurà d'un calaix tres o quatre llibre que haurà escrit o publicat aquella mateixa nit, com en un conte de fades, mentre en els clubs de moda les parelles es deixondien al compàs del tango. És natural que això suposi pel seu costat la movilització de tots els recursos autopropagandístics possibles (podem esperar que ens ho facin els altres?) engegara globus de paper que portaran el seu nom, amb lletres ben grosses, i estarà a l'aguait perquè si en cau un, enlairar-ne un de més gros encara. Per acabar tindrom un apoteòsic castell de focs d'artifici del que en quedaran, per molta estona, unes lleires enceses que diran: CIRLOT, CIRLOT, CIRLOT. Els seus enemics es sorogaran els punys de ràbia.»



## SEGUNDO CANTO DE LA VIDA MUERTA

La dueña de la llave me ha tocado  
con sus siete palabras de armonía:  
luz, fidelidad, sueño, amanecer,  
amor, resurrección, eternidad.

Mis cajas pertenecen a ese signo  
grabado en un sol rojo con la música  
que asciende dulcemente de la cárcel:  
incendio abandonado en el recuerdo.

Pero la soledad es una noche  
llena de espadas muertas y perfiles;  
pero no es imposible estar muy cerca.  
Pero las olas blancas del océano...

\* \* \*

Así me reconozco en aquel muro,  
y también en la yedra que lo rompe.  
Todo se sobrevive y se repite  
sobre la gran canción del arrebató.

Era como el color del sacramento,  
un especial balido en la montaña;  
algo que acontecía sin llorar  
mientras lo desgraciado se agrupaba.

La mano aproximó su gesto suave,  
las puertas temblorosas descansaron,  
las telas separadas de la rosa  
dejaban sus monedas en el ámbito.

\* \* \*

La luz estaba muerta en el perfil  
de aquella imagen de oro substancial.  
De su quietud eterna se alejaban  
hojas como cristales en silencio.

Su voz no pronunció mi antiguo nombre,  
de sus manos de piedra no hubo fuente.  
Números enterrados en sus círculos  
formaban halos negros con dolor.

Yo estaba entonces solo en mi figura,  
no conocía el filo de los tiempos  
ni esta disgregación fundamental  
que cruje cuando muevo mi cabeza.

\* \* \*

Torres de seda verde y agua blanca  
flotaban en la atmósfera parada;  
aquel instante eterno, sostenido  
por lejanos impulsos sin metal.

El agua estaba quieta y conformaba  
cánticos o dulzuras con estrellas  
de amatistas purísimas y agudas.  
La seda en espirales se movía.

Yo vi como las alas de su cuerpo  
rompían los vestidos de mi espíritu.  
Yo vi como la música interior  
rasgaba una pirámide de fuego.

Allí vagaban pálidos ramajes,  
esferas alumbradas desde dentro,  
palabras o reflejos de otros mundos.  
El corazón mostraba sus momentos.

\* \* \*

Sombras llenas de muerte y de ternura  
bajan por la escalera de lo absorto  
y se miran las manos separadas,  
las bocas olvidadas a lo lejos,  
las frentes sin abismos ni ceniza,  
las alas sin color ni pensamiento.

Sombras llenas de muerte y de ternura  
sólo saben coser con hilo negro.  
De sus quemados hombros baja un río  
de paz intolerable y persistente.  
Los glaciares se extienden y domina  
un clima de cristal en los palacios.

Lilith me reconoce entre las sombras  
cuando la tarde quema sus diamantes  
sobre la voz azul del sentimiento.

Ella sabe tomar de mis raíces  
la parte de la cifra y del temblor,  
las gotas de esa sangre que respira.

Viene junto a la rosa de los cambios  
con su mirada doble de granitos.  
Y un blanco girasol destruye el mundo.

\* \* \*

¡Qué pérdida parcial nos arrebatada  
gota a gota, solemnes, lejanísimos!  
¡Qué espada indestructible, qué planeta  
vigila nuestra sed y nuestro abrazo!

Surgen, arden, destruyen, se propagan  
los órdenes profundos, los ocultos.  
Una calma inmutable pace nubes,  
islas, sienes eternamente aisladas.  
Allá no se comprende la amapola,  
los sollozos carecen de sentido.  
Inútiles la flor y el pensamiento  
un mar de lisa piedra los domina.

Sin tocar con los labios esta inmensa  
ternura que traspasa mis entrañas  
transito por los campos derramados.  
Unas alas caídas, un paisaje  
impasible, de cera o de platino,  
un grito sin final y sin comienzo  
existen, sin saber, sin conocerse.

Astros negados; verdes esmeraldas,  
grandes zafiros de luz transparente,  
lentos invaden el jardín dormido.  
El día era una senda repetida,  
una rueda de lívidos metales,  
sobre las blandas cúpulas del muerto  
del desolado mundo compartido.  
Rubís exasperados flotan, suben,  
rosas naranjas de rumor caliente.  
La noche ha terminado; no es la vida.  
La vida era aquel raso desgarrado,  
aquella disonancia innumerable,  
era el árbol perdido en el océano.  
La vida era aquel mármol corrompido,  
aquel sistema intenso de cadenas,  
aquel monte de sangre, aquellas dulces  
columnas de luz dulce, ya reseca:  
un ciego debatirse junto al río  
infinito de soles cementerios.  
La vida era como un pañuelo blanco  
agitado entre cumbres y gemidos,  
era como fragancia infranqueable,  
como yema doncella visitada.

¡Virginales batallas! ¡Albas cimas!  
Un éxtasis de rosa o de martirio  
desciende a mi silencio arrodillado.  
Circundado por horas absolutas,  
por severas murallas desposadas,  
caída rama, resplandor incólume,  
insisto en mi oración sin esperanza.

Llueven plumas de fuego, nievan llamas  
 y pétalos que encienden mis cabellos,  
 mis hombros graves, mi vestido blanco.  
 Huésped amargo de este sol furioso,  
 del demente laurel de mi presencia,  
 resido en estos cantos. La palabra  
 abre vivas ventanas en mi frente.  
 Aves del Paraíso me visitan,  
 espumas me acarician. Esta tierra  
 que yo amo me contempla con mis ojos  
 que sólo durarán lo que el relámpago.  
 En sus labios yo entono este Misterio,  
 yo niego, yo sollozo, yo bendigo,  
 y muero cada instante mientras ardo,  
 vencido por un hierro irresistible,  
 atado a mi temblor, alto cautivo.

### J. J. THARRATS PRESENTA A CIRLOT EN DAU-AL-SET

«Així en Cirlot viu nar tres obsessions: colleccionar espases, pintures de'n Ponç, aquelles de dimensions poc usuals, quina llargària triplica l'alçària, i fotografies on Silvana Mangano, Lilith rediviva, s'ofereix com una voluptuosa bestiola. Devorador insatisfet, el més probable és que quan

#### JUAN-EDUARDO CIRLOT 4

el rellotge de sol torni a marcar les hores tot això ja no sia per ell ni un record, però us treurà d'un calaix tres o quatre llibre que haurà escrit o publicat aquella mateixa nit, com en un conte de fades, mentre en els clubs de moda les parolles es deixondien al compàs del tango. És natural que això suposi per seu costat la movilització de tots els recursos autopropagandístics possibles (podem esperar que ens ho facin els altres?) engegara globus de paper que portaran el seu nom, amb lletres ben grosses, i estarà a l'aguait perquè si en cau un, enlairar-ne un de més gros encara. Per acabar tindrem un apoteòsic castell de focs d'artifici del que en quedaran, per molta estona, unes lleures enceses que diran: CIRLOT, CIRLOT, CIRLOT. Els seus enemics es soregaran els punys de ràbia.»

## SEGUNDO CANTO DE LA VIDA MUERTA

La dueña de la llave me ha tocado  
con sus siete palabras de armonía:  
luz, fidelidad, sueño, amanecer,  
amor, resurrección, eternidad.

Mis cajas pertenecen a ese signo  
grabado en un sol rojo con la música  
que asciende dulcemente de la cárcel:  
incendio abandonado en el recuerdo.

Pero la soledad es una noche  
llena de espadas muertas y perfiles;  
pero no es imposible estar muy cerca.  
Pero las olas blancas del océano...

\* \* \*

Así me reconozco en aquel muro,  
y también en la yedra que lo rompe.  
Todo se sobrevive y se repite  
sobre la gran canción del arrebató.

Era como el color del sacramento,  
un especial balido en la montaña;  
algo que acontecía sin llorar  
mientras lo desgraciado se agrupaba.

La mano aproximó su gesto suave,  
las puertas temblorosas descansaron,  
las telas separadas de la rosa  
dejaban sus monedas en el ámbito.

\* \* \*

La luz estaba muerta en el perfil  
de aquella imagen de oro substancial.  
De su quietud eterna se alejaban  
hojas como cristales en silencio.

Su voz no pronunció mi antiguo nombre,  
de sus manos de piedra no hubo fuente.  
Números enterrados en sus círculos  
formaban halos negros con dolor.

Yo estaba entonces solo en mi figura,  
no conocía el filo de los tiempos  
ni esta disgregación fundamental  
que cruje cuando muevo mi cabeza.

\* \* \*

Torres de seda verde y agua blanca  
flotaban en la atmósfera parada;  
aquel instante eterno, sostenido  
por lejanos impulsos sin metal.

El agua estaba quieta y conformaba  
cánticos o dulzuras con estrellas  
de amatistas purísimas y agudas.  
La seda en espirales se movía.

Yo vi como las alas de su cuerpo  
rompían los vestidos de mi espíritu.  
Yo vi como la música interior  
rasgaba una pirámide de fuego.

Allí vagaban pálidos ramajes,  
esferas alumbradas desde dentro,  
palabras o reflejos de otros mundos.  
El corazón mostraba sus momentos.

\* \* \*

Sombras llenas de muerte y de ternura  
bajan por la escalera de lo absorto  
y se miran las manos separadas,  
las bocas olvidadas a lo lejos,  
las frentes sin abismos ni ceniza,  
las alas sin color ni pensamiento.

Sombras llenas de muerte y de ternura  
sólo saben coser con hilo negro.  
De sus quemados hombros baja un río  
de paz intolerable y persistente.  
Los glaciares se extienden y domina  
un clima de cristal en los palacios.

Lilith me reconoce entre las sombras  
cuando la tarde quema sus diamantes  
sobre la voz azul del sentimiento.

Ella sabe tomar de mis raíces  
la parte de la cifra y del temblor,  
las gotas de esa sangre que respira.

Viene junto a la rosa de los cambios  
con su mirada doble de granitos.  
Y un blanco girasol destruye el mundo.

\* \* \*

El misterio se acerca, de sus ojos  
salen rojas las luces del abismo.  
El secreto se acerca por un lado.

Sus letras no se entienden y su voz  
es lenta como el orden de los mundos.  
Pero su espada blanca y afilada  
marca mi corazón con una cruz.  
Y mis dulces acordes se deshacen.

\* \* \*

Es mi tercera mano  
la que canta despacio,  
la que mueve los astros  
debajo de mi sombra.

Es mi tercera mano  
la que llora en el cielo,  
la que pesa las nieves  
del lamento interior.

Es mi tercera mano  
la que tiene la llave  
del cuarto más profundo  
donde todo se ignora.

\* \* \*

El sufrimiento reza sus rosarios  
bajo la paz externa que se extiende  
por un mundo sin orden anterior  
al orden de lo escrito o que ya está  
consumado por ciegos arrebatos.

El sufrimiento tiene sus seis alas  
ardiendo en una hoguera silenciosa.  
De su celeste frente baja un halo  
de lágrimas de luz petrificada,  
de ruegos sin final y sin sentido.

El sufrimiento come sus comidas  
de azufre solitario y aire muerto.  
Bebe sus aguas sordas en un vaso  
en el que un ángel sólo bebería;  
anterior al misterio de los hombres.

\* \* \*

Mis imágenes muertas se desprenden  
del cielo con las nubes en silencio.

Láminas que se rompen y se alejan  
cayendo en una sima de cristal,  
en cifras de substancia fulgurante.

Una montaña queda allá en el fondo  
del tiempo que viví como las llamas,  
con mi cuerpo de altar para el sollozo,  
con mis ramas abiertas en el mundo.  
Pero todos los signos son inciertos.

\* \* \*

Mi dispersión me rompe en mis ideas,  
en mis amores ciegos o videntes,  
en mis profundidades y lecturas,  
en los reflejos rotos de un sol roto.

¿Dónde están mi unidad y mi presencia?  
¿Dónde está mi palacio transparente?  
¿Dónde están las estatuas que mi boca  
ha de reunir en signos y en concierto?

El cuerpo se me va como un gran río  
de ceniza y de perlas disgregadas.  
Su memoria se quema en lo profundo  
y mis espejos negros se desunen.

\* \* \*

Yo vivo en una casa sin jardín,  
en una casa interna donde se oyen  
ladridos y sollozos cuando el cielo  
sucumbe a su dorado movimiento.

Yo vivo en una casa cuyas ramas  
penetran en las casas de los otros  
y queman sus azules mobiliarios,  
sus retratos amados por el tiempo.

De mis palabras surgen soluciones  
de metal invasor que nada puede  
destruir o parar. De mis palabras  
nacen olas y mares ascendentes.

Mi casa comunica con las fuerzas  
que perforan los mundos y los alzan  
en la cima furiosa de esa sombra  
sin principio ni fin que me alimenta.

\* \* \*



Los fuegos de este mundo se reflejan  
en las hogueras negras de aquel otro  
que brota en los momentos del terror  
cuando el cielo interior se escinde en dos  
y la rueda final se multiplica  
acercándose al límite frenético.

Sin elementos flota ese otro mundo  
del cual no puedo hablar sino tan sólo  
señalar con el alma la presencia  
sobre la gran pantalla del abismo.

\* \* \*

Los lamentos trasladan las montañas  
entre pálidos mares de ceniza  
y crisantemos rosas como el cielo.  
Estar con otro rostro en una sima,  
rojo como la sangre bruscamente  
abierta ante la luz desamparada.  
Estar con mis dos cuerpos en el aire  
mientras un corazón de peso eterno  
entrelaza mis fibras con guirnaldas  
de crisol subterráneo y resistente.

No me sirve de nada estar gritando  
porque mis pensamientos me abandonan,  
allá donde el diamante forma el centro  
que sufre sin poder determinarse.

\* \* \*

En el relieve gris que bate el hielo  
llora la imagen muerta del olvido,  
de esa ciudad de voz y persistencia  
de cuyas verdes luces me alimento.

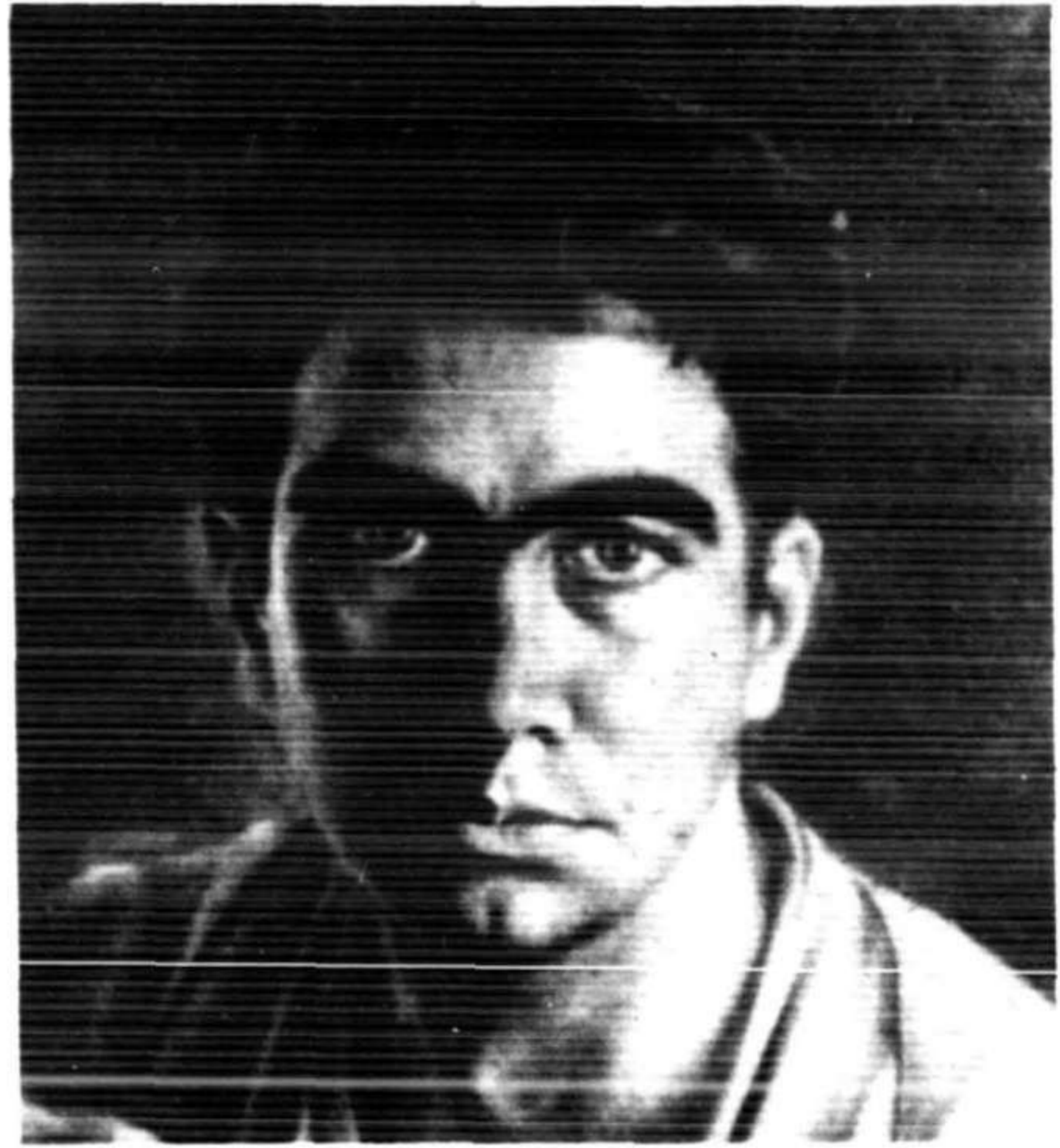
No quiero abandonar mi paraíso  
lleno de soledad y de abandono.

Las olas del dolor llegan despacio  
a las paredes sordas donde vivo  
con mis dedos de líquenes y flores,  
con mis lejanas bocas entreabiertas.

## LA PINTURA DE ANTONIO TAPIES

El día y la noche se funden en la pintura de Antonio Tapies. Esas dos formas expresivas del cosmos enseñaron al hombre prehistórico a mirar lo exterior, como un «abismo del alma»; en la noche las constelaciones formaban un alfabeto inmenso, origen de los signos abstractos y de todas las concepciones del mundo (y ciencias) de las relaciones puras, mientras en el día los contornos naturalistas del paisaje y, en especial, de la vida animal suscitaban las emociones de tipo inmediato y expresionista. Un deseo de unidad, clavado inmarcesiblemente en el alma humana, aun en aquellos seres hirsutos y sombríos, dio nacimiento a los mitos de las constelaciones, en los cuales las figuras animalísticas trasvasaban su sangre y sus impulsos de lucha y movimiento a las heladas praderas siderales. Hijo de la misma actitud, irreverente para cuanto no sea regresión total al centro de origen, Antonio Tapies busca en la tapia de sus telas los agujeros por los que el humo del misterio sangra lentamente. Aplica allá la hechicería que brota de los tubos de colores y va confabulando con la misma precisión que sus remotos padres la angustia y el éxtasis de sentirse vivo en un mundo vivo, creciendo entre cosas que crecen, que propagan sus hambres y sus procedimientos, sus extensiones y su duración abierta en estrellas, en espigas, en uñas y garras, en pelo y llamas o dimensiones establecidas por métodos elementales. Los sucesos particulares de la vida de Antonio Tapies no importan nada, como no importan tampoco los orígenes de los trucos que el mago despliega ante nuestra mirada. De manera que debemos olvidar su procedencia ibérica, su raíz catalana (lugar del más apasionado románico, de las influencias moras, persas y fenicias, de la aparición eruptiva de Gaudí, Dalí y Miró) para mirar solamente el resultado de la serie de pinturas que se exponen en las páginas siguientes. En ellas se sucede la formación de un universo cuyas leyes dependen de la exigencia morbosa que lo ha creado. Es bello contemplar la belleza de los árboles dorados, de las columnas martirizadas por el sol, de los muslos blancos y lisos de las mujeres jóvenes, pero también es bello seguir la pista de la serpiente entre las ramas secas, leer en los libros de magia los secretos que los demonios han confiado a los hombres más rebeldes, buscar en las angostas hendiduras de las Cáucos del alma, donde insectos que se creen Prometeos brillan como faros costeros, anunciando a los navíos el peligro que acecha en la vecindad de los dioses. Es bello recordar la fe con que los cristianos quemaron la iconografía grecorromana, y con que los judíos de las sinagogas (Dura Europos) pusieron los cimientos de un arte que juntamente con el copto iba a dar lugar a la vasta Edad Media, sumida en la regresión a la prehistoria. Naturalmente, de tales observaciones se sale con un gesto de desesperación y con un gusto de hierba amarga en la boca. Antonio Tapies ha leído los cuentos de Grimm y de Andersen y sabe que las ortigas pueden salvar a once príncipes convertidos en cisnes salvajes. Más tarde, después que ha mirado el mundo real con aquellos ojos de los que habló Víctor Hugo (quien dijo que el día y la luz eran una rara excepción y que la ley del cosmos era la noche oscura), intenta reconstruir y volver a creer que la pintura es piedra y no música, lecho y no chimenea. Para ello no retrocede a lo habitual (cotidiano-inauténtico, de Martín Heidegger), sino que remonta el río de su interior continente, buscando parajes nuevos que mostrar, gentes y tribus desconocidas que ofrecer a los Reyes Católicos que crean en su narración, grabada lentamente en telas sucesivas. Antonio Tapies cree además el principio filosófico que establece la unidad verdadera de todo lo análogo (isomorfismo) y por ello sus puntos son centros, sus líneas direcciones, sus ramajes crecimientos y el conjunto de sus obras una vasta ontología en la que el ser aparece, se disgrega, se destroza a sí mismo por amor en sus apariciones (fantasmas de imágenes), volviendo

finalmente a caer en sí mismo, a través del doble milagro de los objetos (cosas en sí) y del vacío (emisión incomprensible, potencial) del ser. Sería insostenible la tesis de que la pintura de Antonio Tapies ha nacido de una decisión sabática, por más que así lo parezca. Antecedentes los hay para ese arte nocturno, con vocación abisal y grandes interferencias de vidas de todos los reinos. Pero repetimos que no deseamos explicar ni la circunstancia interna (alma de Tapies), ni la externa de su obra. Basta afirmar, como lo hacemos, que su creación ha logrado ya la síntesis que evidencia el tránsito de una sinergia heterogénea (aspiración, influencias,



A. Tapies

presentimientos, dirección, etc.) a la de una formulación puramente autóctona. El milagro que esa transformación de «emergencia» entraña ha sido cumplido. Por eso no es necesario decir nada más, sino saludar respetuosamente al público, alzar la punta del telón de terciopelo rojo y, ahora que ha callado la orquesta, indicar con sencillez que va a contemplarse la pintura de Antonio Tapies. Quien escribe estas líneas no se cree culpable del delito de admiración; da fe y basta. Por otra parte, Tapies es el último que podrá sentirse feliz con la contemplación de los mundos que ha exhumado de sus venas cargadas de epigrafías y de voces sonámbulas; el que tiene una cosa es el que menos la ama. Son los que alrededor se congregan los que desean alcanzarla y la miran y la tocan como si en el mundo pudiera haber algo «realmente» maravilloso, o divino, y ese algo fuera ese conjunto de formas que se pronuncian con simplicidad de alfabeto.

## ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951) IN MEMORIAM

Una voz en el fondo  
mueve  
la aparición azul de la montaña  
y quema todavía  
su muerte en la memoria.

Arnold desamparado por los aires  
remotos de aquel pozo  
solloza con las manos  
manchadas por la tinta de los tiempos.

Fuegos  
negros  
llenan su corazón de cementerios.

Y suena la armonía desuniéndose  
de dolientes tejidos,  
de formas funerales,  
de luz triste, desnuda en el amor.

De las paredes caen dulces pedazos  
sonoros,  
himnos conmocionados. Flautas, óboes  
violines, violoncelos, pianos: llanto  
puro.

Universos sin tono resplandecen  
y todo  
responde a una mirada lejanísima.

Un estado confuso,  
con rostros santamente acariciados,  
calles, ruidos,  
ciudades con palabras y mansiones  
de trabajo.

Hay hombres que levantan su cabeza  
a través de la piedra.

Su destino es decir lo que sufriendo  
también se reconstruye a ritmos roncós,  
y pone junto al mármol de los templos  
su cuerpo de carbón o meteorito.

Yace solo  
Arnold,  
mientras coronas pálidas  
tejen con un platino instrumental  
la callada riqueza de tu signo.

## 67 VERSOS EN RECUERDO DE DADA

El uno se arrodilla dulcemente,  
el dos tiene las trenzas de papel,  
el tres llena de plata los triángulos,  
el cuatro no solloza,  
el cinco no devora el firmamento,  
el seis no dice nada a las serpientes,  
el siete se recoge en las miradas,  
el ocho tiene casas y ciudades,  
el nueve canta a veces con voz triste,  
el diez abre sus ojos en el mar,  
el once sabe música,  
el doce alienta lámparas,  
el trece vive sólo en los desvanes,  
el catorce suplica,  
el quince llama y grita,  
el dieciséis escucha,  
el diecisiete busca,  
el dieciocho quema,  
el diecinueve sube,  
el veinte vuela ardiendo por el aire,  
el veintiuno cae,  
el veintidós espera,  
el veintitrés adora los vestidos,  
el veinticuatro sabe matemáticas,  
el veinticinco magia,  
el veintiséis amor,  
el veintisiete guerra,  
el veintiocho estrellas,  
el veintinueve luna,  
el treinta tiene garras de cerezo,  
el treinta y uno flota,  
el treinta y dos destruye los anillos,  
el treinta y tres anula los espacios,  
el treinta y cuatro ruge,  
el treinta y cinco vive lejos,  
el treinta y seis conoce la amargura,  
el treinta y siete fulge,  
el treinta y ocho baja,  
el treinta y nueve quiebra torres,  
el cuarenta se expresa,  
pero el cuarenta y uno tiene páginas,  
donde el cuarenta y dos halla su espejo,  
donde el cuarenta y tres se desmenuza,  
en el cuarenta y cuatro anidan tigres,  
en el cuarenta y cinco monumentos,  
en el cuarenta y seis hay una espiga,  
en el cuarenta y siete distracciones,  
detrás vienen cuarenta y ocho pensamientos,

cuarenta y nueve signos,  
cincuenta cruces,  
cincuenta y una lágrimas,  
cincuenta y dos mujeres,  
cincuenta y tres desiertos,  
cincuenta y cuatro pianos,  
para cincuenta y cinco partituras,  
para cincuenta y seis sonidos,  
cincuenta y siete soles,  
cincuenta y ocho perlas,  
cincuenta y nueve bocas,  
sesenta muertes,  
sesenta y una llagas,  
sesenta y dos pirámides,  
sesenta y tres adioses,  
sesenta y cuatro diccionarios,  
sesenta y cinco sentimientos,  
sesenta y seis recuerdos,  
sesenta y siete flores.



BLANCO

Mi cabeza no humana se asoma a la ventana;  
 con ojos de dragón veo pasar los hombres,  
 con boca de volcán asisto a un resplandor de crepúsculo,  
 con manos minerales y cuerpo de cristal retorcido  
 estoy en una casa humana.

\* \* \*

El palpitante paso alterno  
 de sombras y granates.

La rosa es una bruma que se aprende,  
 un lago que solloza  
 con sus ojos tan tristes.

\* \* \*

La huella de la bestia, la certeza del ángel,  
 nada puede olvidarlas.

De la ausencia

baja una forma grave que se apoya temblando  
 en el vértice lejano de la llama.

\* \* \*

La claridad  
 de lo afilado baja hasta las flores.

Los relieves parecen pensamientos.  
 Es menos todavía que mirar en tinieblas,  
 es menos que una mancha en la ceniza.

Dime:

¿Has encontrado la pared?  
 ¿El niño apaleado en la agonía?

\* \* \*

Ofrecimientos rojos  
 siembran dorados pedazos,  
 rayas alucinadas por un sol descubierto.

La puerta está parada en medio de la tempestad.  
 Los muros transparentes separan las campanas.

Donde la hierba, siempre  
 hay un círculo blanco que recuerda la luz,  
 como una mano rota entre cuatro maderos.

\* \* \*

Como un gigante muerto que pasara a lo lejos  
como los borbotones,  
como dos rosas blancas cayendo de mis ojos  
como rayas de hierro;  
así.

Detrás de las cortinas del cristal  
las paredes preciosas se reparten,  
mientras sobre los restos incendiados  
crecen ¡oh! cómo crecen todavía...

\* \* \*

Me acerco a la iglesia de piedra mientras el sol brilla a través de la lluvia.  
Otro campo, negro y nevado, se extiende detrás de mí, pero el infierno  
ensordecido llamea sobre mi cabeza.

\* \* \*

Luis IX me miró fijamente y me dijo:  
Empieza tú a mover la batalla.

Todas las lises de plata de su manto avanzan por el campo.

\* \* \*

La virgen de la tristeza levantada en el humo,  
las palabras azules,  
los signos como flores cuya forma es de cruz.

Me agotaría en la sombra de las murallas absortas.  
Pero nadie.

\* \* \*

Las llaves  
se deshacen cuando llegan las ruinas.

El cielo  
rompe las grandes frondas de los vientos inmóviles,  
roe los monasterios de las hierbas que sangran.  
Con los cabellos blancos entre la tierra blanca,  
levantando pedazos de plata con la boca grabada  
removiendo un desierto con días de marfil,  
hablando con magnolias y corderos vendados,  
con los huesos del odio entre leche esparcida.

Aún.

\* \* \*

Pasaban dos zapatos por el valle,  
la tierra los oía temblando.

Rothko y Scriabin

## PARALELOS ENTRE COLORES Y SONIDOS

Procedimiento tradicional ya en la estética y en la filosofía del arte es la comparación entre obras de diferentes artes. Con todo, esta comparación resulta menos hacedera, por menos evidente, cuando se trata de pintores y músicos, por ejemplo. La idea de que la música es un arte estrictamente temporal, defendida por Strawinsky, quien denomina a la música «art chronique», y de que la pintura es un arte del espacio, parece la principal muralla alzada entre ambos dominios, impidiendo su acercamiento.

Hay las leyes de analogía, desde luego, que permiten establecer paralelos a pesar de todo entre colores y sonidos, por los sentidos comunes que pueden tener y que se expresan por los calificativos que se les aplican: altos, graves, agudos, sordos, fríos o cálidos. Pero, aparte de otro modo de relación: el estilístico, que se limita al establecimiento de amplios e imprecisos marcos culturales (lo barroco, lo romántico, lo renaciente), no se han logrado determinar mayores precisiones en el acercamiento.

Cabe que en el arte contemporáneo, por su especialización e incluso fanatismo, por su determinación en un modo e intención, pueda conseguirse algo más concreto. Al menos, esto nos parece en cuanto al caso de un compositor y de un pintor, no exactamente coetáneos, pero desde luego inmersos en la misma trayectoria de pensamiento, en el mismo «compromiso» ético e ideológico. El músico, Alexander Nicolaevitch Scriabin (1872-1915), murió poco antes de que la Revolución comenzara a transformar su patria y civilización. Adepto a un simbolismo más profundo que programático, tras un período de admiración y confesadas influencias de Chopin y de Wagner, penetró en una región autónoma, en un arte de rara originalidad, de idealismo exarce-

bado, cuyas muestras más altas son posiblemente el poema pianístico «Hacia la llama» y «Prometeo, poema del fuego», para orquesta y coro, compuestos entre 1909 y 1914, es decir, en su último período.

El pintor Mark Rothko (1903), norteamericano, recorrió en éxtasis Italia y admiró sobre todo a fray Angélico, por sus gamas de color, que a veces trasladaba a la abstracción con sutiles intensificaciones. Tras una etapa de contaminación surreal, hacia 1945-47 encontró un concepto puramente plástico, de manchas ígneas y contrastadas, sobre fondos fundentes, caliginosos o sordos. Concepto que fue purificando hasta convertirlo, hacia 1950, en sus composiciones casi invariantes, verticales, con superposición de dos o tres zonas de color, sobre un fondo del que sólo dejan ver ardientes y finas, estridentes líneas de ruptura. Rothko busca en el matiz efectos disidentes (rosa, rojo, anaranjado; o violáceo, azul y verde, etc.) y sus más logradas imágenes consiguen dar al contemplador la noción de un fuego en vjlo. De un «fuego», primer contacto con Scriabin. Luego vienen otros.

Primeramente, que Scriabin se propuso como una de las metas de su técnica (acordes de cuarta, falsas relaciones, dominante perenne), aniquilar ese movimiento que parece ser la base de la música, arte del tiempo, «art chronique», recordémoslo. Y Rothko también deshace cualquier referencia al movimiento en sus obras, de un estatismo absoluto. En segundo lugar, Scriabin basó sus composiciones menos en un tema que en un acorde para cada obra, principio germinal de la misma, que denominó «acorde místico». ¿Qué son las composiciones pictóricas de Rothko sino gigantescos acordes visuales, superposiciones—como las notas en la armonía—de tres o cuatro colores? En tercer

lugar, el empleo constante de matices contradictorios en Rothko es el exacto paralelo, la transposición a pintura, de la «falsa relación» musical (do-do sostenido= amarillo-anaranjado). Esta comunidad de principios espirituales y técnicos, pero sobre todo la identidad en la fuga arrebatada, en el acento de huida hacia el más allá, hermana a Scriabin y Rothko, hermandad que se aclara algo más cuando cuando nos enteramos de que Mark Rothko es, en realidad, tan ruso como Scriabin, puesto que nació en Dvinsk y sólo se trasladó con su familia a América en 1913, cuando tenía diez años. Esta coincidencia no sería necesaria, en el

fondo, pues los parentescos estéticos están por encima de los arcanos de la raza y de la sangre, pero en todo caso es una «prueba adicional» que no desdeñamos.

Y la noticia más profunda sobre el sentido de las búsquedas coincidentes de ambos artistas se la debemos al inglés Cyril Scott, que, en un libro reciente sobre esoterismo de la música, dice que la «falsa relación» y, por consiguiente, el acorde disidente de colores, es el medio más eficaz para romper el orden lógico y penetrar en el místico, accediendo a ese universo de llamas que los líricos persas identificaron con su «Paradesha».



Rothko

## ALBAN BERG Y SU «LULÚ»

En su prefacio de «La Caja de Pandora» —base en que se apoyó Alban Berg para escribir el libreto de su «Lulú»— Frank Wedekind, dramaturgo alemán predecesor del expresionismo, dice: «Trabajé nueve años en esta obra: de 1892 a 1901. Antes de cada reimpresión, la sometí a una profunda revisión, hasta que adquirió su forma actual: que será definitiva.» No obstante, la obra fue tachada de «chapucería» por el Tribunal del Reich alemán, al que fue delatada, y cuando más tarde un tribunal

superior reconoció la valía de la obra, no dejó de señalar su «carácter negativo», disponiendo la destrucción del libro. «La Caja de Pandora» sobrevivió, sobrevive, con su mezcla tan humana, acaso demasiado humana, de sublimidades y bajezas que culminan en el crimen. El drama de la condesa Geschwitz, la pervertida que convierte a Lulú en el centro de su pasión exasperada y que muere diciendo: «Lulú, ángel mío... estoy junto a ti. Déjame estarlo para toda la eternidad», por el dolor y



el martirio se exalta hasta un clima muy distinto del que corresponde al erotismo extraviado.

Alban Berg, el «discípulo amado» de Arnold Schoenberg, que murió a los 50 años, en 1935, eligió el drama de Wedekind para «excavarlo musicalmente», como antes hiciera con el «Woyzeck» de Büchner. La misma incompreensión de que se dolía el dramaturgo ha rodeado, y rodea, en general, la obra extraordinaria del compositor. Los que defienden su aversión a esta música basándose en el intelectualismo «excesivo» de la técnica dodecafónica, admiran las fugas de Bach, tanto o más intelectuales, pero desprovistas del «patos» lancinante de Berg. «Lulú» culmina en un grito de mujer, transmutado en música, imponiéndose sobre la polifonía atonal de la obra, auténtico psicoanálisis sonoro que alcanza la mayor expresividad lograda nunca dentro del arte musical. La «estética del desvarío», es decir, la valoración artística de los estados-límite en que el alma, por efecto del terror, el amor o la proximidad de la muerte, llega a manifestarse mediante un ulular disonante grávido de disoluciones (expresadas por las discordancias armónicas, según la ley de la analogía), se inicia con el canto final de la «Salomé» de Wilde-Ricardo Strauss (1905) —obra que padeció, también, intensos ataques en su tiempo (al parecer el «hombre de la calle», ese que se pretende «igual» al genio, sólo entiende y admite las cosas con cuarenta años de retraso)— prosigue con «Erwartung», de Schoenberg, Woyzeck, de Berg (1921), obra en la que las «expresiones espontáneas» de consonancia y disonancia se invierten, y el acorde de dos terceras sin alterar «suena» como un chirrido en medio de los acordes basados en superposiciones alteradas, simplemente por contraste, para culminar en «Lulú», que Berg trabajó poco antes de morir sin acabarla enteramente, pero produciendo de ella una «Suite de concierto» admirable en 1934.

Incluso entre los «entendidos» del arte musical del siglo XX, más aún, entre los adeptos del dodeca-

fonismo atonal, hay la idea primaria y convencional (por su ingenuo «progresismo») de que, de los tres compositores esenciales del estilo, Schoenberg ocupa la posición central y más completa —esto es cierto—. Von Webern la actitud más avanzada (esto es verdad sólo en el sentido que asimila arte a ciencia, sin más), y Berg la posición «regresiva», pues es un posromántico, un sentimental, etc. Oyendo muchas veces, con todos los sentidos del alma, las obras de Berg es el más avanzado porque es el más completo, el que da mayor aplicación a las virtualidades contenidas en el sistema serial schoenbergiano. Su temprana muerte (no digo prematura, pues «nada es prematuro») nos impide ver en él al Wagner del siglo XX, cosa que sin duda era. Su «Concierto de violín» y su «Concierto de cámara», sus «Cuartetos» entran a veces en él, a mi juicio



Partitura de «Lulú»

erróneo, concepto del «arte por el arte» (en este caso, música por la técnica musical en sí), aunque contienen pasajes intensos, bellísimos y de una densidad sonora-espiritual inolvidable. Pero Berg era —como Strauss, antes citado, cuyas óperas son superiores a sus más divulgados poemas sinfónicos —ante todo un compositor de música dramática. «Lulú» es la confirmación absoluta y suprema. En ella, el estilo cantado-hablado

(«Sprechstimme») del «Pierrot Lunar» de Schoenberg se disocia (acaso por influencia del cine: diálogos con fondo musical). El caso es que se oyen conversaciones que se resuelven en música. Wagner ya dijo que, en su concepción, la música «explica» lo que sucede en el interior de los personajes. Esta idea es la que culmina en Berg. Pues, y ahora llegamos a lo esencial, lo que parece inmoral, lo que es inmoral, en la vida, en el relato, en la acción dramática, en



la música, al explicarse, se transmuta, a la vez, en inevitable y sublime. Vemos al ser humano bajo una nueva luz, al oír cómo paga con padeceres inauditos su



Alban Berg

sed de placer, o su necesidad de «una» compañía dada, sea la que fuere. La justificación parece descender del cielo, de un cielo que «habla» con trompetas como en el Apocalipsis, y que deja morir a quien debe morir, como en la vida. Pero las cuerdas, las maderas, los conjuntos orquestales —al tomar por su cuenta lo que «les sucede»

a los protagonistas del drama (no se olvide: del «drama», o, mejor, de la «tragedia»), catártica como la griega, en que había incestos, asesinato de los propios hijos, canibalismo incluso (leyenda de los Atridas)— «elevan» de tal modo los sucesos exteriores o interiores del Existente que no podemos condenar ni siquiera juzgar, sino sólo asistir, mudos de asombro a los acontecimientos que avanzan dotados de una luz cósmica. Pues la música —en la cima de todas las complejidades sonoras, expresivas de todas las complicaciones psíquicas (que los seres sufren «a su pesar») — lo salva todo. ¿Y qué es esa música, en el fondo? «Es alma. Más exactamente, es el alma de Alban Berg, viva entre nosotros», con sus bruscas elevaciones, sus caídas, sus espirales laberínticas, sus magnificaciones polifónicas de una majestad inenarrable, y todo en torno al grito, a un grito de mujer asesinada, que, al morir, llora por lo único que pierde en el mundo, entre tantas cosas como existen, ai parecer. Y eso «único» no nos puede importar lo que sea, cuando es en el plano ya sobrenatural del morir doloroso y del himno que lo celebra. Hay quienes no «entienden» la música de Alban Berg. Es porque no entienden sino su exiguo mundo mental de «sentimientos prefabricados», de afán de lucro, de seguridad, de certidumbres normales. Nadie les impide ser como son; mejor aún, «deben» ser así. Pero que no intenten incendiar los libros del espíritu, que no intenten apagar las hogueras del espíritu. Y Alban Berg es una de sus grandes luminarias eternas.



**E**RA. LA PALABRA «ERA» ENCIERRA TODO EL MISTERIO DEL UNIVERSO mejor aún, de los universos (posibles, imposibles, existidos, existentes, existibles, imaginarios, reales, soñados, perdidos, muertos o vivos), pues lo-que-es, *es-dejando-de-ser*.

Hay dos modos de no tener y de no ser. No haber existido nunca. (*Nunca*, otra palabra.) O haber existido en el tiempo. (*Tiempo*, ¿se puede pronunciar o escribir esa pa-la-bra?)

Edgar Poe no se detuvo a mirar las anémonas, ni a calcular raíces cúbicas, ni pensó en lo que podría ser la mente de un general romano, la esencia de una enfermedad, el color de un paisaje. (Pensó en todo ello, pero *a través* de ello.)

Poe no tocó cuerpos humanos. Acarició, sin duda, los muslos juveniles de su mujer, que moriría tan pronto. Pensó en el —¿más denso?— cuerpo de otra (¿de otras?). ¿Qué *pudo* imaginar *era* todo eso? Poe lloró, comió, bebió. Bebió sobre todo alcohol, mostrando que saciaba así su sed alquímica del Andrógino, pues el alcohol (agua-fuego) es un símbolo de *coincidentia oppositorum*.

Poe vivió en casas, usó muebles, leyó diarios, escribió (menos por aquello de que trataba que por lo otro) y más que *ser*, *era*. Es decir, siempre había sido mejor que *ser*, y había estado mejor que *estar*. Miraba a su amada —¿oro?— y veía un estanque; no un estanque, un pantano. Un pantano sumido en la niebla (mezcla aire-agua, gris de la disolución), entre altos árboles (sí, descarnados porque el tópico lo exige y hay que dar lo suyo al infierno de la vulgaridad humana, que es la vulgaridad de todo el cosmos).

Poe habló con hombres, pero no era un hombre (en el sentido estricto y total, al tiempo, del concepto). Dialogó. ¿Dialogó? Podían parecerle fantasmas, aparecidos (es decir, *existentes* = hombres verdaderos). Eran. Pero ya casi no eran cuando él lanzaba su mirada. (*Mirada*, otra palabra.)

Poe sólo sentía *en* la muerte. Solamente la muerte le interesaba. La poesía la hacía por y en la muerte. Dijo —por error o por enmascaramiento «rojo»— que la poesía se hace con lucidez, y que debe elegirse un tema apasionante. Y que ninguno mayor que la belleza y la muerte de la belleza («La ruina de una belleza», Rodin). Lo dijo. Era su manera de expresarse para los *seres* humanos (?). Pero él sabía que no. El tema no es nada, ni una palabra. La técnica ya es más, porque es manifestación de síntesis inteligencia-espíritu-objeto (*Ualume*).

Poe quería *entender* en muerte. Poe fue un absoluto técnico en muerte. Poe quiso conocer de la muerte como los médicos forenses (lo hizo), como los médicos-poetas (alguno puede existir), como los poetas que no son médicos, como los filósofos, como los ocultistas, los sacerdotes, los magos, como los Poes. Pero sólo él *era* Poe.

Sin embargo, su conocimiento esencial de la muerte no fue ninguno de los citados. Entendió la muerte como la entienden los propios muertos. Poe hizo que su corazón latiera al ritmo más leve. Puso la mayor lividez en su frente, hizo entenebrecerse sus manos delicadas. Poe hizo que su cerebro llegara (muchas veces) a los umbrales (con su dintel, etc.) de la *no vida*. ¿Llegó en alguno de esos momentos a no ser?

La muerte, en sí, ofrece muchas posibilidades: cese total, apertura instantánea desde otra mente (ya que *no se puede ser nada*), ir deshaciéndose lentamente, con sueños cada vez más deformes, informes, informales, deformales, mientras las células se descomponen; pasar a otros mundos, ¿ortodoxos?, ¿heterodoxos?, ¿fuego?, ¿luz?, ¿oscuridad?

Pero esas posibilidades, en el fondo (*fondo*, otra palabra) no son, bien pensado, *la* muerte. La muerte es el cese. Es el no. Es donde nada lo nunca ni. Es lo que no, en no, por no, para no. Es la aniquilación del proyecto, desde el vuelo lento de la idea sublime a la pulsación del nervio mínimo. *Ese cese* lo vivimos, también, de otro modo.

Séneca lo dijo: «La mayoría de los humanos consideran la muerte como algo venidero; cuando la muerte está ya tras de ellos.» Es lo



E. A. Poe

que *ya* no son, lo que *ya* no tienen. (Es lo que *ya*, otra palabra.) *Era* y *ya*. Pensarlo desde más allá de la altura de los ojos: asomarse al cielo, hundido en el mar hasta las pupilas y alzarlas algo para sentir que se anegan y caen los ojos al fondo del mar.

Pero no. Nada de esto es la muerte. La muerte podría ser la tensa contemplación de la idea de morir, de haber sido, o de estar muriendo, o de convivir con un muerto y sentirlo tanto que ese muerto sea más importante —como muerto— que toda la realidad viviente del universo.

La muerte anima el universo. «Átomos libres para la nueva vida.» Sí, es un «más allá», cierto más allá. Pero no se trata de «más allá», sino del instante del no estar, la caída a pico en el doble cese («yo es otro», Rimbaud). O sea que *se oye morir* al otro dentro de uno, ¿de uno?

Si se mira una moneda griega o del siglo XIV, si se toca una lanza románica; si se acompaña a una doncella gris por una calle siniestra, si se acaricia a una prostituta (mujer que muere mucho, pues hay mucho *era* en su existir), se ve un *color* de la muerte. Más que si se asiste a un entierro. Más que si se toca un ataúd solemne como un trono. Más que si se llora pensando en que la propia casa (con su decoración, sus «seres queridos», sus objetos) es una «composición instantánea» al ritmo de un nivel metrológico dado.

Morir biológica, espiritual, psicológica, sentimentalmente. Morir en el yo y en el tú, y en otro tú (el primero amado, indiferente el segundo; cabe un tercer tú odiado, que muere asesinado, emparedado), son meras formas de la muerte. (*Forma*, otra palabra). O son pensamientos sobre la muerte. (*Pensamiento*, otra palabra.)

Pero cuando los monstruos de la Antigüedad —cuyos nombres sé y me callo— enterraban un vivo atado a un muerto (o a una muerta, o a una muerta amada), sin duda enseñaban —antes de que el torturado perdiera la razón— a comprender y vivir otro modo de muerte. ¿Vasos comunicantes?

Poe tampoco pensó demasiado en la muerte folklórica de los tormentos —si la narró fue por necesidad, ¿necesidad, para qué?— (no lo dijo). Poe meditó la muerte en línea recta. Como el que mira, estando vivo, a una persona viva que para él *ya no es*. Pero que, en otro tiempo, *era*.

Poe nos habló tan larga y tristemente de la muerte, dándole a la vez tantos rodeos, y mostrándola en tan dolientes e inauditos aspectos (metamorfosis, resurrecciones totales o parciales) que su nombre es el que sólo invocaríamos —como el de un santo, de ese extraño santoral donde Blake, Nerval, Hoelderlin y otros se alinean (no son imágenes de Epinal, ¡por Dios vivo!), nunca— su saber para intentar... (*Intentar*, otra palabra, posiblemente la única de este mundo que entiende de veras.) Para intentar convertir en una cruz de oro lo que es una cruz verde, en una cruz de hierro lo que es una cruz anaranjada. Materia de metamorfosis, invocaciones, preguntas, esto es lo que nos corresponde. Pero ¿responder? Ni Poe consiguió hacerlo nunca como él hubiera querido.

## LA OSCURIDAD EN LA POESÍA

Parece existir en amplios sectores de la sociedad culta de hoy una prevención contra la poesía y que esa actitud de defensa, de indiferencia, cuando no de hostilidad, se basa en que la poesía «no se entiende», es decir: es «oscura». Oscuridad se toma en el doble sentido de voluntad de entenebrimiento exterior, y de abismaamiento en hontanares que acaso valdría más ignorar. Puede que mucho de esto sea cierto, pero no es razón para prescindir de un factor de conocimiento y de comunicación esencial, ni tampoco se deba caer en el prejuicio ingenuo de que la «oscuridad» es un producto de la real o pretendida deshumanización del arte de nuestro tiempo, entendiendo por tal el que se inicia hacia 1860-1890 con precedentes a lo largo del pasado siglo.

Si llegamos a un pasaje como éste, en la lectura de un libro cuya primera idea data de 1906 y que fue editado en 1922: «El retiro de mi Amada es demasiado largo para un bis acerca de la antigua mansión en la hora del crepúsculo, y las habitaciones abovedadas si cantara Vientos que soplan del Sur...» («Ulises», Joyce), podemos sentirnos seducidos por la magia del verbalismo y por las sugerencias de ciertos vocablos no dándonos siquiera cuenta de la falta de corrección sintáctica. Claro, esto es prosa. En poesía, si las libertades actuales son mayores también parecen más justificadas por la extraña belleza, que, como fuegos fosforescentes, brota de las imágenes. Así, cuando en «Au regard des divinités», André Breton dice: «Si una mujer despeinada te sigue, no te inquietes / Es el azul. No debes temer nada del azul / Habrá un gran vaso azul en un árbol.» Y la oscuridad, paradójicamente, parece surgida de una nueva luz o creada para producirla. La protesta de los tradicionalistas se ha visto más justificada aún por el hecho de que algunos poetas del siglo XX han prescindido de la puntuación y de los elementos coordinantes de

la oración penetrando en una especie de extraño primitivismo; por ejemplo, Benjamín Peret dice: «...mi tumba estallada mi lluvia de saltamontes rojos / mi isla volante mis uvas de turquesa», evidentemente sin otra intención que la de fascinarnos por el fuego artificial de las imágenes.

No hay necesidad de acudir a un tratadista de poética. Un economista, Alfred Sauvy, en «Mithologie de notre temps», manifiesta su creencia que la «oscuridad jamás brota del deseo de apartarse, de dificultar, sino que es: a) una emanación del inconsciente; b) el resultado de una técnica. «Técnica, aquí, debe entenderse ante todo como procedimiento creador «necesario» para el artista, que podría evidentemente usar otros —como lo probó Góngora con su doble corriente oscura y popular— pero que siente que su verdadera razón de actuar se halla en esa zona de lo oscuro. Una de las causas técnicas de oscuridad radica en la aliteración; el poeta prefiere una palabra menos adecuada lógicamente pero más expresiva líricamente. Así, Rutebeuf, del siglo XIII, llama a Nuestra Señora: «violette non violée» y si, en el siglo V, el poeta romano-cristiano Prudencio habla de «Tenebris nigrior» es por la misma razón, por lo cual, aún, en el XX, Stefan George invoca: «Die Hehren, die Helden». Pero la aliteración no es la única causa de oscuridad; hay el placer de «remover el idioma», de convertir adjetivos en sustantivos e inversamente. Quevedo habla de «hombres crepúsculos» en la primera mitad del siglo XVII.

De cuanto hemos venido exponiendo, se desprende la noción de que la oscuridad no es algo reciente. Podría decirse que hay dos vías paralelas de poesía, y aún de pensamiento, en todos los tiempos: la lógica y la mágica, la «clara» y la «oscura» (y aquí ponemos comillas porque ¡cuántas veces no se invierten los resultados!). Para ratificar esta idea de la «tradición de lo oscuro» podría-

mos invocar infinitos ejemplos, pero daremos unos pocos representativos. Los griegos conocieron los llamados «dramas de sátiros» (Esquilo era maestro en ellos; no se conservan) escritos en lenguaje irracional, surrealizante. Píndaro por su sola fuerza lírica, y el abundante uso del hipébaton llega a una poesía prácticamente oscura: «...una llama en espiral desvía / hasta el fondo de la llanura marina / rocas con estrépito.»

Heráclito fue llamado «el Oscuro» por su hermetismo y Pitágoras creó aforismos llenos de misterio, como: «No os miréis al espejo a la luz de la antorcha.» Esta tendencia helénica culminó en el poeta alejandrino (s. III a. J.), Licofrón de Calcis, cuyo poema «Alejandra» ha sido comparado con los textos de Joyce. Si dejamos la Antigüedad y llegamos a la Edad Media, y del Mediterráneo pasamos al Norte, vemos que la poesía germánica se basa, más aún que la clásica, en la aliteración, y en el «kenningar» (imagen). Así, la espada es «la luz de la batalla» y el sol, «la piedra preciosa del cielo». En el siglo XI, Egil Skallgrímsson escribe estos versos increíbles: «El halcón del rocío de la espada / Se alimentó con héroes en la llanura. / Serpientes de la luna los piratas / Cumplieron la voluntad de los Hierros.» Del Barroco es obvio citar ejemplos. Hay poesía oscura en «La Circe», de Lope de Vega, y las «Soledades» (1627) de Góngora son la apoteosis de ese arte. En el siglo XIX, el simbolismo da un nuevo matiz a la oscuridad que había pasado a ser, en gran parte, artificio en vez de «emanación del inconsciente». Por citar sólo un ejemplo, recordemos la escena primera del acto I del «Pelléas» de Debussy, con la escena, enteramente simbólica, de los cabellos que caen desde la torre y, en realidad, desde el cielo. Una metáfora sublime hace decir al enamorado que se dirige a ella, Melisande «tes cheveux... "ils m'aiment plus que toi"». Llegamos ya a nuestro tiempo. Invoquemos otra fuente de oscuridad: la sinestesia (mezcla e intercambio de sensaciones). Así Juan Larrea posiblemente

te escribe: «Entre estos charcos de flauta» porque el «color» del timbre de ese instrumento se parece a la luz reflejada en una charca.

Resumiendo, no sólo la oscuridad poética aparece en todos los tiempos, o en casi todos, y tiene diversos orígenes y funciones, sino que cabe clasificarla de muy diversos modos; por ejemplo: puede ser sólo procedista y retórica, conceptista y barroca, o estratégica («Amarilis», de Lope, es Marta de Nevaes), metafórica y ornamental, sociológica (los argots), fundada en una sintaxis de símbolos, hermética y mística, o automática (surrealista), es decir, producida por brote espontáneo del pensamiento puro. Podríamos seguir enumerando. Pero, ciñendo más la cuestión, la oscuridad puede ser «dirigente» (inspirada) o «dirigida» (artificio) y ésta es una distinción más importante para nosotros que cualquier otra. Si, en el segundo caso, poesía oscura es meramente una forma de escritura y de comunicación, en el primero es la recepción de un mensaje, actúe éste a través de las fuerzas verbales, de la imagen, o del principio mismo hermético en que el autor se sitúa al empezar a escribir, es decir, a inscribir su alma. En este caso, alojamos versos como los de Paul Eluard: «con miradas de amor y manos demasiado fieles. Para despoblar un mundo del que estoy ausente.»



## LO INCOMUNICABLE EN POESÍA

Es indudable que la oscuridad poética, cuando surge auténticamente, es decir, como resultado de una vocación de hermetismo (no veo otro modo de llamarla) puede conducir a lo «incomunicable». Pero antes de proseguir en esta dirección juzgo conveniente aclarar otros datos. Las calidades estrictamente poéticas (fuerzas del lenguaje, sonoridad verbal, aliteración, imagen, forma, ritmo) poseen valor simbólico, como los factores plásticos (espacio, color, forma, línea). Refiriéndome ahora a éstos, por su simbolismo, defendí siempre que las obras abstractas eran en cierto modo inteligibles. Nadie puede considerar, por ejemplo, que un cuadro rojo con una gran mancha negra es optimista o dulcemente contemplativo. Por el contrario, una imagen basada en el azul celeste y el blanco sólo por un anormal, podría ser juzgada dramática. Igualmente, hay en la lírica valores fónicos e imágenes que transmiten al lector, al margen de la trama argumental que más o menos revelan un sentimiento que se transforma en sentido, en intelección finalmente, sobre todo si se juzga cada verso en función de la estrofa y cada estrofa en función de la totalidad del poema. Los contextos son siempre de valor sumo para entender los períodos en sí y los miembros de esos períodos. A una lectura rápida para captar el poema como «conjunto» ha de suceder una segunda lectura analítico-contemplativa, para advertir las calidades de pormenor, y, finalmente, una tercera lectura de la síntesis y la clave de lo que el poema, como tal, dice. Y lo dice «así» en vez de «explicarlo» porque, si sometiera sus valores estéticos a los directivos (de comunicación clara estricta) dejaría en el acto de ser poema para ser prosa versificada: relato, novela o cuento, confidencia en el mejor de los casos.

Con todo, es evidente que hay un factor de incomunicabilidad en la lírica. Vamos a ver en qué consiste y por qué razón se produ-

ce. Los símbolos (expresiones indirectas de valor universal, en principio) pueden dividirse en símbolos culturales y naturales, según que pertenezcan ya al acervo humanístico, hayan sido clasificados, estudiados por los simbólogos, o se produzcan espontáneamente, sea en sueños, poemas o en meras imaginaciones. No hay frontera entre ambos tipos de símbolo, y en muchos casos los naturales pueden pasar a convertirse en culturales, mientras, a la inversa, éstos siempre han sido en su origen (y siguen siéndolo, de ahí su universalidad) naturales. El color rojo, para seguir con el ejemplo anterior, puede tener varios significados secundarios (pasión, sangre, resplandor guerrero), pero su expresividad primera es indiscutible y única, fundamentando y siendo a la vez el denominador común de tales significados secundarios. Pero hay otra división de los símbolos, o más bien, del modo de crearlos y utilizarlos, que es la que escinde radicalmente, las expresiones (sean poéticas, plásticas o meramente psíquicas) en inteligibles y comunicables de un lado, y en incomunicables de otro. Hay el lado objetivo del símbolo y el lado subjetivo. Este es tanto mayor cuanto concreta es la alusión (no manifestada, secreta) contenida en el símbolo. Si un poeta habla de la fuente en sí, habla de un símbolo universal, natural, cultural y objetivo, cuyo significado encontrará en los tratados de simbología. Pero si, al hablar de la fuente se refiere en realidad a «una» fuente dada (junto a la cual él vivió determinada experiencia que no narra) éste será un factor absolutamente carente de comunicación —y por tanto de inteligibilidad— para el lector, que habrá de conformarse, en este caso, con los valores estéticos del poema y con el lado simbólico-objetivo del mismo. Para dar un ejemplo de este tipo de poema, que abunda mucho en la lírica, no sólo de hoy (Dante escribió un tratado para «explicar» los aspectos subjetivos de tres

canciones suyas, aparte de que la oscuridad brota con frecuencia en su obra, sobre todo en la «Comedia», de las meras alusiones a situaciones, hechos y personajes



reales que no nombra ni acaba de explicar) se me perdonará que emplee un texto propio. Pero ésta es la única forma como puedo garantizar el lado objetivo y subjetivo, puesto que sé: 1) cuán espontánea e impremeditadamente escribí ese «fragmento» de un poema; 2) a qué extremo se me impuso la exigencia, en tanto que lírica de dejarlo así y no de otro modo (esto es, sin más explicaciones, y desde luego sin anotarlas), y 3) cómo es imposible que nadie pueda entender, en su significación última el origen de las tres palabras que forman el verso final y que, en parte sólo, se «justifican» por la aliteración. Este fragmento dice poniendo «en escena» dos voces, marcada la segunda por el subrayado, que tipográficamente se traduce en cursiva:

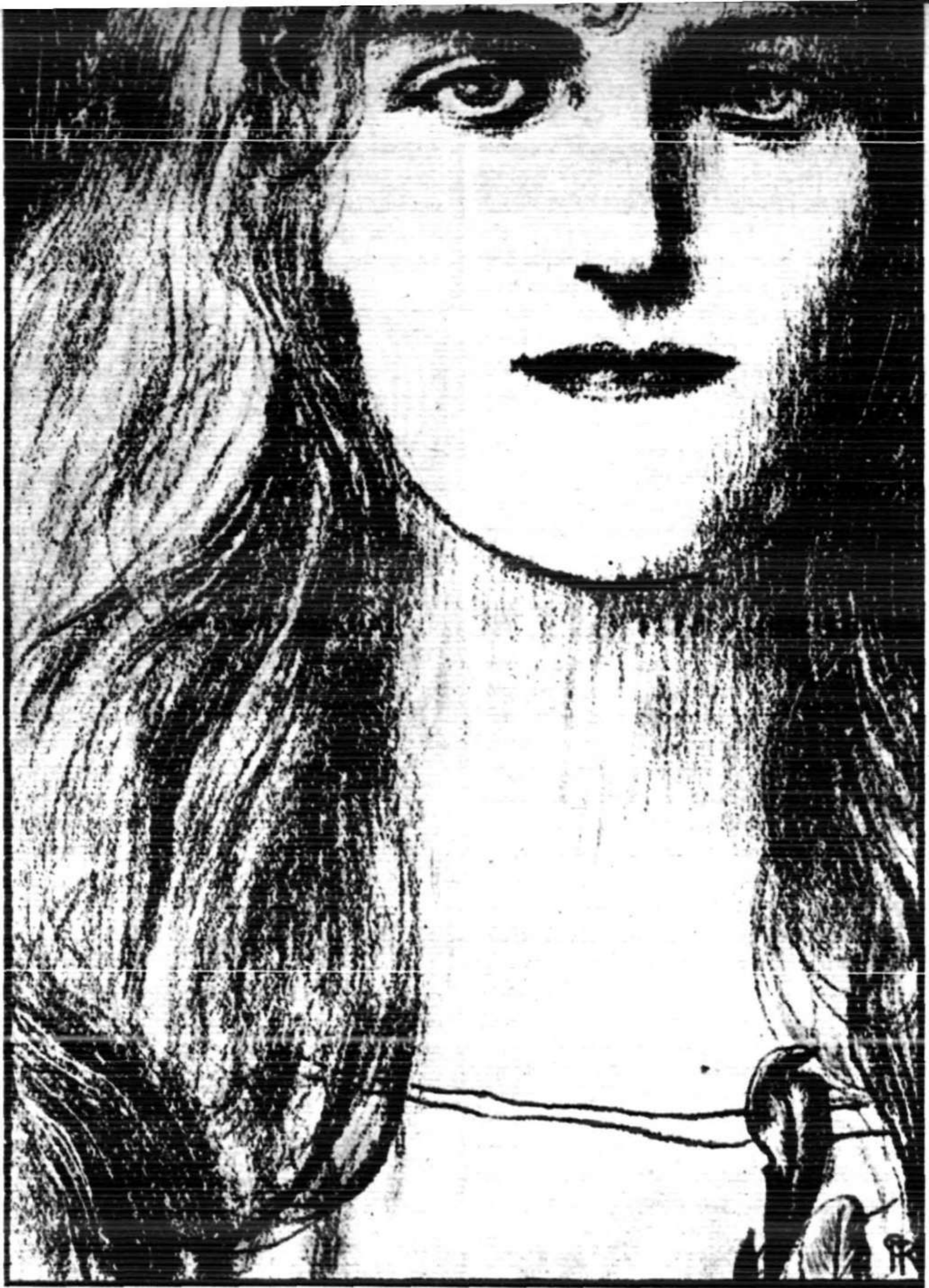
Usa el huso

¿Usar? ¿Yo?

Usar, Usera, Userkaf.

Aquí, el huso es un símbolo objetivo, relacionado tanto con el hogar y el trabajo doméstico como

con un arriesgado trasfondo que, después de Freud, ha de juzgarse sexual. La respuesta, en su doble pregunta, es de un absoluto tono despectivo, lejano, negador, aniquilante. El tercer verso está constituido: primero, por la repetición casi automática, como sucede en los estados segundos de pensamiento, cuando se siente uno profundamente afectado, de la palabra «Usar» y ésta tirando con su oscura potencia fónica provoca la palabra «Usera» (barrio de Madrid) y, a su vez, de esta palabra nace la tercera, «Userkaf» (nombre de un faraón egipcio de las primeras dinastías, unos 4.500 años anterior al momento actual). ¿Qué sentido puede tener esta alienación de un verbo y dos nombres que no se presentan como acción ligada, sino como sucesión, que, sin ser orgánica, no deja de obedecer a una conexión anímica? Se pide que «use el huso» (ya con aliteración) a alguien que el poeta conocía en el período de la guerra de España, cuando estuvo en Madrid y fue —lo recuerda, sin saber por qué— afectado por la sonoridad de la palabra «Usera». La primera vocación del autor había sido la egiptología, cuando aún cursaba bachillerato elemental. El nombre «Userkaf» restalla como símbolo de hundimiento en el tiempo (doble retorno, de 1966 a 1936, de 1936 a 1926; doblado a su vez de una caída por el pozo de un tiempo vertiginoso, de milenios, que pasa de la evocación de un vago sentimiento de peligro (Usera, la guerra) a la certidumbre de la muerte ya remotamente enterrada (faraón egipcio), provocado todo ello por la palabra «usar»). Así actúa la lírica contemporánea, con frecuencia, aun cayendo en lo incomunicable.



LA DONCELLA DE LAS CICATRICES

*A la brat nuhra*

sí  
nadie puede

abrid

\* \* \*

está realmente  
es

lo negro adueñado

íntima  
tan lejos

encuentro sin

\* \* \*

¿el mal?  
lo malo

¿mala? *vitam*  
*in tenebris trahere*  
haced luz

\* \* \*

habla, vive  
no es en la habitación

el lugar no

no

sin empezar nada

\* \* \*

se mueve casi en la oscuridad  
recta

puede morir  
morirá

una noche era otra-ella  
ella

\* \* \*

nunca

la sonrisa es igual  
no ha sonreído una vez

heredera de aparición

lejanía lejana lejanísima

\* \* \*

el contacto es la puerta

cerrada

irse en plenilunio  
sus ojos son las puertas  
abiertas

\* \* \*

puede llorar, inclinarse

tiznada, herida

elevada en un cielo

de noche estoy oscuro  
la rezo  
la enciendo

\* \* \*

ignora su primera  
su purísima  
todo la insulta

al amanecer, ¿qué?  
¿amanece?

\* \* \*

del olvido

humo no era humo  
iluminación muy escasa  
estaba

lo sé

\* \* \*

daría

¿no tengo?

\* \* \*

ilumíname  
porque yo

celebrad alturas

¿yo qué?

criatura del éxtasis  
rosa de tiniebla

creo

\* \* \*

estaba  
demasiado humo  
en un lugar humano demasiado  
en un

\* \* \*

no es palabra amor  
no hay muerte aquí  
tampoco

también  
tan bien

\* \* \*

redención  
renunciación  
rubia  
morena

oro  
noche

eternamente  
de un sueño  
agonizaré junto al  
recuerdo

CRISTO, CRISTAL

Cristo, cristal  
to, al  
alto.

Cristo, cristal  
to, tal  
total.

\* \* \*

Cristal  
tal  
tel  
Él  
Eli, Eli.

\* \* \*

Cris  
criz  
cruz

\* \* \*

Cristo, cristal.  
Cristalizado,  
cristal izado.

lizado en cruz  
crucificado  
cristificado  
cristal de luz  
lucificado.

\* \* \*

Cristo, crisol,  
Sol.

\* \* \*

Claridad  
Caridad  
dad.

Doy  
voy  
hoy  
soy.

\* \* \*

Soy en lo mismo que doy,  
en la paz de la palma,  
en la calma del alma,  
en la cruz de la luz.

\* \* \*

Clavo,  
lavo, esclavo.

Ni cristal ni crisol.

\* \* \*

Cruz, cruce.

Luce, luz.

Cristo, tal  
cristal.

\* \* \*

Cruz, descruza.  
Caja, baja.

\* \* \*

Tumba, retumba.  
Mina, ilumina.

\* \* \*

Cristaliza, cristal.  
Cristo, cristifica.

\* \* \*

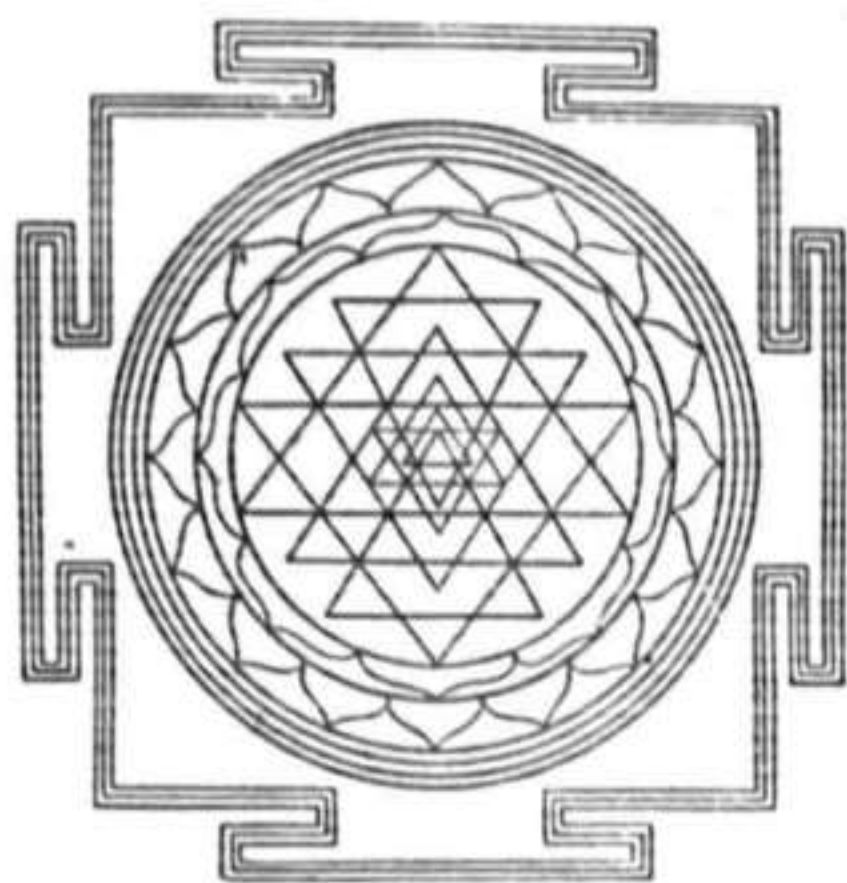
Jesús, *Je suis*.  
Cristo, cristal, cris...  
*ist*  
*stahl*.  
*Stahl, stella*.

\* \* \*

cr, cr, cr, cr,  
ss, ss, ss, ss,  
t, t, t, t.

\* \* \*

O  
AL  
EL



## CENTRO

Mandala de Shri-Yantra

El paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo inespacial, del tiempo a lo intemporal. Con todos los símbolos del centro místico se intenta dar al hombre el sentido del «estado paradisiaco» primordial y enseñarle a identificarse con el principio supremo. Este centro es lo que Aristóteles denominara «motor inmóvil» y Dante «L'Amor que mouve il sole e l'altre stelle». Por eso, la doctrina hindú dice que dios se halla en el centro, allí donde los radios de una rueda se juntan con el eje. En las representaciones cósmicas, el espacio central siempre se reserva para el creador, que aparece en la aureola circular o almendrada (intersección del círculo del cielo y el de la tierra), en torno a la cual hay círculos concéntricos, la rueda del zodíaco y de los trabajos de los meses del año, y una división en cuaternidad que corresponde a las estaciones y también al tetramorfos. Entre los chinos, el ser infinito se simboliza con frecuencia por un punto de luz en torno al cual se abren círculos concéntricos. En los emblemas occidentales surge a veces la cabeza del águila con el mismo sentido. En algún mandala hindú, como el Shri-Yantra, el centro no se representa y ha de ser adivinado y situado mentalmente por el contemplador de la «forma en expansión» (símbolo de la creación) figurada por la combinación de nueve triángulos que se interpenetran, situados en el interior de una flor de loto y de un cuadrado. Muchas ceremonias rituales no tienen otra intención que determinar la existencia de un «centro» espiritual en una determinada localidad, la cual o cuyo templo, devienen «imagen del mundo». También hay muchas leyendas que aluden a peregrinaciones a sitios que, por sus especiales características, tienen notas comunes con el paraíso. Así, el orientalista Wilhelm, en su obra sobre *Lao-tse*, transcri-

be una narración china al efecto: «El rey Huangti tuvo un sueño. Trasladóse al reino de los Hua Hsü. El reino de los Hua Hsü está al oeste del extremo oeste y al norte del extremo norte. No se sabe cuántos cientos de miles de leguas está apartado del Estado Ts'i. No puede llegarse allí ni por la fuerza de buques o de carruajes, ni andando. Sólo se llega por el vuelo del espíritu. Este país no tiene soberano: todo se hace por sí solo; el pueblo no tiene gobernantes: todo se hace por sí solo. No se conoce la alegría de la vida ni el horror de la muerte; por eso no hay muerte prematura. No se conoce ni la adhesión a sí propio, ni el alejamiento de los demás; por esto no hay amor ni odio. No se conoce ni la evitación de lo repulsivo, ni la busca de lo grato; por eso no hay utilidad ni perjuicio. Nadie tiene una preferencia, nadie tiene una aversión. Entran en el agua y no se ahogan, pasan por el fuego y no se queman... Suben por el aire como se anda por la tierra; descansan en el espacio vacío como se duerme en un lecho; nubes y nieblas no velan su mirada. El rodar de los truenos no ensordece su oído. Ni la belleza ni la fealdad deslumbran su corazón. Ni los montes ni los valles les impiden su marcha. Camina sólo en el espíritu». Esta idea del centro coincide, naturalmente, con la del «país de los muertos», en la cual el tema de la *coincidentia oppositorum* de la tradición mística conduce más bien a una suerte de neutralización de timbre característicamente oriental. El centro se sitúa en la intersección de los dos brazos de la cruz superficial, o de los tres de la tridimensional. Expresa la dimensión de «profundización infinita» que posee el espacio en ese lugar, considerado como germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres, e incluso de las propias dimensiones espaciales. En algunas cruces litúrgicas, como la de Cong (Irlanda), el centro se señala por una piedra preciosa.





Lo «no» pudiera ser una apariencia —ya que la nada, en sí, es inexperimentable—. Sería la apariencia fundamental del individuo, como asignación de espacio y tiempo en que «él» (o ello) *no está* (no es). Apariencia desde el sentido general del ser, no desde el ángulo del ente discontinuo.

• • •

Vivimos en la nada, no es que caigamos en la nada al morir. La muerte sólo es la zona oscura de la vida. En ella *algo* empuja hacia el resurgir. Ese algo (*anima = mater*) es como un hilo enterrado en la sombra.

(de *Del no mundo*)



DONDE NADA LO NUNCA NI. I Y II

La vida es una enfermedad del espíritu.  
NOVALIS

Hay dos modos de no ser y no tener: lo que nunca existió o no se tuvo; y lo que existió y se tuvo en el tiempo, ¿tiempo?  
J.-E. C.

## PRÓLOGO

magia del corazón en que la magia  
mezcla los alfabetos y cabellos  
los desiertos cabellos y las letras  
grabadas en las losas temblorosas

oculto sacramento mis tus ojos  
lanzada de los labios al azul  
en el helado blanco del triángulo  
bajo la frente eterna de la frente  
olas como sonidos de las olas  
bajo las verdes hierbas de las hierbas  
que de mi voz se elevan en mi voz  
sueño de unas materias desunidas

cuerpo de claridad como tu cuerpo  
ceñido por los ángeles de un bosque  
de los ángeles que llevan un fulgor  
bajo las nubes grises de lo gris

Bronwyn desconocido cisnes hablo  
amadura candente no ya lucho  
mío temblor de todo contención  
nunca donde lo nada sólo ni

I

Esperaba tener donde despacio

\* \* \*

de dos mares contraria  
en los restos su blanca  
inacabablemente

\* \* \*

Rosa roca de rosa rosa  
vértice en imprecisa  
inútil donde casi  
lo inolvidado deja

\* \* \*

## BRONWYN

(Simbolismo de un argumento cinematográfico)

## NOTA PRELIMINAR

En 1966 se estrenó en Barcelona la película cinematográfica *El señor de la guerra*, dirigida por Franklin Schaffner, basada en el drama *The Lovers*, de Leslie Stevens (Universat), protagonizada por Rosemary Forsyth, Charlton Heston, Guy Stockwell, etc. La obra ofrece un verismo escrupuloso en la reconstitución arqueológica del siglo XI y un argumento particularmente interesante, original, cargado de símbolos y evidentemente fundamentado en leyendas célticas. La acción acontecía en Brabante, donde los normandos habían de proteger a la población celta contra los ataques frisios. La casa productora tenía conciencia de haber creado una obra que se apartaba de lo usual, pues en su prospecto de propaganda dice: «*El señor de la guerra... es una de las películas más singulares en la historia del cine. Tiene grandiosidad, un tema muy humano y acción vigorosa y rápida. Sin embargo, no se la puede clasificar como un drama de acción, porque esencialmente es la historia de un amor tan profundo... que crea un ambiente de misticismo rara vez visto en la pantalla.*» Misticismo heterodoxo, ciertamente, o, mejor, tradicional, relacionado con pervivencias de paganismo, con la ideología céltica y con la concepción del amor-pasión tal como cristalizó en la leyenda de *Tristán*, comentada por Denis de Rougemont en *L'Amour et l'Occident*. Las pervivencias del paganismo en el siglo XI no pueden extrañar, ya que han sido reconocidas por los historiadores. Desde Grecia a Escandinavia e Irlanda, en pleno período románico, se honraban las fuentes milagrosas, arroyos y pozos. En 802, Carlomagno se quejaba de que en su tiempo se venerasen árboles, rocas y fuentes y se interrogase a hechiceros y adivinos.

La simple toma de contacto con el argumento de *El señor de*

*la guerra* ya introducía en un mundo legendario. Esto no puede extrañar si recordamos que, según Mircea Eliade, el mito pasa a la leyenda y a los cuentos folklóricos, se profaniza e incluso puede resurgir en formas literarias y sus derivaciones: poemas, dramas, novelas o películas cinematográficas. Cabe que el autor del argumento, Leslie Stevens, crease tal floración de símbolos inconscientemente, como consecuencia del clima de leyendas en que se inspiró; pero también es muy posible que construyera su obra con perfecta conciencia de cada elemento y de su significado. Sea como fuere, dio a su obra —y Schaffner transfirió al cine perfectamente ese carácter— el sentido de un mito. Hemos de recordar que el mito es una creación del alma, inconscientemente creadora, según Loeffler-Delachaux, quien añade que mitos, cuentos y leyendas son el reflejo de nuestra vida psíquica. La antropología reconoce en el mito el arquetipo de lo verdadero, la realidad primordial, que luego los hechos de la existencia fenoménica repiten traduciéndolo a diversos niveles. En *Aspects du mythe*, Eliade precisa que el cuento maravilloso «presenta la estructura de una aventura infinitamente grave y responsable; se reduce a un escenario iniciático (lugar sagrado = paisaje completo) y a unas determinadas pruebas, que terminan con la boda de los personajes simbólicos y/o con la muerte de uno de ellos o de los dos. El viaje al más allá, el encuentro de un príncipe con una doncella que puede aparecer en una situación de gran inferioridad (consciente) o inconsciente (la bella durmiente), son elementos casi constantes de este mito que, a su modo, *El señor de la guerra* — con otras implicaciones y simbolismos — desarrolla con perfecta coherencia, aunque con graves incógnitas finales. Gran acierto de Stevens fue situar la acción en el mundo céltico, pues el simbolismo es la

rauda penetración en pérdida  
 código de ceniza que  
 en palabras son ruidos como  
 cristal inagotable ven  
 más no nada ni nunca si  
 acantilado claro ya  
 deslumbrante transparente dilata lo

\* \* \*

erigiendo en estrellas entre  
 buscan sus ramas negras a  
 desolador de sí dador  
 ráfaga desunida mis  
 decrecientes cisnes como

\* \* \*

en instantes distantes  
 inmensamente nada  
 ni no

\* \* \*

contra las últimas en ruta  
 enloquecidamente no  
 hacia lo eterno roto rosa  
 que solamente emigra su  
 las alas que no lloran abren

\* \* \*

¿dónde? ¿lo ella? ¿era?  
 errante reino ruido  
 inmaculadamente no  
 destellada corona no  
 rotación iras sido su

\* \* \*

belleza la  
 nunca por la insondada  
 tan irrealmente

\* \* \*

ávidos siempre hielo  
 hendiduras de cielo grises

\* \* \*

forma de pensamiento más pro-  
 pio del alma celta. Según Lang-  
 yel, el fin de ese simbolismo es  
 «la integración de cada conoci-  
 miento en la dialéctica de lo  
 sacro y el revestimiento de cada  
 elemento de lo real (seres, co-  
 sas) de una cualidad cósmica  
 que lo convierte "en otra co-  
 sa"». Vamos a analizar el simbo-  
 lismo y la ideología de *The*  
*Lovers*.

#### ARGUMENTO DE «EL SEÑOR DE LA GUERRA»

Chrysagón de la Cruz, caba-  
 llero normando, «señor de la  
 guerra», es enviado por el duque  
 de Brabante a una región al nor-  
 te del país, que le concede en  
 feudo, para que proteja a sus  
 vasallos de las incursiones pe-  
 riódicas de los frisios. Chrysa-  
 gón va acompañado de su her-  
 mano Draco, de su escudero  
 Boors, de un halconero enano y  
 de un grupo de hombres de ar-  
 mas. Recién llegado a la comar-  
 ca que debe defender ya tiene  
 que intervenir para rechazar una  
 agresión frisía. Esta es dirigida  
 por el rey de una tribu, que lleva  
 consigo a su hijo, a pesar de ser  
 un niño, y al que pierde en el  
 tumulto de la pelea y en su  
 huida.

Tras el combate, en el que  
 Chrysagón recibe una herida en  
 la espalda, el caballero se en-  
 cuentra con un grupo de cam-  
 pesinos del lugar, dirigidos por  
 su jefe Odins y por el hijo de  
 éste, Marc, que va armado con  
 un hacha que ha arrebatado a  
 un frisio. Chrysagón le reclama  
 el arma, se aparta de ese grupo y  
 avanza por un bosque de gran-  
 des árboles en el que se ve un  
 lugar de ceremonias de culto  
 druídico. Se presenta otro grupo  
 de campesinos ante él, conduci-  
 do esta vez por un sacerdote  
 que no ha vacilado en ceñirse a  
 la cintura una rama con hojas  
 verdes. Pasado el bosque, se ve  
 una gran llanura pantanosa y al  
 fondo una alta torre de piedra.  
 El lugar impresiona desfavora-  
 blemente a Chrysagón, que pro-  
 cura disimularlo, pero Draco su-  
 braya que el duque le ha cedido  
 unas tierras que nadie quería.  
 Con todo, es un paisaje com-  
 pieto, con valle, bosque, río, zo-  
 na costera y rocas. No hay nin-  
 guna montaña, pero la torre la  
 sustituye como «lugar elevado».  
 Es el paisaje del destino; en él

sucedieron hechos decisivos.  
 Hay una atmósfera de misterio y  
 de dramatismo inmanente.

Llegan ante la torre. Junto a  
 ella hay restos de una iglesia de  
 piedra y una cruz con relieves,  
 como las anglosajonas e irlan-  
 desas. Por la izquierda se ex-  
 tiende el mísero poblado primi-  
 tivo. Detrás de la torre, a poca  
 distancia, se halla el mar. Los  
 frisios se adentraban en el terri-  
 torio por la desembocadura del  
 río. No hay hombres de armas  
 en torno a la torre ni signos de  
 vida. Abierta la puerta, Chrysa-  
 gón, Draco, el escudero y el  
 sacerdote ascienden por la es-  
 calera interior a los pisos altos  
 de la torre, ancha como verda-  
 dero castillo. Entran en la habi-  
 tación del alcaide —anterior go-  
 bernante de la comarca en nom-  
 bre del duque de Brabante— y  
 lo encuentran muerto. A su la-  
 do, muerta también, hay una  
 joven desnuda. Sobre ella se ve  
 una corona de flores blancas. Es  
 una novia que, según la cos-  
 tumbre céltica, se cedió al señor  
 del lugar en la primera noche de  
 bodas. En la corona de flores  
 hay una abeja, detalle que el  
 escudero califica de «presagio  
 de muerte». El espíritu supersti-  
 cioso es común a todos aque-  
 llos hombres de mediados del  
 siglo XI.

Chrysagón se muestra desa-  
 gradablemente sorprendido ante  
 todo lo acontecido; ordena que  
 quemen los cadáveres y que  
 limpien la torre profanada. Sube  
 a la terraza guarnecida de alme-  
 nas con el sacerdote y allá narra  
 a éste que casi estuvo a punto  
 de apoderarse del rey de los  
 frisios, antiguo enemigo que  
 muchos años atrás hizo prisionero  
 a su padre y sólo lo devolvió  
 contra el pago de tan gran  
 rescate que los arruinó. Por eso  
 lleva veinte años combatiendo  
 sin cesar, para intentar recuperar  
 sus antiguos dominios. Se ad-  
 vierte que es un hombre vigoroso,  
 pero al borde de la crisis de  
 su vida, cansado ya de su exis-  
 tencia, «maduro para la muerte»  
 como diría Nietzsche. Chrysa-  
 gón ignora que el niño frisio  
 prisionero es hijo del rey frisio,  
 pues el único que descubrió su  
 emblema real es el halconero,  
 que se apoderó del muchacho  
 para convertirlo en su servidor.

Al día siguiente de su llegada  
 a la comarca, los normandos  
 van de caza. Chrysagón lleva  
 una lanza-tridente. Llega a la

halo de sienes yerta suave  
nieve de la voz y no late  
crece desde la piedra sed  
ocaso de lo fondo y alto  
hoguera de la mano allí

\* \* \*

en rama evidenciada con  
habla de su dorado fuego  
amado rosa amado desde  
en su delgado tallo sola

\* \* \*

nunca vivido cuando  
mirada adomecida en tu  
de campos intangibles era

\* \* \*

infinito intocable dado  
irrealizando en lo fulgor  
mar en fosos de tanta

\* \* \*

que inmóvil  
abre sus incensarios en la costa  
inmaculada luna luz  
cercanamente y abre

\* \* \*

diademas en diamantes días  
reunidas rayas en radiante  
memoria mera de lo estar

\* \* \*

en su las amarillas ruina  
y poner si pusieran oro  
de sacro sacrificio con  
coro y

\* \* \*

inoíbles las cimas simas  
donde lo argénteo  
al  
invasor donde desunido

\* \* \*

orilla del río, donde está teniendo lugar un incidente. Los perros de los cazadores se han arrojado sobre el grupo de cerdos que guarda una joven e incluso sobre ésta. Un hombre de armas, en vez de ayudarla, la empuja al agua a la vez que tira de su túnica de tosco tejido claro. Ella queda desnuda dentro del río. Cuando el escudero se hace cargo de la situación y advierte la gran belleza de la joven, expulsa a todos del lugar y deja que Chrysagón se quede solo con la muchacha. A la pregunta de cómo se llama, ella le dice su nombre: Bronwyn. El la invita a que salga del agua y ella lo hace a medias cruzándose los brazos sobre el pecho. En el agua flota una corona de flores blancas. Chrysagón le pregunta si es novia y Bronwyn responde que sí. Al ir a tocar la corona, una abeja pica a Chrysagón. Este vacila y decide apartarse renunciando a la joven. Pero se ha producido el «encuentro» y Chrysagón lo ha experimentado como algo turbador y sacro a un mismo tiempo, como algo que forma parte del misterio del lugar.

Bronwyn se ha vestido y va por el poblado, donde encuentra a su novio, que es hijo del jefe celta Odins, que ejerce también funciones sacerdotales. Bronwyn es hija adoptiva de éste y se ignora su origen. Marc le pregunta qué le sucede, pues ella llora, y al recibir su explicación la conmina a que se aparte del nuevo «señor del lugar».

En la torre todos advierten días después que Chrysagón está profundamente alterado. Tiene fiebre. Le hacen bromas sobre su docilidad en permitir que Bronwyn se alejara sin ser su presa. El escudero piensa en la herida de la espalda y dice que debe curarla. Draco hace que Bronwyn pase a la torre como ocasional sirvienta. El escudero cura la herida de Chrysagón, cauterizándola con un puñal al rojo, mientras Bronwyn sostiene las manos del caballero.

Pasan unos días. Chrysagón, Draco, Boors el escudero y el halconero van de caza, utilizando esta vez los halcones. Un incidente provoca una pelea de los dos hermanos y Draco huye a galope. Chrysagón parte en su busca, pero a quien encuentra es a Bronwyn, con una rama de muérdago atada al brazo y reco-

giendo hierbas medicinales. El normando descabalgua y la asedia. La acusa de brujería por el hecho de que conozca las propiedades de las plantas, con el fin de asustarla y adquirir dominio sobre ella. Va a abrazarla por fuerza cuando, del enorme árbol junto al cual se hallan, brota con gran ruido de aleteo una bandada de aves, lo que asusta a Chrysagón como presagio maligno. Empieza a sentir que se halla fuera de su campo de acción habitual. Otra vez deja ir a la joven sin molestarla.

Al día siguiente, ejerce justicia en la torre y dirime las querellas de los campesinos. Al terminar, se presentan Bronwyn, Marc y Odins, para pedir permiso al señor del lugar, pues los jóvenes van a casarse. Chrysagón lo otorga. Muestra desorientación primero y luego furia. Al parecer, la curación de la herida no ha terminado con su fiebre. Su hermano, interpretando que padece un trastorno debido a su pasión sexual por la joven, le aconseja que exija el mismo derecho que se concedió al alcaide (y que a él le pareció indigno), ya que Bronwyn va a casarse. El sacerdote se opone y dice que la Iglesia no aprueba ese derecho, pero al fin cede invocando la palabra clave de la tradición celta: fecundidad.

Se celebra la boda de Marc y Bronwyn en el bosque, oficiando Odins. Hay un somero contacto de orgía. Repentinamente, se presentan Chrysagón y los suyos para exigir el derecho. El jefe celta accede, mientras Marc es sujetado por sus amigos. A la noche, en procesión, llevan a Bronwyn a la torre. Su padre adoptivo va delante; advierte a Chrysagón que se la entrega pero sólo por aquella noche y que al amanecer irá a reclamarla. Quedan solos Bronwyn y Chrysagón. Ella se muestra atemorizada y él habla de renunciar, pero luego dice que la necesita. Ella le responde que también «está hechizada». Pasan juntos la noche y al amanecer ella se asoma a la ventana, envuelta en un cobertor de pieles, mientras comienza a brillar el sol. El padre exige la devolución de la joven. Chrysagón se niega y para justificarse ante Bronwyn le promete matrimonio —olvidando la distancia jerárquica y su deber— y le pone el anillo familiar, que su padre le entregó al morir junto

amoratando el claro yace  
rosa roca de rosa rosa  
emergiendo remota y rauda  
entender intentando y entre  
donde nada lo nunca ni

II

porque ¿cómo la esencia  
impermanencia de fulgor  
brillante ruido que  
de lo radiante rayo que  
podría?

\* \* \*

gimen voz de las rosas  
a débil desvarío  
por entre tantos siempre  
adhesiones remoto que posible  
deparan  
padecer encendiendo la figura

\* \* \*

útil de tan inútil  
en el cabellos bosque  
albo desnudo claro  
que baja  
a la nunca ya roca  
desestimadamente desde su

\* \* \*

de sentimiento rostro  
ojos de lejos boca  
boca mirada que  
constelación y como triángulo

\* \* \*

morado mar de pronto  
sus perdida belleza  
tantas blancas y nubes tanto  
que no  
de nada se anudando  
mi tus sus ojos ojos

\* \* \*

con el escudo. Cuando Draco  
ve esto pronuncia en insultos  
contra la procreanza Bronwyn.  
Chrysagón le obliga por fuerza a  
ponerse de rodillas ante ella, y  
se advierte que la tensión entre  
los hermanos, ya señalada des-  
de que llegan ante la torre, se ha  
convertido en odio que será im-  
posible dominar.

Vuelve la noche. Chrysagón  
despierta y se ve solo en la ca-  
ma. Sube a la terraza, donde  
brillan las lanzas alineadas en  
un soporte, y encuentra allí a  
Bronwyn, desnuda, contem-  
plando las estrellas. La cubre  
con el cobertor de pieles, la  
abrazo y hablan. Le promete que  
un día «la llevará a un lugar  
lejano que él conoce...» Ruidos  
insólitos le hacen mirar hacia  
abajo y ve frisios, que se han  
acercado en la oscuridad, y es-  
tán intentando saltar el puente  
levadizo que él hizo construir así  
como excavar un foso y llenarlo  
de agua. Combate con ellos. La  
lucha prosigue al día siguiente.  
Se ve que el pueblo se ha unido  
a los atacantes, a cuyo encuen-  
tro había ido Marc. El halconero  
también se ha unido a los ene-  
migos. Draco lo mata de un fle-  
chazo. Los frisios atacan con

fuego y convierten el foso en un  
mar de llamas. Pasan días y el  
asedio prosigue; finalmente, una  
gran estructura de madera,  
construida por los frisios, es  
apoyada contra la torre y por su  
escalera trepan los guerreros  
nórdicos para saltar a la terraza  
almenada. Draco, en vista de la  
difícil situación, ha salido en  
busca de ayuda. Consigue una  
balista y con sus disparos de  
piedras y fuego incendia las má-  
quinas de asalto frisias.

Al entrar en la torre, Chrysa-  
gón le saluda afectuosamente,  
pero su hermano se burla de él.  
Ha contado al duque todo lo  
acontecido y éste, enfurecido  
por los errores de Chrysagón,  
que han puesto a su pueblo al  
lado de los frisios, le ha arreba-  
tado la dignidad de señor del  
lugar, concediéndola a Draco.  
Pero los hombres de armas se  
niegan a prestarle juramento de  
obediencia mientras viva Chry-  
sagón. Por ello, decide matarlo.  
Bronwyn se interpone. Chrysa-  
gón no quiere luchar, pero al fin  
se ve forzado a hacerlo y mata a  
Draco en defensa propia.

Los frisios han sido vencidos  
pero no destruidos. Se han reti-  
rado al bosque. Como al motivo

del poema, el autor se ha  
sido. Finalmente, viajar a  
Marc, para el rescate del hijo  
del rey, da cuyo destino Marc  
les ha informado, está a la ex-  
pectativa. Chrysagón, presa de  
sentimientos de culpabilidad,  
aunque tuvo que pagar rescate  
por su padre, entrega al enemi-  
go su hijo contra nada. Es el  
fundamento de la paz, pues el  
rey frisio reconoce la generosi-  
dad de Chrysagón. Pero éste es  
atacado traicioneramente por  
Marc, que le hiera con una hoz.  
Presintiendo su próxima muerte,  
Chrysagón se despide de  
Bronwyn y la entrega al rey fri-  
sio (que le promete cuidar de  
ella — de nuevo hija adoptiva —)  
y luego dice a Boors, su escu-  
dero, que va a presentarse al  
duque de Brabante para pedirle  
perdona cuanto ha hecho. Por  
el camino muere. Los frisios ya  
no vuelven a atacar las comar-  
cas brabantinas que han presen-  
ciado el sacrificio del «señor de  
la guerra». Nada se sabe ya del  
ulterior destino de Bronwyn. Va  
a lo desconocido como de lo  
desconocido vino. Su sola pre-  
sencia bastó para dar a Chry-  
sagón unas horas de felicidad  
que nunca conociera, pero tam-  
bién para causar su ruina y su  
muerte.

#### ANÁLISIS DE LOS SIMBOLOS DE «EL SEÑOR DE LA GUERRA»

Para conocer el significado de  
los símbolos que van aparecien-  
do en el argumento de Stevens  
no vamos a emprender una in-  
vestigación probatoria de tales  
sentidos, ya que esto ha sido  
hecho por especialistas; nos  
atendremos al principio de au-  
toridad y a la confianza que de-  
terminados criterios nos mere-  
cen. Usamos para dicho análisis  
la bibliografía que se relaciona  
al final de este ensayo y remitir-  
mos a ella, en cada caso, por un  
número de referencia. En vez de  
estudiar los símbolos a medida  
que aparecen en el argumento,  
lo que, por su yuxtaposición,  
crearía un confusionismo de di-  
fícil solución, hemos preferido  
agruparlos por «constelaciones»  
que se refieren a personajes o a  
hechos, tratando primeramente  
de los símbolos sustanciales pa-  
ra la «historia» de Chrysagón y  
Bronwyn y aludiendo luego a  
los secundarios.

Comenzaremos por especifi-

roca de rosa que  
 blanca de blanca para  
 de tránsito transido  
 estando  
 traspasado de fin  
 roca de runas reina

\* \* \*

y Bronwyn ni

\* \* \*

en tuya cabellera  
 rayas petrificadas  
 de planeta sin es  
 ni con recuerdo pudo  
 di

\* \* \*

el restos contemplar  
 solamente son ello  
 ávidos los abiertos  
 pupilas en lo eterno  
 a muerte  
 lontananza sin lágrima

\* \* \*

perder cerca dejando  
 a reducida niebla  
 oscilantes niveles que si no  
 antorchas entreabiertas ama  
 puertas como de tiempo que  
 despertar

\* \* \*

rota reducto  
 en imagen de calma  
 hielos que bruscamente los  
 derivan  
 te enciendo habitación  
 mío lo no  
 blanco bordado junto borde

\* \* \*

del que «el ambiente de misti-  
 duce a un clima similar al des-  
 crito por Corbin, para quien los  
 hechos», los fenómenos terres-  
 tres, son «algo más que fenóme-  
 nos; son hierofanías mazdeanas  
 que nos revelan *quiénes* son los  
 seres y cosas». Agrega que en  
 este mundo hemos de llegar  
*allá, es decir, a vivir el «otro».*  
 Esto y no otra cosa es el misti-

cismo. En cuanto al fondo de  
 En cuanto a los personajes y hechos de  
*El señor de la guerra*, se centran  
 sobre todo en el preeminente  
 valor dado a la fecundidad-ferti-  
 lidad, que, según Hubert, era la  
 principal inspiradora de la reli-  
 gión de los celtas. La cesión de  
 las novias al «señor del lugar», y  
 las orgías, según Eliade, tenían  
 la finalidad de estimular la ferti-



celeste catarata  
anillo desencadenado mi

\* \* \*

tan grises caímos no volver  
y lo nada es posible  
sin vidrio ni la niebla  
¿no?

\* \* \*

no retornar si juntos  
de las juncos arenas  
retornar donde somos  
de distancia si sed

reverencia rodillas  
mi beso la amarga espuma  
donde nada

FINAL

déjame deja Bronwyn deja déjame  
horca sin otro mundo donde que  
llego remotamente Bronwyn y  
déjame si mire cuando para

y esperar del olvido sólo solo  
hacia lo despertar entonces como  
árboles de recuerdo nube pasa  
grito de los metales cima fuego

no manos no sonido me aproximo  
el hacha prisionera de pared  
herencia que permite negra la  
por tus abrasadora luz en ello

abandonada sombra de mar lento  
amada que desciende con sus astro  
ruego ceniza pálida apareces  
el fondo de los fondos o lo cerca

destierro noche rota de común  
oscilaciones rosa de mi rosa  
tan como perdición sabia de no  
que respirar es llamas y no ser

Bronwyn desconocido cisnes hablo  
amadura candente guantes rojo  
mío temblor de todo contención  
nunca donde lo nada sólo ni

El objeto del amor es el signo de la invalidez, de la carencia del yo. Amar «lo otro» es no poder amar suficientemente lo uno, lo Uno. Es decir, ni el centro ahumano de la mismidad, que cabría imaginar inespacial e intemporal, esto es, acircunstancial.

\* \* \*

El deseo, necesario para que exista algo (=todo), no terminará nunca, sino terminamos con el universo, no ya con el planeta.



lidad agraria. Podríamos agregar que la vida de las plantas y de la tierra no dejaba de implicar una «animación» de la propia muerte, como se verá, concebiéndose el mundo de los muertos como una suerte de «depósito» del que brota la vida, y al que se enriquece mediante sacrificios, incluyendo los sacrificios humanos, tal como explican las historias de las religiones.

La condición de caballero de Chrysagón ya tiene valor simbólico, pues representa la sublimación del guerrero. Según Marx, la idea del caballero es céltica. Indica que Irlanda influyó en Gales, y Gales, por mediación de las cortes anglonormandas de Inglaterra, aportó la noción del caballero y del *fatum* del amor. Pero es fundamental que el «señor de la guerra» no aparezca solo, sino con un hermano. El mito de los dos hermanos (Dioscuros, *soi levante y soi poniente*, parte inmortal y parte mortal del hombre, espíritu e instintos) es conocido de todos los antropólogos y psicólogos. Schneider habla de «un hema-

no claro y otro oscuro» y señala que ambos hermanos, juntamente, forman un dios doble (Géminis), que es a la vez «el dios de la guerra y de la fecundidad, de la muerte y del renacer, de ahí la necesidad de los ritos sangrientos para crear y mantener la vida». Agrega que ese dios es un símbolo de la naturaleza, que crea y mata. También dice que la crisis que



## de 44 SONETOS DE AMOR

A Bronwyn-Bhowani, promesa de muerte y de renacimiento.

Diamante de la noche de mi centro  
devuélveme la luz que te entregué  
haciendo de tu ser la sola fe  
para perderme y renacerme dentro.

Diamante del destello del encuentro  
viendo tu resplandor por fin sabré  
si tengo lo que pienso, lo que sé  
mientras en tu belleza me concentro.

Quisiera desgarrar mi pecho ciego,  
darte mi corazón, darte mis trozos  
al fin descuartizado; sé mi hoz.

Destruyeme diamante y mira luego  
de qué color morían mis sollozos.  
Pero no calles más, dame tu voz.

\* \* \*

Princesa prisionera de la nada,  
princesa prisionera de la suerte,  
princesa prisionera de la muerte,  
princesa del abismo en la mirada.

Princesa de la noche de la espada,  
princesa de la noche de lo inerte,  
princesa de la noche que se vierte,  
princesa sin amor y enamorada.

La luz de tu tristeza de princesa  
brilla en la claridad de este lamento,  
es luz que no comienza y que no cesa.

La luz de tu belleza de princesa  
brilla en la eternidad de este momento;  
princesa del horror de ser princesa.

determina esa antítesis fundamental al Géminis, al producirse aparece como lucha y se expresa por el hecho de que «este combate se desarrolla entre hermanos». Es interesante la connotación simbólica del «señor de la guerra» en tanto que tal, que lo asimila a Marte, quien, según Thevenot, «presidía lagos, fuentes y arroyos, entre los celtas», apareciendo también como protector de grupos sociales.

Es importante el significado simbólico de los nombres de los dos hermanos de *El señor de la guerra*. Este se llama Chrysagón, del griego *Chrysos* (oro) y *agonía* (lucha), mientras que la asimilación de Draco a dragón apenas necesita comentarse. El oro, simbólicamente es igual al color blanco. Savoret habla del «caballo blanco labrado en una roca en Berkshire Downs... A cierta distancia se halla la «colina del dragón» y, según leyendas locales, San Jorge (caballo blanco, luchador de oro) mató en esa colina al dragón al que está tradicionalmente asociado». Advertimos así un segundo significado simbólico de la lucha Chrysagón-Draco, que refuerza el primario del Géminis, ya expuesto. Dragón simboliza la parte inferior del hombre (como el toro en la religión de Mithra) y también sequía, enfermedad, plaga o tiranía. De otro lado, el dragón es el guardián del tesoro (Bronwyn), el obstáculo para su posesión, y el caballero ha de vencerlo para lograr lo que anhela. Incluso en el «lugar lejano...», para coger los frutos del jardín paradisiaco, «el héroe ha de afrontar al monstruo guardián», según Eliade. Psicológicamente, se diría que el dragón es la «sombra» del caballero. A la vez el halconero enano es la «sombra» de Draco.

Respecto al valor simbólico de los nombres en sí, mencionaremos ideas muy interesantes. Según Marx, el nombre puede constituir el origen de una leyenda o ésta concentrarse en el nombre. Vendryes dice que «el nombre precisa el objeto». Puede «evocar sentimientos e implica cierto juicio de valor».

Vamos a referirnos ahora a los símbolos del lugar donde se producen los «hechos» de *El señor de la guerra*. Resulta casi increíble la literalidad de las convergencias de sentido. Sa-



UN POEMA DEL SIGLO VIII (2.<sup>a</sup> VERSIÓN)*A la gran desconocida*

Son los restos del hierro entremezclados.  
Son signos, huesos, llamas  
que persisten en láminas de piedra.

Olas entrelazadas, alas,  
azules espirales, cruces.

Las ruinas de las runas en silencio.

\* \* \*

¿EN QUÉ PIENSAS?  
¿EN QUÉ PUEDES PENSAR MIENTRAS VACILAN  
TUS MANOS-CICATRICES?

\* \* \*

Ni una mano sostiene todavía  
la voz que dominaba la llanura.

Los relieves de piedra se deshacen,  
entre hierbas las joyas se desnudan,  
las nubes permanecen.

Los restos de los pálidos relieves  
habitados por ángeles.

\* \* \*

A veces se aproxima  
un sonido difunto.  
La casa, las paredes  
vuelven a levantarse  
entre el polvo confuso  
y la ceniza suave.

\* \* \*

¿QUIÉN ERES?, DIME, SOMBRA

\* \* \*

demos que el señor lleva con su naturaleza dual (Géminis) a unas tierras que le han sido concedidas en feudo y que éstas son pantanosas. Apuntamos ya que el caballero parece hallarse en situación interior crítica, «maduro para la muerte». Dice Marius Schneider: «El hombre, desilusionado y dolorido, después de haberse enfrentado con el monte de la culpa, se halla ante dos caminos para continuar. Puede seguir la región *pantanosas*, que visitan los cazadores y que se extiende hasta el río de la muerte, o puede intentar trepar la sierra del deber, del dolor y del sacrificio.» Chrysagón sigue ante todo el primer camino y cuando, tras ser herido por Marc, quiere seguir el segundo, muere.

La comarca es un «paisaje completo», es decir, el paisaje cósmico. Przulski dice: «El lugar sagrado se descompone en tres elementos principales: piedra, agua, árbol. La parte sugiere el todo... El lugar santo es el paisaje completo: monte (o torre), valle, lago, río, bosque, mar, rocas, sentido como un todo... Fecundidad, fertilidad, nacimiento y muerte, muerte y renacimiento, estos procesos atestiguan la variedad y fuerza del dinamismo de que el lugar santo es la manifestación permanente.» Y agrega esta tremenda afirmación: «En ese estado, el lugar santo tiende a convertirse en una figura femenina. Luego, ella se convierte en diosa y adquiere una leyenda.» El pantano, específicamente, se refiere al predominio del principio femenino, por ser la síntesis de los dos elementos femeninos (tierra y agua).

De otro lado, Vendryes señala que, «en el mundo céltico (como en el misticismo sufi) el universo es concebido como compuesto de dos mundos, no superpuestos, sino confundidos: el de los hombres y el de las hadas, uno visible y otro invisible, salvo excepcionalmente». Thevenot precisa que «una corriente de agua, un lago, o la cima de un monte, era el lugar de residencia de una deidad o el de su aparición». Esta aparición es, en el plano más directo, un fenómeno, pero en el plano místico es una vibración producida por la brusca iluminación de este mundo por un factor que procede del otro. En la mística sufi

La pradera enterrada se levanta  
y atraviesa la tierra desnuda.  
Sus capas transparentes se despiertan  
entre campanas negras y carbones.

Es música de hierbas que se agitan,  
*que se agitan.*

\* \* \*

En el fondo del lago están las puntas,  
las flechas carcomidas por los dedos  
de las madres del cieno.

Los óxidos escritos en las rocas  
hablan de sus pasados pensamientos.

\* \* \*

¿Y PARA QUÉ VOLVER?  
¿POR QUÉ CAMINO?

\* \* \*

Como la niebla de los mares amanece,  
los inciertos niveles  
avanzan lentamente con el viento gris  
de tiempos oscilantes.

No sé si son humanas las miradas  
en el sollozo inmenso de las aguas.

\* \* \*

Lo triste,

de todo lo más triste  
son las canciones oídas al final.

Los árboles murieron como flores.

(Escucho:  
todos hablan de guerra, de unos muros  
inútiles.)

\* \* \*

¿NO PUEDES RECORDAR QUÉ SUCEDIÓ?

\* \* \*

se habla de la «tierra de las visiones», mundo en que tienen lugar los acontecimientos espirituales reales. Lugar donde el espíritu se «corporeiza». Existe así una «geografía visionaria» en la que todos los elementos son símbolos. Cuando un ser humano ve seres de mundos superiores o ve seres de este mundo bajo la luz de lo superior, ha entrado en el *barzakh*, en el intermundo, ha penetrado en el país llamado Hurkalya, o «tierra del alma», que es la visión del alma. Dice Corbin, de quien tomamos estas nociones, que «ver las cosas en Hurkalya es verlas como acontecimientos del alma». Así, los «hechos» que tienen lugar en el «paisaje completo» muestran ya la faz del más allá. De otro lado, se señala el peligro que para un ser vivo tiene este acontecimiento, pues, como indica Caillois, «sacro es aquello a lo que uno no se aproxima sin morir». Y es porque lo sacro es lo absoluto. Lo absoluto linda siempre con la muerte porque en el mundo fenoménico no puede darse lo absoluto.

Precisemos que en el «paisaje completo» donde se cumple el destino de Chrysagón el bosque es el templo céltico y recordemos que, en él, la torre sustituye a la montaña, siendo el lugar de la boda de la tierra y el cielo. Eliade dice: «La hierofanía (y hierogamia) es simbolizada por un *axis mundi* (montaña, pirámide, torre) en la que se verifica una ruptura de niveles». Schneider confirma que la torre (o la montaña) es «el lugar en que se cruzan el cielo y la tierra», siendo la escalera del interior de la torre una ratificación del *axis mundi* a la vez que un símbolo del culto de los antepasados.

Hemos analizado hasta ahora los símbolos del «señor de la guerra» y de la comarca donde tienen lugar los hechos que consuman su destino. Vamos a ver ahora los valores simbólicos de los hechos primordiales y los de la doncella misteriosa que surge para darle una rápida felicidad y causar su muerte sacrificial. Bronwyn está desnuda en el agua cuando Chrysagón la conoce. Existen en ese episodio crucial cinco símbolos esenciales. Las aguas simbolizan «la suma universal de virtualidades... son el depósito de todas las posibilidades de la existencia». Tienen un carácter a la vez

Sucede todavía cada tarde  
entre las yertas rayas de las rocas,  
entre las rocas rayas de las yertas  
cabezas olvidadas.

Las bocas aplastadas no pudieron  
decir qué terminaba con sus labios  
de sol desvaneciéndose.

\* \* \*

Las hierbas y los cielos, las mujeres  
en la cima del monte abandonando  
sus cuerpos a la orilla de una masa  
de metal humeante.

En el césped más verde de la tierra,  
en el más claro llanto  
viví mientras mis ojos resistieron.

\* \* \*

¿QUIÉN ERES?, TE PREGUNTO  
DE NUEVO.

\* \* \*

Pasan las negras nubes por el cielo  
blanco.

Pasan los crisantemos de los soles  
ávidos.

pasan los cementerios y las rojas  
avalanchas de muertes indelebles.

Pasan.

Quisiera ver el rostro  
de Beda el Venerable.

Pasear con aquella  
doncella que me amó cuando ya pronto  
tenía que morir bajo las lanzas  
de los sajones.

\* \* \*

† HIC JACET †

\* \* \*

El hombre interior puede pensarse como ser  
ahumano. Basta con que haga abstracción de  
todo cuanto le rodea circunstancialmente. Y todo  
es circunstancia (no sólo el lugar, la época y la  
situación); hasta el cuerpo, el pensamiento y el  
destino propio son circunstancia.

\* \* \*

La que llamo *Bronwyn*, en poesía, es el centro  
del «lugar» que, dentro de la muerte, se prepara  
para resucitar; es lo que renace eternamente.

(de *Del no mundo*)



*Responde hasta el final; ya estoy en ti  
¿es que no reconoces  
las hojas amarillas de mi manto,  
ni mis pisadas blancas a tu lado?*

*Son los restos del hierro pero brillan.  
Son las ruinas de runas pero rugen.*

\* \* \*

INMÓVIL ESTÁ EL MUNDO EN DERREDOR  
DE MI CEREBRO VIVO

### BRONWYN, Z

CONVERSO BRONWYN (ROSEMARY FORSYTH)

Regreso a tu Brabante  
imaginariamente.  
Porque aquel año mil ya se perdió  
entre las espirales oceánicas  
y sería un error  
buscarte por las calles de Lovaina  
o de un pueblo en la costa  
frente a unos frisios rubios que no existen.

Estoy entre los árboles del bosque  
sagrado y aquel río  
de pantanosas aguas donde estabas.

*¿Qué significa estabas?*

En realidad, nunca estuviste  
en paisajes terrestres.  
Bronwyn tan sólo fue transformación,  
convergencia unitaria,  
Rosemary Forsyth,

de tu existencia blanca en este siglo  
veinte  
y la imaginación de Leslie Stevens.

Pero si algo pervive y resistir  
la sombra es existencia verdadera,  
Bronwyn, en tu verdad está lo cierto,  
acaso más que en sombras cuyos cuerpos  
tienen peso y altura,  
materia y duración.

virginal y materno. La inmersión en el agua simboliza, según Langyel, «el retorno a lo preformal, igual que la salida del agua repite el gesto cosmogónico de la creación formal y diferenciada». Loeffler precisa que «el agua regenera, provoca una resurrección», es decir, un despertar, un cambio de naturaleza, lo que verdaderamente sucede en el caso de Bronwyn, que había vivido como oscura porqueriza hasta el instante y, repentinamente, parece iluminada por poderes nuevos. Rank halló, mediante un estudio estadístico, que la inmersión en el agua o el salvamento de ella son preponderantes en los mitos de héroes y semidioses.

Bronwyn está desnuda en el agua. Prescindiendo de la belleza de su cuerpo, de su relativo efecto producido en el ánimo de un «señor de la guerra» (el carácter «místico» de los hechos resulta de lo evidentemente desproporcionado de sus consecuencias), según Corbin «desvestirse de la ropa material es anticipar el "cuerpo de luz" o de resurrección, pura incandescencia diáfana de las luces arcangélicas». Vendryes se limita a señalar que «en las sociedades primitivas, la desnudez posee virtud mágica» y Przulski reitera exactamente lo mismo y agrega que «los velos, trajes, son pantallas que impiden la difusión del maná, de la potencia mágico-religiosa». Por su parte, Loeffler alude al carácter trágico de la revelación al decir: «Venus Anadiomena, enteramente desnuda, representa el último momento de la vida, el instante de la inmersión en el agua-madre para un renacer», dando aquí a la inmersión un sentido más radical y trascendente.

Otro símbolo es la corona de flores blancas, que alude a la pureza de Bronwyn y a su calidad de novia, apuntando a la probabilidad de conflicto real, como efectivamente se produce. Finalmente queda el «encuentro» como símbolo. Loeffler dice que ella (la durmiente, la que vivía sin saber *quién* era) «se despierta a veces por el encuentro con él», y alude incluso al lugar del encuentro en *El señor de la guerra* diciendo: «En los cuentos, con frecuencia, la princesa encuentra cerca de una fuente a su hada protectora (un aspecto superior de su propia

Regreso a tu Brabante y en primer  
lugar contemplo un horizonte  
oblicuo.

En él hay una torre de normanda  
forma,  
hay una cruz labrada con imágenes  
en toda su extensión, hay varias chozas  
que emergen, palafíticas,  
de las verdosas aguas que fecundan  
el cieno del lugar.

Tu imagen no aparece o si aparece  
es rauda, transparente,  
hecha de conmoción  
de yuxtaposiciones velocísimas  
del ser y del no ser, como tu doble  
persona.

Dime qué es el amor aunque no sepas  
de lo que estoy hablando.  
¿O prefieres dejarme que te explique  
lo que puede entenderse  
por esa fuerza rosa tan oscura,  
por ese vendaval de cementerios?

El amor es mirar un centro puro  
y ser suyo,  
y ser él,  
dejando que lo eterno se consuma  
en esos dos agentes del misterio.

Las manos en el cielo. Y en la frente  
las nubes azuladas, mas también  
el amor es un grito inmensamente  
horrendo,  
porque sabe ya el gusto de la tierra  
en las bocas abiertas para el beso  
del que escapan las flores,  
las estrellas.

Ya ves,  
estoy hablándote  
como si fueras cierta en la pared  
fugaz del pensamiento  
que repite la imagen numerosa  
en los estremecidos resplandores  
de la substitución constante.

Todo se ha muerto ya cuando contemplo  
tus senos de ceniza entre las hojas  
doradas de un silencio

grave como la espada vertical  
con que todo se corta.

Cuando contemplo el cáliz de tu rostro,  
mi graal absoluto,  
tan lejos en espacio como en tiempo  
y en combinación de alejamiento  
intrínseco.  
Cuando contemplo el fuego de tus brazos  
ardiendo entre los dólmenes que sueñan  
bajo la luz verdosa de los claros  
del bosque.

Todo tu corazón con mis palabras  
que apenas son humanas por tan ciegas  
y mudas en lo inútil,  
porque grabar estelas es trabajo  
de enterrador y no de amante.

Nadie me está escuchando cuando te hablo  
en el fondo perdido de mis años  
traspasados de signos  
trasladados a un mundo  
que no me reconoce ni me ataño  
con sus antorchas negras y sus cotas  
de malla.

Hablábamos de amor; no es un deseo  
ni una costumbre aiada de entender  
los cuerpos y las almas,  
sino una reducción con una fe  
que funden la deidad y se arrodillan  
bajo el sol de su imagen.

El amor es un pálido descanso  
que apoya la cabeza en una piedra  
de colores ignotos  
y un sonido candente que responde  
sin cesar de ser él eternamente.

Los árboles me miran y las hierbas  
me rozan con sus tristes sentimientos.  
Pero nada perdura donde tú  
desnuda apareciste con corona.

Recorro los caminos abrasados,  
las machacadas zonas de los siglos  
profundos, profanados,  
y paipo con mis dedos los relieves  
confusos de las tétricas reuniones  
de restos arqueológicos.

personalidad), o al príncipe encantador». En el más alto nivel el encuentro es una hierofanía, una revelación de lo sacro. Jung, valorando un factor del encuentro, dice que «lo propio desconocido se aparece en una figura desconocida». Es el momento en que se revela el *Anima* anunciadora del destino. Y Schneider explica mucho más concretamente el problema al decir: «Se alcanza el punto culminante (de una existencia) cuando una persona oye su propia melodía, es decir, la melodía de su propia alma, pero no cantada por ella misma, sino emitida por algo o por alguien "que esté fuera del cuerpo físico de esa persona". Nadie puede escapar al dictado imperioso de esa voz... Es la hora de la muerte». Por eso Wagner puede llamar a la amada auténtica «mensajera de la muerte».

Veamos ahora qué sucede con Bronwyn. Su carácter de «hija adoptiva» de origen ignorado permite hacer todas las suposiciones. El hecho de que, en el argumento, el hijo del rey frisio quede en poder de los celtas pudiera ser un indicio de que, años atrás, a Bronwyn le sucedió igual. Pero ¿hubieran sucedido los hechos una niña a la guerra? De otro lado, la «ascensión» de su situación es vertiginosa y vuelve a la sorprendente mejor que a la simple justificación de que un noble pase por alto su baja calidad social para desposarse con ella. El hecho de que toda mujer gozara de elevado prestigio espiritual entre los celtas no bastaría para explicar nada. Se insinúan sus poderes ya en su relación con los animales: las *aveas*, mundo en el que la madre o reina es la que hace prosperar a su pueblo; las *aves* que apartan a Chrysigón en un momento dado y son símbolo de espíritus malignos, los *ceñidos* que ella cuida y que desempeñan papel importante, con el jabalí, en la mitología céltica y que son animales que se sacrifican a la Gran Diosa, y los *halkones* usados en la caza por Chrysigón, «símbolo de la victoria sobre los instintos con el consiguiente decaimiento». Es un peso latente de *Foma tharon* (señora de los animales). De otro lado, la poesía céltica abunda en testimonios de una creencia que expresaría cierta síntesis de panenteísmo y transma-

Hacia la lejanía  
suena el rumor de un mar ya de otro tiempo.  
Igual es como abismo solamente.

Regreso hacia el momento en que consiste  
lo presente.

\* \* \*

Ando entre peatones y automóviles.  
Me pierdo por las calles interiores  
con sus casas, no obstante, semejantes  
a las que «fuera» me circundan siempre  
y me paro por fin ante un espejo.

Voy vestido de gris y mi corbata  
es rosa.

He llegado a la edad sin esperanza,  
aunque los años puedan, todavía,  
sucederse en mi tiempo.

Me circundan «objetos» que son parte  
de mis vidas difuntas.  
Y en esta vida me rodean  
seres a los que quiero y que me quieren  
mas en lo humano siempre, sin poder  
entrar en el castillo no visible  
de aquellos «más allá» que me dirigen  
sonambúlicamente.

Siempre supe que no era de este mundo,  
con todo he sido fiel a su presencia  
y me adhiero con fuerza lo que *real*  
se dice, se figura.

Hablando con la sombra de tu sombra,  
postteriormente, he de decirte:  
fuiste la mensajera de mi muerte,  
de mi metamorfosis, Bronwyn.

Mentiría si no reconociera  
que en tus ojos vi el rayo del espacio  
por el que puede penetrarse donde

La nada es una rosa y se parece  
a tu ser intocable.

Lo Nunca es un fulgor que, suspendido,  
sin producirse existe en los inmensos  
conjuntos superiores.

Donde nada lo nunca ni  
es siempre junto a ti;  
no en imaginación ni en realidad:  
en esencia.

\* \* \*

Lo que llamo Brabante no es un sitio  
ni el recuerdo de un ávido lugar  
con muérdagos y encinas.

Lo que llamo Brabante es un instante  
sin tiempo y sin espacio.  
Igual que tu belleza es una sola  
conjunción instantánea de poderes  
secretos.

No hay nadie en el espejo y me contemplo.

## NO MORE BRONWYN

It thunders in the past  
thirsty of thought  
and the sound over the thorns  
thwarts in those paths  
peaceless

\* \* \*

Bronwyn  
in win  
in sin  
for the wind

\* \* \*

The snow is now  
the last land  
and in the light of the lake  
my live falls

I am the darkness from afar

Naught is  
a heart

gración. Jean Markale, en *Les  
Celtiques (1999)*, transcribe estos  
versos del bardo Tuan mac Cair-  
nill: «vivi primero en la manada  
de los cerdos / heme aquí ahora  
en la bandada de los pájaros.» A  
la vez, su conocimiento de las  
propiedades de las plantas la  
convierte en druidesa y lleva una  
rama de muérdago atada al bra-  
zo en su segundo encuentro ca-  
sual con Chrysagón. El muérda-  
go era empleado en ritos de fe-  
cundidad. La belleza de Bron-  
wyn es una caja de Pandora  
para el caballero normando, to-  
dos los bienes y males provie-  
nen de ella. Pero ¿cómo se some-  
te tan pasivamente?, ¿cómo no  
se reduce todo a un afán de po-  
sesión que él podía satisfacer  
con facilidad?, ¿por qué ella pre-  
cipita la crisis entre los dos her-  
manos?, ¿por qué Chrysagón se  
casa con ella? Evidentemente, el  
«plano» realista de la historia no  
puede explicar nada de esto.  
Bronwyn resulta ser un perso-  
naje de ambigüedades sumas, a  
la vez que capaz de desarrollar  
progresivamente un gran poder  
de sugestión. Chrysagón la acu-  
sa de haberle hechizado. Como  
«hija adoptiva» cabe suponer  
que no fuera una simple campe-  
sina. Sea como fuere, se presen-  
ta con los rasgos que la mitolo-  
gía céltica atribuye a la *ban shée*  
(mujer hada), cuya aparición, en  
el libro de Grimal — convergen-  
cia con Schneider — es «presa-  
gio de muerte». El hada es la  
conciencia humana en el cuarto  
estadio de evolución, cuando  
adquiere los primeros poderes  
supranormales. El mismo autor,  
Loeffler, no deja de señalar que,  
con frecuencia, en leyendas y  
cuentos folklóricos, las hadas  
aparecen con la mayor ambi-  
güedad, dotadas de altos podere-  
s y trabajando en los meneste-  
res más bajos (cenicienta, por-  
queriza). Es una «princesa» que  
se ignora — parcela del incons-  
ciente que se une, para una ac-  
ción fecunda y determinada,  
con la parcela correspondiente  
de la conciencia (príncipe) —,  
siempre según Loeffler. Pero  
hay más, volviendo a la obra de  
Grimal, se afirma que la mujer-  
hada no es sino la antigua diosa  
decaída de los goidélicos, «seres  
que aparecen y desaparecen sin  
que se sepa de dónde vienen ni  
a dónde van». Por tanto,  
Bronwyn, tras la inmersión en  
las aguas primordiales «recobra»  
su verdadera naturaleza (que



Night is  
a hearth

Fight is  
the dark  
Laugh is  
the dare

\* \* \*

The naught is night  
the laught is light

The dark is dare  
the hearth is heart

Sweet one  
somewhere  
alone

Sweet one  
some day  
anyone

\* \* \*

Alone from ever  
alone for never

Alone falling  
alone calling

No more Bronwyn  
no more my soul Bronwyn  
no more my soul in  
the clouds of the sough for Bronwyn  
in the waves of the heavens of my Bronwyn  
of the heavens of my naught with Bronwyn  
with Bronwyn without Bronwyn

Nor feeling  
nor living  
nor thinking  
at the void whose name is Bronwyn

A ROSEMARY FORSYTH (BRONWYN)

En las olas del mundo eres la hierba,  
el muérdago mordido por el tiempo,  
el sollozo del pozo.

Perdida entre la mezcla de los tiempos  
las sombras, los espacios y la luz  
que tuviste,  
no siendo Bronwyn, ¿qué serás?

Con mis versos te mando mis arcángeles.

No pido que preserves tu belleza,  
pero ruego que extingas en la llama  
cuanto pudiera derribar lo que  
vi cuando exististe como Bronwyn.

Que Spenta Armaiti te defienda siempre  
entre los arrecifes del temblor  
y los fuegos oscuros de los dedos  
que ignoran el espíritu.

Entra en el oro azul hipergaláctico  
más allá del gemido en espiral  
Rosemary.

Acuérdate de ti cuando una incierta  
escalera de sombra se te acerque  
sólo para el descenso.

A BRONWYN

Bronwyn escalinata, Bronwyn cera  
Bronwyn llena de bosques incendiados  
Bronwyn junto a los ojos desgraciados  
Bronwyn de lejanías prisionera.

Bronwyn de sacramento, mensajera  
de los celestes cielos extraviados,  
Bronwyn de los cabellos, los dorados  
verdes, de virgen Bronwyn primavera.

Bronwyn de sólo Bronwyn milenaria,  
Bronwyn torre de blanco, Bronwyn sola,  
como la eterna landa visionaria.

Bronwyn en el origen y en el fin  
Bronwyn del océano, Bronwyn ola  
Bronwyn contigo nunca. Bronwyn sin.

Draco no puede ver, pero que Chrysagón reconozca de inmediato y por esto se somete a ella). El, a fin de cuentas, no es sino un componente del estamento feudal. Ella es una deidad, es la diosa que preside la caza y la guerra, es la *personificación del lugar santo*, asociada a las aves. Siendo Marte el consorte de la gran diosa, Chrysagón ha de casarse con Bronwyn. La relación de ésta con las aguas, aparte de las explicaciones dadas, le da también carácter de «ninfa», situación intermedia entre el hada y la gran diosa. Posee un significado que rebasa cuanto podemos comentar. Dice Jung estas enigmáticas palabras: «El anhelo de la ninfa de una revivificación y salvación tiene su contrapartida en *aquella sustancia real que está oculta en el mar y clama por su liberación.*» Afrodita, naciendo del mar, también personifica esa «sustancia real», auténtico arcano — materia de la transmutación universal y fuente de todo el devenir cósmico?

Si preferimos no elevar a Bronwyn al rango de deidad, hipótesis sentada sobre su acción y los contextos de ésta, cabe hacerla derivar al rango de «arcángel femenino» del sutismo. Spenta Armaiti rige la tierra, Hauvavat las aguas, Amertat las plantas. Bronwyn es la travesti, la Daena de Chrysagón, su propia alma fuera de él, lo que nos retrotrae a cuanto dijimos sobre el «encuentro» a base de las afirmaciones de Marius Schneider sobre «oír la propia melodía» emitida por un ser que está «fuera del propio cuerpo». Esto y no otra cosa es lo que crea en *El señor de la guerra* el ambiente de misticismo raro vez visto y esto es lo que justifica que él se precipite, contra todo riesgo, en la autodestrucción, inmolándose por su amor a Bronwyn.

Hay una serie de símbolos secundarios en torno a Chrysagón que esclarecen su situación: las máquinas de guerra incendiadas de los frisios podrían ser el «carro de fuego» del simbolismo, del cual dice Loeffler. «Cuando el carro de fuego lleva a un héroe es el emblema del cuerpo de este héroe, aludando a la acción, consumiéndose al servicio del alma». La caza es un símbolo tradicional de la persecución de objetos en el mundo

*Mientras que los 44 sonetos de amor los seleccioné de unos ochenta, escritos en quince días, he tardado más de tres meses en escribir este poema. Ello se debe a la técnica. El poema ha sido «construido» utilizando material acumulado —unas cuatro o cinco veces más extenso—, porque me interesaba ante todo hacer versos sueltos, o grupos de muy pocos versos (una estrofa de cuatro como máximo), siguiendo principalmente el procedimiento de la aliteración y la homofonía, o el de la rima interna. También hay rimas finales, ni buscadas especialmente ni evitadas. Al margen de ello he empleado un procedimiento caro a los poetas de la Irlanda céltica —de la que procede una rama de mis antecesores— que consiste en la duplicación de un nombre sustantivo o adjetivo. El tema corresponde al ciclo «Bronwyn», pero asume una forma distinta, en el fondo argumental, a la manera de la «quête» del Medioevo, de ahí su título. Las partes en que se divide el poema corresponden a fases definidas de un proceso que se desarrolla: I, evocación de Bronwyn y presentación del «caballero» con quien el autor se identifica; II, paisajes-estados de ánimo; III, idea de la busca, de la «quête»; IV, encuentro con Bronwyn y entonación de su alabanza; V, pérdida de la amada (más vivida en la realidad de lo irreal que en la irrealidad de lo real), y VI, progresiva transfiguración del protagonista a través de su contacto con un «alud de cisnes y de alas, de alburas y de blancos fulgores», que no dejan de infundir cierto carácter lohengriano al final. Nunca ocultaría que mi interés por la aliteración (sea estricta o no) deriva de influencias medievales (literaturas célticas galesa e irlandesa, altogermánica y escandinava-islandesa), pues en estas obras —cuyo sentido he penetrado en traducción inglesa, pero cuyo «sistema» he visto directamente en los originales— he encontrado una inmensa belleza sonora que no sé si, en mi castellano, he podido evocar.*

Prólogo a LA «QUÊTE» DE BRONWYN



Rosemary Forsyth en una escena de *El señor de la guerra*

## LA «QUÊTE» DE BRONWYN

*a lwyth lliaws gwalad a gynnullenent  
a lluman glan Dewi a ddrychafant*

*(ca. 930 D.J.) Early Welsh Poetry  
And I said She is warmer than Dian:*

E. A. POE, *Ulalume*

Un ruido me ha dejado entre las ruinas,  
entre las ruinas de los tiempos rotos,  
entre las ruinas de los ruidos lívidos,  
entre los reinos de los rotos ruidos.

Bronwyn de los brumosos de Brabante  
bosques donde la búsqueda no vuelve,  
ven a mi conmoción desolación.

Rosa del pensamiento de las rosas  
no busques mi cabeza en la maleza,  
busca mis verdes ojos en los rojos  
confines del cristal y del metal.

Sombra de tu belleza de la sola  
ingravidez azul de la tristeza,  
tu corazón me envuelve, me conduce  
a las blandas blancuras de las landas  
hacia las lontananzas de las lanzas.

\* \* \*

Brabante es el instante más distante,  
inaccesible Bronwyn indecible,  
brillante de la brisa y de la brasa.

Ausencia de una esencia transparencia,  
brillante de brillante, Bronwyn, Bronwyn,  
vaso del firmamento, tu vasallo  
soy  
y con mi beso sello este momento  
que nunca cesará ni cuando caiga  
luto en el resplandor de lo absoluto.

\* \* \*

Inicio el sacrificio,  
traspasado de espigas y de espadas,  
tachonado de cruces y de luces.

Crece dentro de mí, solloza y crece  
el negro prisionero, el caballero

fenoménico. Y él se aparta de la  
caza y entonces vuelve a en-  
contrar a Bronwyn. La fiebre se  
relaciona con su herida y con el  
símbolo que Schneider llama  
«mar de llamas». En la lucha,  
Chrysagón pasa a través del  
fuego con que los frisios atacan  
la torre. «Atravesar el fuego es  
trascender la condición huma-  
na.» La herida es símbolo de  
culpa (Filoctetes, Amfortas).  
Chrysagón ha combatido —y  
matado seres humanos— du-  
rante veinte años para vengarse  
del aprisionamiento de su padre,  
para enriquecerse y porque es  
su profesión. Llega al pentano y  
al «lugar santo» en crisis moral.  
La «herida en la espalda» precisa  
más el sentido simbólico de la  
herida (aparte de que sea real),  
pues lo que sucede «en» o «a» la  
espalda no se ve, sucede en el  
inconsciente. El «mar de lla-  
mas», creado efectivamente por  
los frisios y los normandos  
cuando éstos vierten un líquido  
inflamable sobre las hogueras  
de los primeros situadas en el  
puente levadizo, correspondien-  
do a la fiebre señala que la ten-  
sión llega a su nivel máximo. A  
la vez, todo ello simboliza el  
profundo estado pasional de  
Chrysagón, cuyos veinte años  
de guerra le han apartado de  
cualquier forma de amor, lo que  
es una consecuencia.

Langyel afirma que «el amor  
es el que crea a la persona, pues  
reclamará su libertad y, para ob-  
tenerlo, destruirá las fronteras  
que lo ligan». Esto es, exacta-  
mente, lo que hace Chrysagón.  
Pero Schneider, al referir a la  
mística ese amor, dice: «Bajo la  
férrea ley del Géminis (oposi-  
ción de Draco, lucha con él,  
muerte de Draco y posterior  
muerte de Chrysagón) se realiza  
el matrimonio místico del cielo y  
la tierra, en el cual la novia mata  
al novio para asegurar la vida a  
la progenitura (o al pueblo). La  
entrega del anillo alude a otro  
símbolo: el anillo no tiene co-  
mienzo ni fin, simboliza el enca-  
denamiento de dos vidas. Pare-  
ce como si Chrysagón presintie-  
ra su próximo fin la noche en  
que sube a la terraza de la torre,  
encuentra allí a Bronwyn y le  
habla de «un lugar lejano que  
conoce, al que la llevará». Ese  
lugar, en la mitología céltica  
*Mag mell* (llanura de la alegría)  
y *Tir non-Og* (tierra de la juven-  
tud), «es el más allá, lugar don-  
de no se envejece, los prados

negro de la tiniebla y de la niebla,  
el errante del hierro y del destierro.

Castillos transparentes que no existen  
insisten.

Sus mágicas imágenes ausentes  
persisten en las aguas, en las fuentes.

En mi amadura grave de amargura,  
mi lanza de esperanza y alabanza,  
mi espada de cristal como de nada,  
parece que aparece  
negra nieve que niega y desintegra,  
la lucha de la noche con la luz,  
el monasterio muerto del misterio.

\* \* \*

El mar amargo del amor amargo  
extiende su extensión, sus extensiones,  
sus mareas moradas, moribundas.

Sigo tras de la sombra que persigo  
a través de montañas y de extrañas  
llanuras cenagosas, procelosas,  
donde el ciclo y el cieno son el mismo  
abismo de mí mismo.

Negro ya el corazón como la espada  
y negra la coraza desolada,  
errante por los campos del destierro  
con mis hierros plateados, azulados  
voy heladas ausencias recorriendo.

A veces encontrando los estratos  
oscuros de los muros, las miradas,  
y los restos de encuentros enterrados.

\* \* \*

Penetro en el palacio del espacio  
y penetro hasta el trono donde el trueno  
triunfa sobre las tramas de lo triste.

Es la tierra de guerra,  
el lirio del delirio,  
ramaje de oleaje,  
rosa de la horrorosa  
luz que convierte en cruz  
los ojos de los rojos  
granates, los granitos y los gritos.

Son los gritos del bosque que me busca.  
 Tropiezo con mis trozos:  
 el caballero verde de la hierba,  
 el caballero negro de la noche,  
 el caballero blanco de las alas,  
 el caballero rojo de la sangre.

Gigantes vigilantes me condenan  
 y doncellas de niebla me encadenan  
 a transparentes rocas como bocas.

\* \* \*

Los dragones me vencen invisibles  
 aún.

Escruto en el silencio de la gruta  
 las runas bajo el blanco de la luna,  
 y mientras busco el hilo de la busca  
 desde la nada afilo con mi espada  
 algo en mi corazón que es de dragón.

Combato con un monstruo, no lo mato.

Busca, proseguiré siempre buscando:  
 castillo del anillo,  
 hoz de la blanca voz.

Una sombra me nombra;  
 mi nombre no es de hombre.

Me arranco de lo negro hacia lo blanco,  
 me arranco de lo blanco hacia lo rojo,  
 de lo rojo me arranco; quiero el oro,  
 el oro de tu ser y fenecer,  
 cáliz azul en que la luz hallada  
 sella la lucidez de lo infinito.

II

Edad de oscuridad, de soledad,  
 insomne laberinto en movimiento,  
 amargo mar de muerte y de mumullo,  
 el muérdago del muro que me muerde  
 el fin de los infiernos de las flores,  
 la fiesta de las fuentes y los fuegos.

Las alas en las olas de las solas  
 grisáceas, blanquecinas lontananzas  
 y el grito de las aves en las graves  
 grietas del corazón y de las grutas.

están siempre esmaltados de flores y acompañan a los guerreros mujeres de belleza maravillosa».

Y Chrysagón muere. Obsérvese una coincidencia (?) más. Marc lo mata con una hoz. Przyłuski dice que el matador del baal (señor) se llama Mot (Muerte) y su arma es una hoz. Como la muerte y lo que la sigue «era para los celtas el reino de lo maravilloso», según Langyel, se comprende que Chrysagón sólo puede morir cuando ha cumplido su evolución. Jung precisa que esa evolución se cumple a través «de formas acuáticas, aéreas e ígneas», lo que confirma el relato. La última prueba de la sublimación total operada en el espíritu de Chrysagón es su entrega del niño (símbolo del futuro, de las fuerzas formativas de carácter benéfico), al referido frisio, pagando con un don el daño que éste le había ocasionado en el pasado y que fue el impulso inicial de toda su vida y aventura. El olvido de la ofensa no deja de implicar cierta desvalorización de lo que sucediera a su padre, esto es, una superación del «culto a los antepasados» que parece expresar que su situación espiritual está más allá de tales contingencias. Lo que para un espectador actual es un fin trágico (la muerte del protagonista) no lo era en su propio contexto. Los druidas «tenían una doctrina completa sobre la inmortalidad... El mundo de la muerte es un mundo de vidas», dice Hubert. De otro lado, la pacificación de las tierras de Brabante se logra por su sacrificio. El alma de Chrysagón vuela siempre allí. «La transferencia del alma a algo no es posible sino por medio de un sacrificio sangriento», tal cual sucede en todos los comienzos cosmogónicos. De otro lado, la muerte es el nacimiento al «yo celeste» y Chrysagón en el momento de su muerte llegó, sin duda, al «lugar lejano» al que quería llevar a Bronwyn. Corbin dice: «Cada persona resucita (nace al más allá) asumiendo lo que, por su obra, ha tomado existencia en lo más secreto de él mismo.» Por eso la tumba «significa el deseo de la persona, su deseo más íntimo», Bronwyn.

Volviendo al simbolismo del puer, hijo del rey frisio, debe subrayarse su inmensa impor-

Montañas y montañas y montañas,  
marañas y malezas y marañas.

Oscuridades rojas como entrañas,  
oscuridades negras como extrañas  
montañas enterradas en marañas.

Mundos que sólo son muros de muerte,  
música que se mueve entre los muros,  
montes de soledad bajo los mantos  
blancos con que las nubes los ablandan.

\* \* \*

Infinitos perdiéndose en sus gritos,  
los gritos de los cielos infinitos,  
los grises gritos de los ciegos grifos.

Sigo y prosigo errante por las landas,  
vago como los vientos junto al lago,  
vacilación de sombra en oración,  
víctima de la unción y de la herida.

Un ruido me ha dejado entre las ruinas.  
Runas de los secretos de las ruinas  
que se cruzan eternas en la cruz  
en que los reinos rotos sólo restos  
son de las conmociones de los ruidos.

Un brillo de las brasas en la bruma  
me recuerda que busque, que no pierda  
aquello que, perdiéndolo, me pierda.

Nube como de niebla con que nunca  
los grados de lo gris que se degradan.

\* \* \*

Pálidos palios níveos de las nubes  
páginas de un color ya sin colores.  
Brisas entre las breñas y las brumas.  
Lamentos de momentos, pensamientos  
llenos de oscuro llanto como llueve.

\* \* \*

Azules esmeraldas y verdosas  
aguas del mar del bosque verdecido  
entre azuladas luces de los cielos.

Las doradas centeílas, las estreílas,  
los caminos oscuros, los destinos.  
Rosas como la noche de las rosas,  
rondas como la rosa de las rondas.

Paisaje de un país en que no hay viaje,  
centro de lo que es dentro y es encuentro.  
Dorada primavera de la hoguera,  
de la hoguera que sólo es primavera,  
del centro que es encuentro y está dentro.

Profunda soledad en que confundo  
la claridad, la oscuridad, el mundo.

\* \* \*

Vencido el mago negro del espejo  
me alejo del oscuro nigromante,  
de su cuerpo me alejo, de sus cuervos  
y prosigo adelante.

III

De pronto vi la luz y no era luz,  
era el sonido, Bronwyn, de tu nombre.

Iré en tu busca Bronwyn hasta que  
el valle de las runas no se calle,  
y el árbol de los ojos y las hojas  
no deje de gemir entre las ruinas.

Anegado en la luna de aquel lago  
las aguas absolutas que me anegan  
me ciegan y crepitan en las ramas,  
llamas con que me llamas.

Sólo trozos encuentro, sólo pozos  
de sollozos y gozos.  
Y mi locura busca en la llanura  
la altura de la albura,  
inmaculada rosa desolada.

Umbral desconsolado del erial,  
azulado cristal de lo alejado,  
ven.

\* \* \*

tancia, de la que dimana la trans-  
gón al devolverlo a su padre. En  
*Paracélsica*, Jung transcribe una  
importante idea del alquimista  
Michael Majer sobre este sím-  
bolo; dice: «El *Illius regis* es para  
él (Majer) ... en realidad, la se-  
creta sustancia de transforma-  
ción, que originariamente ha  
caído desde el sitio más alto a la  
más profunda y oscura materia y  
está oprimida esperando la sal-  
vación.» El niño es, por tanto, la  
imagen de su propia alma, y su  
situación es análoga a la de  
Bronwyn. De ahí, acaso, la do-  
ble entrega a esos misteriosos  
«fríos» que tal vez ocultan un  
simbolismo racial, nórdico, apto  
para desdoblarse en otro más  
profundo: el de las virtualidades  
libres e infinitas del cosmos.

En cuanto a la «necesidad» de  
la muerte de Chrysagón, Jean  
Markale, en *Les Celtes* (1969),  
insiste en que para los celtas  
—cuya ideología rigió todo *El  
señor de la guerra*— las aventu-  
ras que acaban mal material-  
mente expresan el adecuado fin  
espiritual. Y además asegura la  
tendencia céltica a las historias,  
leyendas y aventuras terminadas  
desastrosamente, desde el ata-  
que de Brennus a Delfos a la  
muerte del rey Arturo.

#### IDEOLOGÍA DE «EL SEÑOR DE LA GUERRA»

Obvio es que todos los sím-  
bolos que se han estudiado en  
las páginas precedentes remiten  
a las concepciones de las socie-  
dades primitivas o a la mística  
del paganismo o del sufismo.  
Muy posiblemente, la ausencia  
de atmósfera cristiana en la obra  
refleja menos una voluntad de  
describir objetivamente el mun-  
do del siglo XI en Brabante, por  
reminiscencias de religiosidad  
céltica que pudiera haber, que la  
mentalidad contemporánea de  
los autores del argumento y su  
plasmación. Queda planteada,  
sea como fuere, una ideología  
en la que predominan dos prin-  
cipios: el femenino y el masculi-  
no, con distintos equivalentes  
poderes —de no prevalecer el  
femenino—, lo cual es lo más  
distinto que cabe de la religión  
cristiana o de su derivada. El  
concepto primitivo de la necesi-  
dad del «sacrificio sangriento»  
predomina en la obra. La idea  
de la muerte como resolución



Norte de mi nocturna nada que,  
norte de mi continua noche que  
como estrella polar tiene el azar  
grabado en su buscar desconsolado:  
cruz de los cruces negros de las cruces.

Atado, atomentado, torturado,  
perdido en la transparencia de lo sido,  
triste en la transparencia de lo gris,  
te busco entre las olas de aquel bosque,  
te busco entre las alas de aquel brusco  
despertar de las aves en tu altar.

Busco los corazones de las nubes,  
a borbotones nieva lo escarlata;  
vestido por la plata, los dragones  
yacen bajo mis armas y mis almas,  
y no son ya dragones sino dones.

Busco también el río,  
el río donde fue mi desvarío,  
donde mi desvarío fue mi fe.

Busco también el árbol de los árboles,  
el árbol de los árboles en vuelo,  
el árbol del anhelo,  
el árbol de la cruz, de luz el árbol.

El bosque de la voz y de la búsqueda  
traspasado de luz y alucinado,  
la búsqueda del bosque de la luz,  
la voz de alucinado y traspasado.

Lo que no se precipita por el bosque,  
buscando lo que no aparece nunca.

Adorada dorada,  
muerdo el color dolor de tu recuerdo,  
buscando en las raíces y escarbando  
soñando y desgarrando y no encontrando.

\* \* \*

Única,  
rúnica,  
inmensidad, inmensa inmensidad.  
De mi boca enterrada va mi voz  
al bosque donde el humo que te busca  
sufrir desde sus páginas de azufre.

Blanca en el firmamento de lo blanco,  
sobre la blanca landa sólo blanca

sola en el firmamento de blancura,  
locura de lo blanco en la blandura.

Cuando todo se invierte,  
en el bosque me buscan y es tu voz  
en el ávido abismo de mí mismo;  
me buscan entre trozos, entre pozos;  
me buscan sin saber que soy el bosque.

Nunca te encontraré porque el encuentro  
habría de ser fuera y estás dentro.

## IV

En la bruma del tiempo, tengo Bronwyn  
el brillo de tu frente, de tus brazos,  
tu blanco amanecer entre lo blanco.

Mi feudo está en el fuego de mi fe,  
dulce niebla que das desde la nieve  
los días, las diademas que perdías,  
diademas de diamantes y de días.

Coronas y corolas son las olas  
del mar de tu mirada murmurante,  
Bronwyn, tu corazón es el Graal,  
piedra de lo absoluto, piedra pura.

Pálida plata blanca como luz  
celeste por los cielos de tu frente,  
cisne de la locura de los cielos,  
cisne de inmensidad en los anhelos.

Cisne de tu color de sólo cisne,  
lis de tu claridad de sólo lis,  
dulce alejas de mí la lejanía,  
me dejas con mi voz que desvaría.

\* \* \*

Acacia transparente de la gracia,  
rama de la blancura y de la llama,  
rosa de la estatura temblorosa,  
corona del abismo y la persona.

Bronwyn resplandeciente, diferente  
de cuanto no eres tú, cuando no es no.  
Bronwyn en el diamante del instante.

del dualismo y cumplimiento  
del proceso más íntimo es la  
que proyecta la luz más radiante  
sobre el argumento. La obra de-  
muestra que los seres humanos  
son más que lo que parecen ser  
y que los hechos son pruebas  
en las que se decide el destino.  
Todo ello es más esotérico que  
otra cosa y parece difícil que  
haya sido «construido» incons-  
cientemente.

No sería imposible buscar  
equivalencias de las principales  
situaciones y símbolos con figu-  
ras y elementos de la tradición  
cristiana, aunque seguramente  
facilitaría la tarea acudir a fuen-  
tes heterodoxas, como la *Theo-  
sophia practica* de Juan Gichtel  
(1696), seguidor de Böhme.  
Así, dicho autor, en la obra cita-  
da, habla con frecuencia del  
combate del alma con el dragón  
(a veces alude a la lucha de San  
Miguel con Satán en su aspecto  
draconífero) y dice que si el  
alma cumple con las condicio-  
nes que se exigen para su salva-  
ción «se promete a Sophia»,  
imagen gnóstica de la mujer co-  
mo símbolo de la salvación por  
el conocimiento, no muy lejana  
de la concepción con que Dan-  
te acaba por representar a Bea-  
triz. Gichtel habla también de la  
necesidad de vencer el dualismo  
originario del bien y la cetera  
*(Caelinis, hermano claro y her-  
mano oscuro = Chrysagón y  
Draco)*. Por tanto, el proceso de  
salvación en su esquema pasa  
por un combate contra el mal  
interior y señala como premio de  
la victoria la posesión de la «ce-  
leste Sophia»... «que estrecha a  
su prometido contra su corazón  
cuando se encuentran en la  
conjunción del amor». Incluso  
alude a que «esa luz no mora  
constantemente en el tempera-  
mento (sino que) la Virgen ce-  
leste se retira a su éter y prueba  
a su prometido para ver si le será  
fiel». En caso afirmativo, «el dra-  
gón de fuego pierde su reino y  
su trono y el amor se alza sobre  
la muerte del egoísmo... Sólo  
entonces se eleva en el alma el  
paraiso», es decir, sólo entonces  
llega el alma al «lugar lejano».

En cuanto a la «ascensión» de  
Bronwyn desde su primera si-  
tuación de «durmiente» hasta el  
final, cabe establecer paralelis-  
mos análogos. Es la transición  
señalada por Jung con los  
nombres de Eva, Beatriz, Sofía y  
María; por el paganismo con los  
aspectos de mujer, hada, ninfa y

Estancia en el crisol de la fragancia,  
vívida mensajera, primavera  
sumida en el abismo de la vida.

Brotas cerca de mí, Bronwyn de brasa,  
brillante Bronwyn de color de brillo,  
topacio que despacio en el espacio  
arde bajo los fuegos de la tarde.

\* \* \*

En un pantano blanco te apareces,  
diamante en la ceniza de mi mano,  
luego te desvaneces,  
llenando de belleza la maleza.

Fecundidad,  
felicidad,  
finalidad.

Mirándote desnuda entre la muda  
pureza de la flora y la tristeza,  
la luz de tu desnudo era más flor,  
lo negro de mi noche era más nada.

Bronwyn entre los bosques de Brabante,  
brillo del corazón en lo brillante.

Broche del firmamento, Bronwyn noche,  
brisa del abrasado firmamento,  
hiedra sobre la piedra entre la hierba,  
arborescencia azul de adolescencia,  
ida como la vida aparecida.

\* \* \*

Rubia de claridad, de oscuridad,  
rubia celeridad, rauda deidad.  
Aura de soledad, aura de aurora,  
aliagas que destrences o deshagas,  
ortigas que castigues o persigas,  
espinos con que bordes los destinos,  
muérdagos que desates y que muerdan  
los muros moribundos de los mundos,  
te miro entre lo muerto y mi mirada.

Las rocas se arrodillan y las bocas,  
abrasadora Bronwyn, los abrazos.

Sacramentaria Bronwyn, luminaria,  
centro de lo radiante y lo distante,

nudo de lo desnudo,  
blanca sobre la blanda landa blanca.

Virgen donde la verde sombra vive  
vívida entre las voces y los vientos,  
entre los ojos y las hojas, dentro  
de la presencia, ausencia, transparencia.

\* \* \*

Hada donde la nada iluminada  
imaginó que no todo es lo no.  
Diamante tan diamante en un instante  
claro de claridad y de verdad.

Luz de cruces y luces y de cruz,  
de rosas tenebrosas y de rosas  
encanecidas, idas, desunidas,  
unidas a las vidas y a la vida.

Inunda mi palabra moribunda  
con el azul zafiro de tu luz,  
y deja que te diga con mi queja  
cuanto es desolación disolución.

Dorada certidumbre, sola lumbre,  
mi espada se confunde en tu mirada,  
tersura de ternura y de hermosura,  
nudo deslumbrador de lo desnudo.

Origen de lo uránico, tú eriges  
la forma en lo infinito y lo inefable,  
y lenta desenlazas lo celeste  
ascendiendo los cienos a los cielos.

Desencadena mi dolor, Daena,  
incensario incesante, necesario.  
Daena de cristal, desencadena  
mis ojos de metal de mis despojos,  
diadema diametral de mi condena.

Brillante de brillante, con tu brillo  
de brasas y de blancos resplandores  
me elevas hacia ti, con tus fulgores,  
brillante de brillante, Bronwyn, Bronwyn.

deidad. En realidad, Bronwyn  
está ya en el segundo estadio  
(paralelo al de Beatriz y hada) y  
su elevación se realiza a los  
otros dos (equivalentes, en cierto  
modo, a las nociones de la  
Daena sufi y de la Shekina  
—aspecto femenino de Dios—  
del kabalismo hebraico. Todas  
estas analogías no tienen otra  
finalidad sino ratificar el carácter  
arquetípico del personaje y el  
dinamismo ascensional que lo  
domina, comunicándose irresistiblemente a Chrysagón, e impulsándolo a «quemar las etapas» de su evolución hasta llegar a una rápida muerte que es el pago de sus culpas y el principio de su renacimiento o de su felicidad eterna junto a su «sophia gichteliana».

Respecto al aparecer y desaparecer y a la acción de Bronwyn, en la obra citada de Gichtel se lee un párrafo que puede servir de aclaración perfecta: «Y aunque ella (Sophia) desciende alguna vez a alegrar a su amante en la codicia tenebrosa (de los anhelos terrenos), a fin de que no se ensombrezca y desespere, no se queda mucho tiempo; ella se retira, tanto dentro del hombre interior como dentro de su principio interior. Por eso la paciencia y humildad son necesarias. O el final trágico».

#### CONSECUENCIAS

La comprobación analítica de que determinadas intuiciones experimentadas al contacto con la obra son verdaderas no va más allá de esto. El simbolismo sólo facilita conocimientos «relacionales», es decir, traducciones de unos órdenes fenoménicos a otros, porque si se refiere a principios trascendentales éstos requieren, para ser utilizados y vividos, la creencia en su realidad. El simbolismo alude, como hemos visto, a concepciones del universo, a místicas y religiones, a mitos, pero no se pronuncia en cuanto a la concreta apertura de estos mundos al que los intuye o estudia. Un ensayo como el precedente no da certidumbre sobre nada, salvo indicar que un argumento cinematográfico, como un cuento folklórico, puede desdoblarse en un estrato simbólico y aludir así a mitos y arquetipos que conciernen a la

Siempre está junto a mí ese precipicio,  
la carencia absoluta de tu ser.

Eras entre lo errante de las eras,  
virgen sola de virgen en la verde  
vida de que lo lívido se va.

Los cabellos azules, los azules  
esparcen sus espacios por los cielos,  
los dan a los abismos y se dan  
albos, azules.

Doliente me desligo de la lenta  
sombra que me reduce y me resume,  
y muero contemplándote en lo yerto,  
inerte contemplándote en la muerte.

Voces que reconoces  
amonizan la noche en que agonizan  
las aves disonantes y distantes.

\* \* \*

Escorias entre ruinas y memorias.  
Proferir un lamento es preferir  
el momento perdido al pensamiento  
donde todo es morir y revivir.

Bronwyn  
Bronwen  
Bron ven  
Ven Bronwyn, ven.

Te llevo entre mis llamas mientras llueve  
en el llano que llora con mi llanto.  
Escorias como restos de victorias.

Y allí donde la lluvia sólo es llanto  
y el llano es el pantano donde hallé  
la corona de flores y la flor  
con ellas coronada acabaré.

Inmensa soledad de mi ser solo.

\* \* \*

Brillante Bronwyn, Bronwyn del abismo  
del abismo absoluto de mí mismo.  
Brabante es el instante más distante.

Nunca lo encontraré porque en lo nunca  
voy errante.

La nada junto a mí como lo nunca,  
sangre como de sangre sólo sangre:

Eran las escaleras, pero no eras.

El cielo se celaba sobre el cieno  
y las encinas ciegas de ceniza  
alzaban en su alzar lo que soñaban,  
lo que soñara el cielo sobre el cieno.

Eran las eras grises, mensajeras,  
eran las mensajeras de las eras,  
eran las mensajeras de las horas,  
eran ya sin mensaje las auroras.

\* \* \*

Eras la que no fuiste, la que eras.  
Absoluto hechizado por el luto.

Ciego como los cielos que descienden,  
desciendo de la dura certidumbre  
hacia la masa amarga de los mares,  
buscando entre las olas, soía Bronwyn,  
las ardorosas alas de mis almas.

Oscurecen las hierbas cuando crecen  
y se oscurece el alma en esta calma,  
alba que la circunda y anonada  
y me oscurezco yo como mis armas.

Ruidos entre las ramas y las ruinas,  
y las rayas que rayan los rumores,  
rumores del amor desmoronado,  
desmoronado, dado y desolado.

\* \* \*

Corazón sin coraza, lanza  
sin esperanza.

Mi cimera es de muerte y de quimera.

Flores de los horrores,  
cadenas de las penas,  
el grito del granito,  
el lis ya sólo gris,  
pozos de los sollozos,  
esencia de la ausencia.

vida espiritual. Esto es poco, en el fondo. Porque no decide si esa vida espiritual es un ensueño de sociedades pasadas y perdidas, reverberando en la brillante superficie de un relato actual, o una verdad eterna, que se deja ver por los intersticios de la opacidad profana. Después de asimilar Bronwyn a Daena hay que decidir si Daena es una suposición arbitraria, la intuición de una posibilidad posmundana, o una realidad absoluta. Si durante muchos siglos, los seres humanos han preferido el mito a la interpretación, el ensueño a la formulación racional de sus elementos, la creencia a un conocimiento que, seguramente, por esencia propia es imposible en tanto que tal, es por miedo a la decepción que tales conclusiones aportan. La virtud del relato, de la poesía, del mito es mover el alma a creer, mientras que la explicación simbólica no puede sino dar a la razón comprobaciones «relacionales», como antes las calificábamos. Saber que el bosque es el templo para el celta acaso sea menos afectivo que sentir la belleza mágica del bosque, la misteriosidad de sus verdes planicies. La comunicación no intelectual de las imágenes: Bronwyn en las aguas cenagosas, Bronwyn con la corona de flores blancas en su boda, Bronwyn a la luz del amanecer tras la noche de entrega al Señor de la guerra, Bronwyn por el campo recogiendo hierbas, es más poderosa que la corroboración del sentido de estos actos o que la misma dilucidación — que no descarte una variable relatividad — de su naturaleza humana sobrehumana. Por ello, tal vez la mejor respuesta a un mensaje de naturaleza emocional sea también la de carácter emocional, como la música o la poesía. Explicar el simbolismo de algo no es probar la verdad en sí de las realidades aludidas por ese simbolismo. Con todo, hay que declarar que esa tampoco es la finalidad de la simbología, sector del conocimiento que se limita — que se tiene que limitar — a valorar lo inferior por lo superior, lo contingente por lo acontecido en *illan tempore*, como diría Eliade. A partir de esta iluminación de una «historia» terrena con los juegos del espíritu, solo esto puede aconsejarse a decidir que es, en verdad, lo que sucede.

Las ruinas de lo rubio entre los ruidos  
azules del celeste cementerio.

Era su corazón, mi destrucción  
era.

Tiemblan entre las mieses y los meses  
lises ya no plateados, sólo grises.

## VI

La rosa  
nace en el centro de la blanca cruz.

He vuelto a ser la luz donde la luz  
deja de ser la luz para ser luz,  
en el centro del centro de los centros,  
en la rosa de rosa de las rosas.

Cisnes enloquecidos me circundan,  
me inundan con sus alas, con sus olas  
albas donde las albas lontananzas  
esparcen sus aladas esperanzas.

Y me sepultan cisnes y son cielos,  
cielos llenos de cisnes y de cielos  
cayendo sobre mí, siempre cayendo  
sus aludes de alturas, sus aludes  
de alburas desoladas con las alas  
abiertas en lo blanco.

\* \* \*

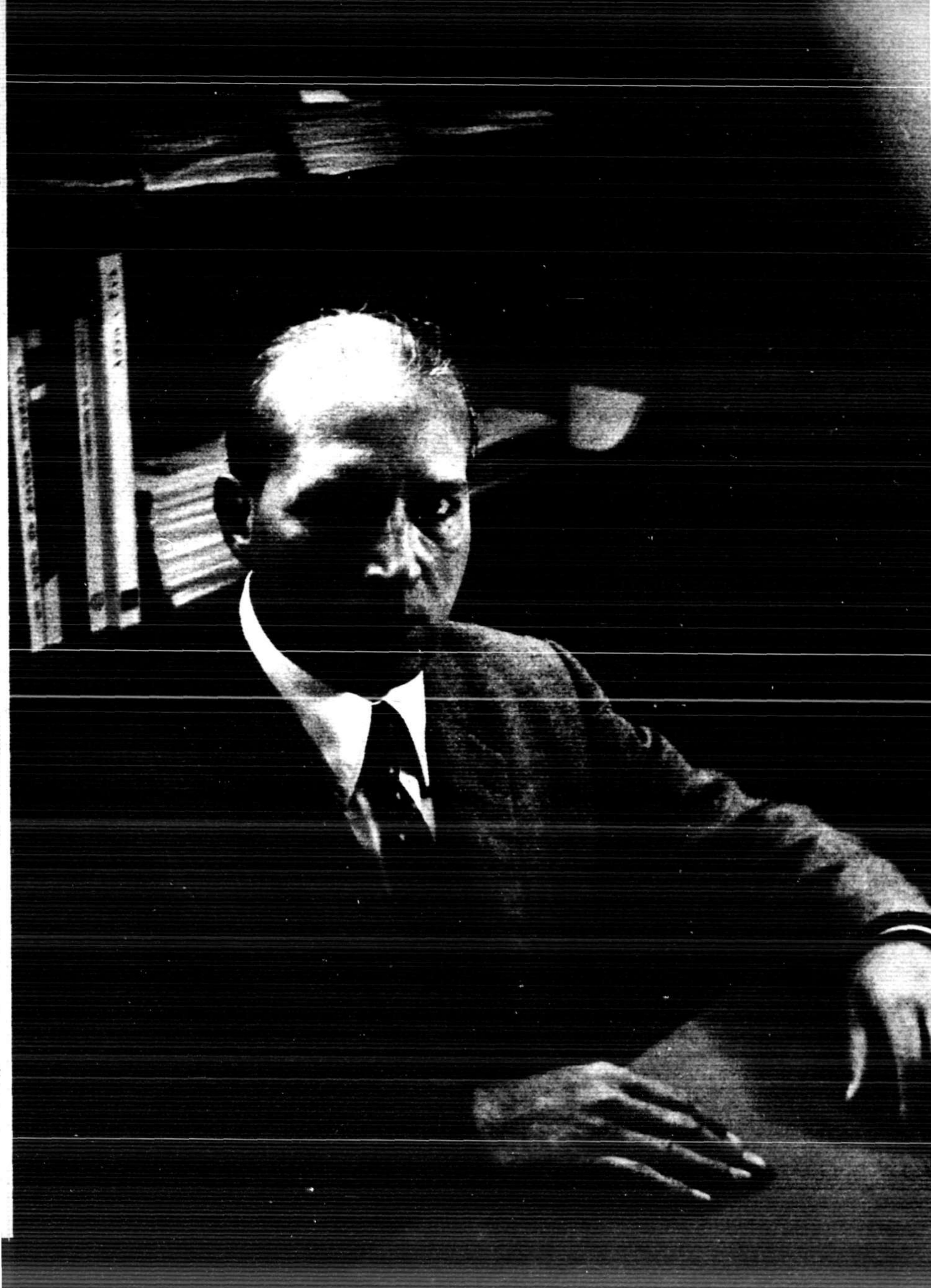
Son aves que me buscan en las graves  
rocas negras de luz, blancas de sombra,  
aves que vuelan ávidas habiendo  
abierto con sus almas, con sus alas  
la doble claridad de las alburas.

Alzo mi corazón entre aletazos,  
entre las albas alas de la altura,  
entre las alas de los altos albos,  
entre pedazos albos y aletazos  
y blandas invasiones de blancura,  
tan blancas son las alas de lo blanco.

Me enciendo entre los cisnes y la ciega  
palpitación inmensa de las alas  
de los cisnes de cielos de ceniza







## MOMENTO

---

Mi cuerpo se pasea por mi habitación llena de libros y espadas y con dos cruces góticas; sobre mi mesa están *Art of the European Iron Age* y *The Age of Plantagenets and Valois*, aparte de un resumen de la *Ars Magna* de Lulio.

La fotografía de Bronwyn (las fotografías) están en sus carpetas, como tantas otras cosas que guardo (versos, ideas, citas, fotos).

Si ahora fuera a morir, en esta tarde (son las 6) de finales de mayo de 1971, y lo supiera de antemano no me conmovría mucho, ni siquiera a causa del poema «La Quête de Bronwyn» que está en la imprenta.

En rigor, no creo en la «otra vida», ni en la reencarnación, ni tengo la dicha (menos aún) de creer que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo XI.

Sé que me espera la nada, y como la nada es inexperimentable, me espera algo no sé dónde ni cómo, posiblemente ser en cualquier existente como soy ahora en Juan-Eduardo Cirlot.

Mi cuerpo me estorbaría y desearía la muerte —¡ah, cómo la desearía!— si pudiera creer en que el alma es algo en sí que se puede alejar e ir hacia los bosques estelares donde el triángulo invertido de los ojos y la boca de Rosemary Forsyth me lanzaría de nuevo a la tierra de los hombres, porque en esta vida no he sabido o no he podido trascender la condición humana, y el amor ha sido mi elemento, aunque fuese un amor hecho de nada, para la nada y donde nunca.

Estoy oyendo *Khamma* de Debussy, que, sin ser uno de mis músicos favoritos (éstos son Scriabin, Schönberg y otros)

no deja de ayudarme cuando estoy triste, que es casi siempre.

Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de Roma y de mis campañas con Lúculo, Pompeyo o Sila,

y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas doradas de los tiempos románicos, y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn cuando, entonces, en el siglo XI regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca.

Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto, pues cuando era en Egipto vendedor de caballos,

ya era un hombre conocido por «el triste».

Y es que el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el velo del cuerpo, y el ángel que no se rebeló y luchó contra Lucifer, pero más tarde cedió a las hijas de los hombres y devino hombre, el ángel es el peor de los dragones.

NOTAS

- Pág. 93.** *Diariamente* (incompleto), publicado a cuenta del autor en Barcelona, 1949 (pp. 9-49).
94. «Ontología», publicado por J. J. Tharrats en *Dau al Set*, Barcelona, 1950.
94. *80 Sueños*, publicado a cuenta del autor, Barcelona, 1951.
95. *Lilith*, publicado a cuenta del autor, Barcelona, 1949.
103. *Cantos de la Vida Muerta* (un fragmento del «Canto de la Vida Muerta» y el «Segundo Canto de la Vida Muerta»), publicados a cuenta del autor en 1945, 1953, Barcelona. Existen tres libros más de *Cantos de la Vida Muerta*.
105. Texto de presentación de Cirlot por J. J. Tharrats, en *Dau al Set*, 1951, con motivo de la «Exposició» en la sala Caralt de Barcelona.
111. «La pintura de Antonio Tàpies», en *Dau al Set* como catálogo de la primera exposición personal de Tàpies en las Galerías Layetanas en 1950.
112. «Arnold Schönberg in Memoriam», en *Dau al Set*, 1951.
113. «67 Versos en Recuerdo de Dadá», en *Dau al Set*, 1952.
115. *Blanco*, publicado a cuenta del autor, Barcelona, 1961.
117. «Paralelos entre colores y sonidos», en *La Vanguardia*, 24-VIII-1963.
117. «Alban Berg y su "Lulú"», en *La Vanguardia*, 17-XII-1967.
119. «El pensamiento de Edgar Poe», en *Papeles de Son Armadans*, núm. CLVI, Madrid, 1969.
120. «La oscuridad en la poesía», en *La Vanguardia*, 1-VI-1967.
121. «Lo incomunicable en poesía», en *La Vanguardia*, 9-IX-1967.
122. *La doncella de las cicatrices*, 1.ª edición a cuenta del autor, Barcelona, 1967; cf. *Poesía 1966-1972*, edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Ed. Nacional, 1974, pp. 29-32.
124. *Cristo, Cristal*, 1.ª edición a cuenta del autor en Barcelona, 1968; cf. edición de Leopoldo Azancot, cit., pp. 301-303.
125. «Centro», voz extraída del *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1969 (reedición por Labor, 1979).
126. «Del no mundo», en colección «La Esquina», Barcelona, 1969.
127. «Bronwyn (Simbolismo de un Argumento cinematográfico)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 247, junio 1970.
127. *Donde nada lo nunca ni, I y II*, 1.ª edición a cuenta del autor, en donde sólo aparecía la I parte (1968) y 2.ª edición a cuenta del autor, con la parte II y el final (1971); cf. edición de Leopoldo Azancot, cit., pp. 314-320.
133. *44 Sonetos de amor* (incompleto), 1.ª edición a cuenta del autor, Barcelona, 1971, cf. edición Leopoldo Azancot, cit., pp. 130 y 141.
134. «Un poema del siglo VIII (2.ª versión)», 1.ª edición aparecida en *Arbol de fuego*, octubre 1970. Existe una 1.ª versión de 1963-1964. Cf. edición Leopoldo Azancot, cit., pp. 108-111.
137. *Bronwyn Z*, 1.ª edición a cuenta del autor, Barcelona, 1969; cf. edición de Leopoldo Azancot, cit., pp. 208-214.
143. «A Rosemary Forsyth (Bronwyn)», publicado en revista el 15 de marzo de 1969; cf. edición Leopoldo Azancot, cit., p. 263.
143. «A Bronwyn», publicado el 1 de febrero de 1972 en *Artesa*; cf. edición de Leopoldo Azancot, cit., p. 264.
145. *La «quête» de Bronwyn*, 1.ª edición a cuenta del autor, Barcelona, 1971; cf. edición de Leopoldo Azancot, cit., pp. 249-262.
159. «Momento», 1.ª edición en *Arbol de Fuego*, n.º 43, octubre de 1971; cf. edición de Leopoldo Azancot, cit., pp. 128-129.





*p o e s i a* PRÓXIMO NÚMERO:

FERNANDO *p e s s o a*

PROXIMO NUMERO DE **REUNION**: FERNANDO **REUNION**

*1980 Campaña del Cobo*

*1980*





Chambers  
Tennant



LIBRO DEL JUEGO DE LAS SUERTES

(A. H. H. H. H. H. H.)

PROXIMO NUMERO DE

Javier Ruiz

## EL LIBRO DEL JUEGO DE LAS SUERTES

*A Julia, con quien he jugado por primera vez  
después de tantos años.*

Sale a la luz en Valencia en 1528 y de nuevo en 1531 este libro, y de cada una de esas ediciones hoy conocemos un único ejemplar, en Madrid y Viena, respectivamente. Le hallamos descrito por Lope de Vega en *La Arcadia*, y le hallamos también en el primer *Índice* de la Inquisición. Los libros en que el azar se expresa en relación con el destino nunca fueron bien vistos por la Iglesia, que una y otra vez condenó la generalidad de las mancias, a excepción en determinados momentos de la astrología.

La existencia misma del *Libro del Juego de las Suertes* se debe a un cúmulo de factores que hacen de los años 1525-1532 una época de escaso rigor por parte del poder y gran fecundidad heterodoxa. No olvidemos que acaban de producirse, y de ser aplastados, los levantamientos de las Comunidades de Castilla y de las Germanías de Valencia; que los moriscos andaluces andan constantemente revueltos; que un rey extranjero y joven (Carlos V) acaba de ocupar los tronos de España, y trae consigo una corte flamenca que ni comprende ni se siente preocupada por las cuestiones sustantivas del pensamiento y sentimiento españoles; que acaba de nacer la Reforma, y Erasmo de Róterdam no deja de influir en numerosos pensadores en España; que Juan de Valdés escribe y publica el *Diálogo de la Doctrina Cristiana* (1529), iniciándose contra él un proceso inquisitorial que le conducirá al exilio hasta su muerte; que la literatura castellana se convulsiona ante la polémica de las rimas nuevas y los metros tradicionales, y el endecasílabo adquiere en Garcilaso un esplendor inigualable; que los caballeros andantes no se resignan a desaparecer todavía porque uno de ellos se presenta a Carlos V y realiza grandes hazañas ante sus ojos; que la gesta americana es otra gesta caballerescas (entonces se descubre *verdaderamente* América: Méjico, Perú, el Pacífico...); que la Corte lee la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y relea el *Cancionero General* de Hernando del Castillo; que las damas se entretienen en sus casas y en los palacios, aisladas del mundo exterior según la costumbre morisca, en boga hasta cientocincuenta años después; que los judíos *falsamente* conversos y, sobre todo, los moriscos peregrinos, echan suertes y descifran los arcanos del destino con sabiduría muchas veces centenaria; y no olvidemos, por último, que Carlos V se dedica a «mejorar», destruyendo, los palacios árabes de Andalucía (a pesar de la piadosa leyenda de su llanto al ver destruida la Mezquita de Córdoba). La época en que sale a la luz, al menos en dos ocasiones, el maravilloso *Libro del Juego de las Suertes* es esta primera mitad del siglo XVI, en la que parece recorrer todos los ámbitos y establecerse un deseo de libertad en España ante la superstición que tiene encogido el pecho a unos cuantos poderosos.

Como primer amago de acercamiento al *Libro del Juego de las Suertes*, dejaremos a Lope de Vega hacer en *La Arcadia* una descripción de un libro extrañamente parecido, y que ennoblecen su pluma y su imaginación.

\* \* \*

[...] llegó Cardenio a la cueva, en cuya puerta ya le esperaban alegres Polinesta y los pastores. Bajose poco a poco del perezoso asnillo y besando una carta se la dio a la sabia, que, leída, entró en su estudio, del cual sacando un pequeño libro, dorado el papel y el pergamino argentado, con cintas blancas y verdes, se le dio al Rústico. Rogáronle Anfriso y Frondoso les dijese cuyo era el recado, y lo que el libro contenía. "Este papel —dijo Polinesta— es de Isabella; por él me pide este libro, que yo le prometí los días pasados para jugar y entretenerse con sus amigos; su título es De suertes. Lo que contiene es buscarlas por la tabla y acudir a los lugares donde se hallan, para tomar de ellas buenos agüeros y pronósticos." "Curioso es en extremo", dijo Anfriso, y abriéndole vio que tenía estos doce títulos, que eran las suertes que por él se preguntaban:

Vida,	que respondía	a	ARIES
Hacienda,	a	TAURO	
Parientes,	a	GÉMINIS	
Herencia,	a	CANCER	
Hijos,	a	LEÓN	
Enfermedad,	a	VIRGO	
Casamiento,	a	LIBRA	
Muerte,	a	ESCORPIÓN	
Caminos,	a	SAGITARIO	
Artes,	a	CAPRICORNIO	
Amigos,	a	ACUARIO	
Adeversidades,	a	PISCIS	

En llegando a mirar a Aries, respondía el signo que encima de la letra estaba pintado que acudiesen a uno de los siete planetas, el que por la suerte de tres dados de azabache con sus pintas de oro les cabía: si era Saturno, respondía que viviría con trabajos.

Si Júpiter, próspero.

Si Marte, fuerte y soldado.

Si el Sol, gran señor o privado de príncipes.

Si Venus, dichoso parto y hermosos hijos.

Si Mercurio, que sería hombre flaco y hablador.

Si la Luna, que tendría gran cabeza y viviría enfermo.

Luego se discurría por las otras suertes referidas, acudiendo a cada signo su dueño, conforme la necesidad y gusto de los que jugaban. Diole a Frondoso de leerlas, y vio que las demás pronosticaban así:

Sobre hacienda, a Tauro

SATURNO. Que adquiría posesiones.

JÚPITER. Bien por los templos.

MARTE. Que perdería su hacienda por guerras.

SOL. Que los reyes le harían merced.

VENUS. Que le sucedería bien por mujer.

MERCURIO. Que se sustentaría por su ingenio.

LUNA. Que sería venturoso en trato y navegación.



Por los parientes, a Géminis

SATURNO. *Que no tendría hermanos.*  
 JÚPITER. *Que tendría deudos ricos por los templos.*  
 MARTE. *Que los tendría soldados, y pendencias con ellos.*  
 SOL. *Que los tendría en alto estado.*  
 VENUS. *Mujer rica y gallarda.*  
 MERCURIO. *Que tendría poca seguridad en ellos.*  
 LUNA. *Que tendría hermana o hermano religioso.*

Herencia, a Cáncer

SATURNO. *Que heredaría a su suegro.*  
 JÚPITER. *A hombre de templo.*  
 MARTE. *Pleitos por la herencia.*  
 SOL. *Por muerte, dignidades.*  
 VENUS. *Heredar a la mujer, o ella al marido.*  
 MERCURIO. *Heredar en discordio poco y con pesadumbre.*  
 LUNA. *Heredar a hijo o hija.*

Por hijos, a León

SATURNO. *Uno por dicha, y bastardo.*  
 JÚPITER. *Hijo o hija, por religión dignidades.*  
 MARTE. *Hija traviesa por amores.*  
 SOL. *Hijo magnánimo y hermoso, y querido de reyes.*  
 VENUS. *Hermoso y músico, y amigo de olores y galas.*  
 MERCURIO. *Hijos ingeniosos y pobres.*  
 LUNA. *Muchos y obedientes.*

Enfermedad, a Virgo

SATURNO. *Larga y melancólica.*  
 JÚPITER. *Sangre quemada y apoplejia.*  
 MARTE. *Cólera encendida o muerte violenta.*  
 SOL. *Cólera rubia por pretensión de honra.*  
 VENUS. *Mal de Francia, ponzoña o hechizos.*  
 MERCURIO. *Turbación del entendimiento y miedo.*  
 LUNA. *Peligro en agua o por flema.*

Por casamiento, a Libra

SATURNO. *Con viejo o vieja ricos.*  
 JÚPITER. *Con hombre que haya estudiado.*  
 MARTE. *Mujer deshonesta y hombre adúltero.*

SOL. *Que no se casará, y le amará un príncipe.*  
 VENUS. *Vida pacífica, gozosa y felicísima.*  
 MERCURIO. *Mujer o hombre entrometidos y locuaces.*  
 LUNA. *Mujer fecunda y buena, y con muchos hijos.*

Por muerte, a Escorpión

SATURNO. *Horca, fuego o en caminos.*  
 JÚPITER. *Buena sepultura y buena fama.*  
 MARTE. *Peligro en echar mano a la espada.*  
 SOL. *Honra de príncipe después de muerto.*  
 VENUS. *Muerte por mujer.*  
 MERCURIO. *Muerte por deudos.*  
 LUNA. *Muerte en agua o por mujer baja, y de noche.*

Por caminos, a Sagitario

SATURNO. *Peligros.*  
 JÚPITER. *Que sucederán bien.*  
 MARTE. *Salteadores y asesinos.*  
 SOL. *Conversación de príncipe en el camino.*  
 VENUS. *Encontrar mujer de gusto, y enamorarse.*  
 MERCURIO. *Engaños del mesonero.*  
 LUNA. *Peces frescos y regalados.*

Por artes de vivir, a Capricornio

SATURNO. *Ser juez a la vejez.*  
 JÚPITER. *Dignidad tarde.*  
 MARTE. *Vivir de cargos de guerra.*  
 SOL. *Pretensiones en palacio cumplidas.*  
 VENUS. *Vivir de hacienda de mujer, o ser oficial de cosas de mujeres.*  
 MERCURIO. *Ingeniero, alquimista y pleitante.*  
 LUNA. *Marinero o pescador.*

Por amigos, a Acuario

SATURNO. *Provecho de un viejo.*  
 JÚPITER. *Amigos eclesiásticos.*  
 MARTE. *Soldados que ayudarán en ocasiones.*  
 SOL. *Príncipe favorable.*  
 VENUS. *Favor de mujer.*  
 MERCURIO. *Favor de papalista o escribano en pleito.*  
 LUNA. *Provecho de gente popular.*

Por adversidades, a Piscis

SATURNO. Muerte afrentosa fuera de su tierra y sin ayuda.  
 JUPITER. Buena y entre los suyos.  
 MARTE. A traición, herida o en la guerra.  
 SOL. Adversidad por envidia de privanza.  
 VENUS. Enfermedades contagiosas.  
 MERCURIO. Locura, frenesi y manía.  
 LUNA. Desgracias de noche y fortunas en el mar.

*Agradó a los pastores en extremo el libro, porque fuera de que las respuestas eran todas en verso, tenía pintados de sutil iluminación los signos y planetas. Viase el Aries con su vellocino de oro, el Tauro con sus famosas estrellas, el Géminis abrazado, en que se conocía la gran hermosura de su madre Leda; el Cancro verdinegro, el León ardiente, la Virgen con sus rubias espigas, la Libra de bruñida plata, igualadora de las noches y días; el Escorpión de naturaleza fría y húmeda; el Sagitario que mató Alcides y el Capricornio seco y femenino; el Acuario con sus vertientes urnas y los dos Peces con sus escamas de diamantes. Debajo de ellos se veían los meses en que reinan, y los hombres ocupados en diferentes oficios; éstos cortaban leña, aquellos podaban árboles; cuáles alcanzaban fruta de las cargadas ramas, cuáles arrojaban por los lagares las ya maduras uvas, o en otras partes al fresco viento la seca paja de las trilladas parvas. Los planetas se veían de artificiosa mano con sus insignias; allí estaba Saturno comiéndose los hijos, Júpiter con su rayo, Marte con su frámea o lanza, el Sol con su carro de oro, Venus con sus palomas, Mercurio con su caduceo y la Luna con sus tres formas. Rogóle Anfriso a Polinesta que le dejase echar una suerte para saber qué mujer tendría; y tomando los dados, echó el cinco; fue a la casa de Libra, y respondióle de esta suerte:*

Pues mi influencia le di.  
 Venus lo dirá por mí.

*Acudió regocijado el pastor al planeta de Venus, y vio que la suerte respondía así:*

Segura vida te promete el cielo.  
 mujer honesta, virtuosa y casta,  
 de humilde lengua y virtuoso celo,  
 que la vergüenza solamente basta.  
 Tus hijos honraran tu patrio suelo,  
 a quien la envidia sin razón contrasta;  
 verás en tu vejez hermosos nietos,  
 y en tu esperanza prósperos efectos.

*Notablemente satisfizo a Anfriso la buena suerte; que aunque el libro era sólo juego y entretenimiento, la tuvo por agüero felicísimo. Pidió el Rústico los dados para saber lo mismo, y cayéndole el tres, fue a buscar a Marte, el cual respondió así:*

Desdichado naciste en casamiento;  
 soberbia esposa te promete el hado;  
 querráte sujetar su atrevimiento,  
 por no lo estar en la labor y estrado,  
 acudiendo a sus galas y sustento;

no dormirás una hora sin cuidado;  
 naturaleza tienes de unicornio;  
 pregunta lo demás a Capricornio.

*La risa de los pastores fue grande, y no menor el donaire con que el Rústico respondió al pronóstico, y las palabras que les daba de guardarse, diciendo que los sabios podían ser señores de las estrellas, y que aunque él no lo era, pensaba defenderse de las suyas.*

\* \* \*

Lope se inspiró en el libro que hoy presentamos o en otra edición parecida del mismo, para la construcción de los párrafos que hemos transcrito de su obra. Sin duda mejoró en sus descripciones la concepción de un libro semejante, mas no debió hallar inspiración alguna para sus dos octavas, hermosísimas, en los rústicos versos del *Libro del Juego de las Suertes*. A pesar de su torpeza, no dejan de ser a menudo muy hirientes, y amargo en fin el conocimiento que nos procuran de la suerte futura. Sólo jugando hemos podido comprobar que el pronóstico halla entre nosotros, como entre los pastores, la risa por respuesta.

#### DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Su título es el siguiente: *Libro del juego de las suertes. Agora de nuevo reconocido: y emendado: y mudada la cuenta Dal | Iguarismo (sic) en cuenta llana porque más fácilmente entenderse pueda. Valentia. Año 1528.*

Y su colofón: *A honor y gloria de Dios todopoderoso y de la Sacratissima virgen Maria madre suya y abogada nuestra. Fue acabado el presente libro de las Suertes (sic) por Juan Joffre en la metropolitana ciudad de Valencia acabóse a XXXI días de Julio. Año. MDXXVIII.*

Del título se desprende el hecho de que esta edición de 1528 procede de otra, que corrige y enmienda, y que nos es desconocida hasta la fecha. Por otro lado, Juan Joffre no es el autor, sino un conocido editor de cancioneros y pliegos sueltos, extraordinariamente activo durante el año 1520 y siguientes.

En las primeras hojas de este libro se hallan un prólogo cortísimo, una descripción del juego, y una relación de las veinte preguntas «sobre las que se fundaron todas las respuestas», y que son «cuanto en el mundo se puede preguntar».

He aquí las preguntas y su rey correspondiente (al que hemos de dirigirnos en primer lugar para hallar la respuesta):

*Si la vida será dichosa o no, ve al rey Salomón.*

*En qué término el hombre morirá, ve al rey David.*

*Si se vencerá una guerra, ve al rey Juba.*

*Si habrá lo que desea, ve al rey Nino.*

*Si será ganancia en una cosa, ve al rey Ruberto.*

*Si habrá buena cosecha este año, ve al rey Tholomeo.*

*Si se hallará un hurto, ve al rey Porsena.*

*Si sanará un enfermo, ve al rey Faraón.*

*Si la mujer parirá hijo o hija, ve al rey Ladislao.*

*Si será bueno casarse, ve al rey Carlo.*

Si el enamorado es bien querido, o su amiga, ve al rey Agamenón.

Si es amado de la gente, ve al rey Egipto.

Si se vengará una injuria, ve al rey Latino.

Si será bueno edificar o no, ve al rey Numma.

Si será bien hacer un camino, ve al rey Artus.

Si una gracia perdida se recobrará, ve al rey Desiderio.

Si saldrá del trabajo en que está, ve al rey Alejandro.

Si la mujer es buena o no, ve al rey Turno.

Si el marido le es bueno, ve al rey Priamo.

Si será buena la mujer, ve al rey Josué.

Así pues, cada pregunta nos dirige a un rey determinado, que a su vez nos conducirá a un signo concreto: el Sol, o el Escorpión, o la Avestruz... Estos signos gobiernan las cincuenta y seis respuestas posibles a nuestra pregunta, cifradas en las combinaciones que, tirando al azar tres dados, se pueden obtener. Cada una de estas combinaciones de números envía, para su interpretación, a una esfera, y a un río de fuera o de dentro a la misma; es decir, a una lista circular de nombres de ríos, que se encontrará o bien en la parte exterior de la esfera, o en su interior. El río a su vez nos envía a un profeta, y a determinado texto suyo. Hay que decir que los profetas y sus versos se encuentran en la parte final del libro, y que estos versos constituyen la respuesta a nuestra demanda.

La localización del rey, del signo, de la esfera y su río, y finalmente de los versos del profeta, impone un compás de espera al hallazgo del pronóstico, y crea la emoción que luego le acompaña, y el efecto que éste causa en el ánimo del demandante. El largo recorrido es por lo tanto necesario, para que se manifiesten la sutileza y el esplendor del libro.

Existen veinte preguntas, o sea, veinte signos, que multiplicados por las cincuenta y seis jugadas de tres dados posibles, dan un total de mil ciento veinte respuestas diferentes. Pues las esferas son también en número de veinte, cada una de las cuales posee veintiocho ríos «de fuera» y otros tantos «de dentro»; es decir, cincuenta y seis ríos en cada esfera y un total de mil ciento veinte ríos, que conducen a otros tantos versículos de profetas. Estos últimos son asimismo veinte, cada uno de los cuales facilita hasta cincuenta y seis respuestas, en estrofas de tres versos cada una. De estos cálculos se deduce que mil ciento veinte respuestas distintas contestan a las veinte preguntas originales del *Libro del Juego de las Suertes*; a cada posible resultado de lanzar tres dados en el aire, corresponde una sola y acaso verdadera respuesta.

Hemos nosotros examinado todas las respuestas posibles a una misma pregunta, de si la vida será dichosa o no, y éstas son las conclusiones que extraemos:

El doble de respuestas «malas» que de respuestas «buenas».

Dos únicos casos de ambigüedad en la respuesta.

En cinco casos depende de ti.

Sólo en siete casos (de los cincuenta y seis) se hace referencia a un tiempo concreto para el cumplimiento de la suerte que se predice.

En ocho ocasiones se pronostican reverses bruscos o fuertes mudanzas en la suerte. Nueve respuestas indican un futuro temible, y sin esperanza o consuelo.

A menudo se hace referencia al estar engañado como causa de los males.

En más de diez ocasiones, sólo el amor trae la dicha.

La buena ventura en el futuro de quien pregunta, hasta en once ocasiones, se debe a sus cualidades morales.

En tres pronósticos distintos, la relación con clérigos trae consigo la desgracia, y en uno solo la riqueza.

La dicha se hallará en el cielo, y sobre la tierra sólo se hallarán miserias, en cuatro o cinco respuestas.

Por lo que se refiere a los profetas, cinco de ellos no contestan a esa pregunta, y cada uno de los otros tiene una identidad más o menos definidas, según la índole de sus respuestas. Así en Noé predomina el mal sin consolación. Isaac profetiza finales terribles y ventajas en el cielo. Isaías es más bueno que malo en sus respuestas. Para Abraham es fundamental saber conservar la fortuna, y la ayuda de Dios equilibra la suerte. David contesta a la dicha por el amor, y la riqueza atribuye a la pobreza ajena. Adán ofrece el cielo como premio, y en un caso indica la gran proximidad de la muerte. Para José el mal y el bien provienen de algo inesperado siempre, y sin embargo predomina el mal. Nabuc profetiza cambios bruscos en la suerte, y a veces finales desastrosos. En Nectalim abunda el mal, en un caso debido a la Iglesia. Por su parte, Ezequiel alude al cuidado, al aviso, como remedio o prevención del mal, pues informa de un estar engañado con respecto a las cosas. Unos clérigos despojarán en el futuro de sus bienes, a quien pregunta. Daniel avisa del peligro en que está la vida de uno, a causa de un amor engañoso, y suele dar un plazo para el cumplimiento de sus profecías. En Jacob, drásticos sucesos debidos a la mala cabeza del consultante se unen a males que aumentan con el tiempo y sólo se acaban con la muerte. Por el género de la mayoría de las respuestas, vemos que no en vano los sabios que las emiten son ante todo profetas.

Concluimos esta descripción advirtiendo al lector (y más que nada al jugador) que faltan los folios xxxiii y xxxiv, correspondientes a los profetas Matusalem, Balaz y Tobías, pues faltan en el único ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, el aquí reproducido. La revista *Poesía* está realizando gestiones ante la biblioteca austriaca que posee el ejemplar de la edición de 1531, para conseguir un microfilm de estas páginas, que se publicarían más adelante, y si ello fuera posible, en otro número de la revista.

#### UNAS PALABRAS SOBRE EL AUTOR DEL LIBRO

El autor anónimo de esta obra declara en su prólogo que es su propósito combatir el ocio (el peor de los vicios), al librar a las fantasías de estar ociosas con un pasatiempo ingenioso como es el *Libro de Suertes*. No se trata, pues, de un texto de adivinación del porvenir (no es posible que haya persona en el mundo tan ignorante que lo tome por tal), sino de un libro de burlas. La suerte verdadera no es posible hallarla, a no ser abreviada en el Sagrado Evangelio. Ahora bien, nosotros sabemos que tales afirmaciones iban destinadas a proteger la obra del rigor y la acción poderosa del Santo Oficio, cosa que no fue posible.

Sin duda la belleza de sus grabados en madera, el cuidado y la riqueza de los medios con que el *Libro del Juego de las Suertes* fue impreso, atestiguan su destino de libro noble de la

corte, donde acaso gozó durante un tiempo de la misma fama que los cancioneros. Pero a pesar de ser coetánea de ese movimiento poético y galante, los versos que se hallan al final de la presente obra más parecen una colección de proverbios, que de invenciones de caballeros poetas. Y a los proverbios se asemejan en lo inculco del estilo, nunca en la agudeza. Tales versos no son, en el fondo, sino burlas, y procuran divertir mucho más que tienden a la perfección.

Las preguntas que contestan los profetas tienen hoy el mismo sentido que cuando fueron ideadas; por lo mismo, y sin que nada importe el número de asistentes (el libro se dirige a los observadores, casi de manera más precisa que al consultante), el protagonista de este juego será el libro, en todo momento.

En su última página vemos la imagen de un gigante peludo (forma en que el salvaje era representado en aquel siglo), armado de una estaca de madera que está blandiendo sobre su cabeza y la siguiente inscripción en valenciano: QUIJ JASIJ JENTRAR\*PER I JENTENCION. ~ DEIJ FERJ MAL\*LAJ VIDAJ LJ JTEJ JCOSTAR\*ANSQVE\*PASE\*LOJ JPORTAL. Este emblema sin duda constituye una amenaza contra aquellos que empleen el libro con fines perjudiciales para otros.

#### CÓMO JUGAR, Y UN EJEMPLO

Para su consulta el *Libro del Juego de las Suertes* debe abrirse por el folio II.

Allí escogeremos, de entre las veinte, una pregunta para luego dirigimos al rey que la misma pregunta nombra en su enunciado, y que se hallará en una de las cinco páginas siguientes.

Este rey nos envía a un signo, y quizás convenga que, a partir de ahora, vayan siendo anotados en una hoja de papel los pasos concretos de nuestro recorrido por el *Libro* hasta hallar la respuesta. (Servirá, además, para comprobar al final si hemos procedido correctamente a lo largo del juego.)

Una vez localizado el signo al que el rey nos envía, entre los folios V a XV, el informante echa los tres dados sobre una mesa; este es el momento, por tanto, en que la suerte se decide.

El resultado de la tirada, buscado pacientemente en la página del signo, donde todos los resultados posibles aparecen representados, nos dirige de nuevo a otro lugar.

Buscamos entonces la esfera, y el nombre del río de fuera o de dentro a la misma, que hemos anotado convenientemente. Todas las esferas se hallan entre los folios XVI a XXIII. Una vez hallada la nuestra, buscaremos en ella el río, mirando bien en su anillo exterior y más grande, o en el interior y más pequeño, según las instrucciones.

Debajo del nombre del río, que está subrayado, hallaremos el nombre del profeta, a quien debemos ahora dirigirnos, y el número de la estrofa que responde a nuestra pregunta. Los profetas se hallan en este *Libro* a partir del folio XXV, y sus versos aparecen ordenados en números romanos. (Como hemos dicho antes, faltan tres profetas: Matusalem, Balaaz y Tobías, por lo que, si alguno de éstos fuera el encargado de responder, hemos de volver a echar los dados.)

(Si acaso la respuesta que obtenemos no respondiera a nuestra pregunta, es decir, en el caso de que habiendo nosotros preguntado si la mujer parirá hijo o hija, por ejemplo, nos contestara acerca de si habrá ganancia en una cosa, esto indicaría que hemos errado en cualquiera de nuestros pasos, y deberíamos volver sobre ellos para hallar la verdadera respuesta.)

#### Un ejemplo

Supongamos que queremos preguntar si será ganancia en una cosa.

Buscamos al rey Ruberto (según se indica en el folio II del *Libro*). El rey Ruberto nos conduce al signo de la Serena (Sirena), en el folio X v. En este momento tiramos los tres dados. Buscamos en el folio X v los dados negros que corresponden a nuestra jugada, y supongamos, en este caso, que ésta ha sido:



que dice debajo «va a la esfera del Sol, dentro al río Arno». Buscamos la esfera del Sol, y la encontramos en el folio XVI v, que en realidad corresponde al folio XV v, y que está equivocado debido a una errata de imprenta, como es fácil ver. En la esfera del Sol, y en el círculo interno, hallamos el río Arno, que nos dice: «Pfta Nabuc verso XXXIII», o sea verso XXXIII del Profeta Nabuc. Este profeta ocupa los folios XXIX v y XXX, y en este último hallamos la respuesta XXXIII a nuestra pregunta, o sea nuestra suerte según el *Libro*:

Según tu ventura ganarás mucho  
más por un menester que te verna (vendrá)  
gastarlo todo conuerna (convendrá).

J. R.

## El Polologo sobre la presente obra.

**Q**uan delectable cosa sea la ociosidad quan pefluencial para nuestras almas y qñ fanozablic ma dre de los vicios muestrano todos los libros de la sagrada escritura y no lo niega los dios et bñi cos y gentiles: q solo procurando la moral virtud de ninguna cosa con tanta diligencia trabaja ró apartarnos como delectar ociosos. **E**ntre otros el dñio igneolo ptoeta en el libro q del rcm: dio del amor cñrmo como muy señalado auio y cñrmada cauta. **B**uro. Si dñes la ociosidad pñidos son los arcos de cupido. meno pñctadas y sin luz qñan sus baches. y ay mñmo dñs: bay algo seras ñguro. **L**á lo pñchosa fac a los santos y aronce cñta maluada de fña de la ociosidad y tñto de ella se rreclaron q quando muy fatigados de los santos cñrcos se ballauan no se fñan en delectar cñtado ociosos: antes para rreclacñ de sus trabajos mñcos se cñrcitanen. **V**nos cñ aucyas bñdoles b comer y temado algñ pñt fançpo con ellas: otros con pñces en cñtaques de agua: otros en bñer algunas cosillas de sus manos: plan: tar y cruas. **C**ñrcir arboles o curar las bñras del buerto: cññ q ninguno se oño a delectar en la silla del ocio. **P**ora q sin duda el ocio es madre y padre de qlquier mal negocio. y pot q en prouar cosa tñ prouada no perdamos tñpo digo q iustamente buican las pñsonas de ingenio cñsta mñcrable vida buerñas cosas en q ocupen la gñnt. **Q**nas muy graues santas y muy prouocbofas y de si mñmas llenas de nuestro bñm y salud: y estas son las escrituras sagradas donde esta la vñdadeta vianda de nra alma. **E**tros como frutes o rtozes para solo oler. **D**annos unuñones de pñssimpos en que buñtrñdo las fantasias al mñmo nos libramos delectar ociosos: entre los qñes vno de los ingeniosos pñssimpos y sin algñ peligrò fac ballado pa: ra todos muy agradable este libro de suertes: el qñ tanto maestra assi la fantasia quato en su unuñion: **E** iur: go acñc mas pñmos. **N**o es de creer q aya pñsona en el mundo tan ignozanc q ponga en el ninguna. **M**anc: ra de crédito nulo tomc sino por puras burias como lo son. **E**mpero para mas cautela en la pñfñte **E** pñto la auñamos a los que de si cñc auio no alcançan. **Q**ue todas las rreputas que aqui ouñren son puras bur: las y disparates en las quales no cumple fundar mas fe q si nunca las ouñren auido: mñ de la buena alegrar fe en de la mala entuñfñre: pñca la suerte vñdadeta de qualquier catolico cñta abzuñada en el sagrado **E** uanglio donde dñs: los que bñeren bñm yzan a la eterna vida: y los que mal al fñ: go cñrmo.

## La orden que se ha de tener para entender la presente obra.



**E**ntre dñ notar que en la presente rueda ballareys veñte demandas: allí escogereys la que querrereys demandar. **V** de allí pñreys al rey q os nñbra. **V** el rey os cñbiara avn **S**igno adñ de ballareys todas las mñ ncras dios bados y como pñdñ caer. **E** bñdo los bados y si no rreñpñ dados: roma de los pñfñtes tres dos y as o quatro cinco rria. o lo q vos qñs redes. **V** de allí cmbiaros ban ala espera de tal. al rñso. **B**ula: no. auereys de saber q en aquesta espera ap dos maneras de rños el vno es dentro y el otro de fuera: mira bñ el nñbre del rño si esta de parte de dentro o de fuera. que en la dicha espera lo ballareys. **V** de allí os cmbiará avn numero de cuenta. avn verso tantos al profeta. tal. el qual profeta os bira lo que demandays.

**P**or burla donayre y rreclacion  
**S**e venden las cosas del libro presente  
**P**or ende qualquiera que fuere prudente  
**P**or tales las tenga / si tiene razon  
**L**a suerte mas mala / no de turuacion  
**M**enos la buena / te ponga esperanca  
**L**a se siempre en dios / que es justa balança  
**S**egun nuestras obras / para el galardón.

# Libro

del juego de las suertes. **A**gora  
 de nuevo reconocido: y emen  
 dado: y mudada la cuenta  
**M**uy guarísimo en cuenta  
 llana por que mas fa:  
 cilmente entender  
 se pueda. .

Valencia, Año. 1518.

X  
 X(\*)X  
 X

Fo. II.

Algunas son las veinte preguntas sobre que se fundaron todas las respuestas de este Libro. Y quanto en el mundo se puede preguntar.

Si la vida sera victoriosa o no ve al rey Salomon.  
En que termino el boboc moza ve al rey David  
Si se vencera vna guerra ve al rey Jaba.

Si ena lo que desca ve al rey Rino  
Si sera ganancia en vna cosa  
ve al rey Ruberto.  
Si ena buena cosecha este año  
ve al rey Libolomco.

Si se allanara vna furtive al rey David  
Si sanara vn enfermo ve al rey Farad  
Si la muger parira bjo o bija ve al  
rey Ladislas.  
Si sera buena castrve al rey Carlo

Si el emado dia gire ve al rey Egidio

Si el enemorado ce bien querido  
o su amiga ve al rey Algambon.

Si se vengera vna injuria ve  
al rey Latino.  
Si sera bueno edificar o no ve  
al rey Simona.  
Si sera bien heger vn camino  
ve al rey Zitrus.  
Si vna gracia perdida se reco  
bura ve al rey Deciderio.

Si seidra vel trabajo en q esta  
ve al rey Zitrando.  
Si la muater es buena o no ve  
al rey Lurno.  
Si el marido le es bueno ve al  
rey Puzano.  
Si sera buena la muger ve al  
rey Jofac. A q.

Folio.

Rey Salomon va  
al signo del Sol.

Rey David va al  
signo de la Luna.

Rey Juba va al  
signo de la Estrella.

Rey Lurno va al  
signo de Scorpio.

Folio.



Rey Ladillo va al signo de l'Asso.



Rey Hummava al signo del Dragon.



Rey Posena va al signo del Espinoso.



Rey Desiderio va al signo de Virgo.

III.

Folio.



Rey Algamnon va al signo del Coraçõ.



Rey Pramo va al signo del Brisfong.



Rey Carlo va al signo de Libia.



Rey Artus va al signo d'Anicoanio.

III.

Folio.



Rey Bolomeo va al signo de Lançer.



Rey Josue va al signo del Ipefo.



Rey Ruberto va al signo de la Serena.



Rey Egisto va al signo del Oro.



III.

Folio.



Rey Latino va al signo del Basifisco.



Rey Elisandro va al signo del Eteruo.



Rey Mino va al signo del Leon.



Rey Saraon va al signo del Zibestruz.



24 m.

































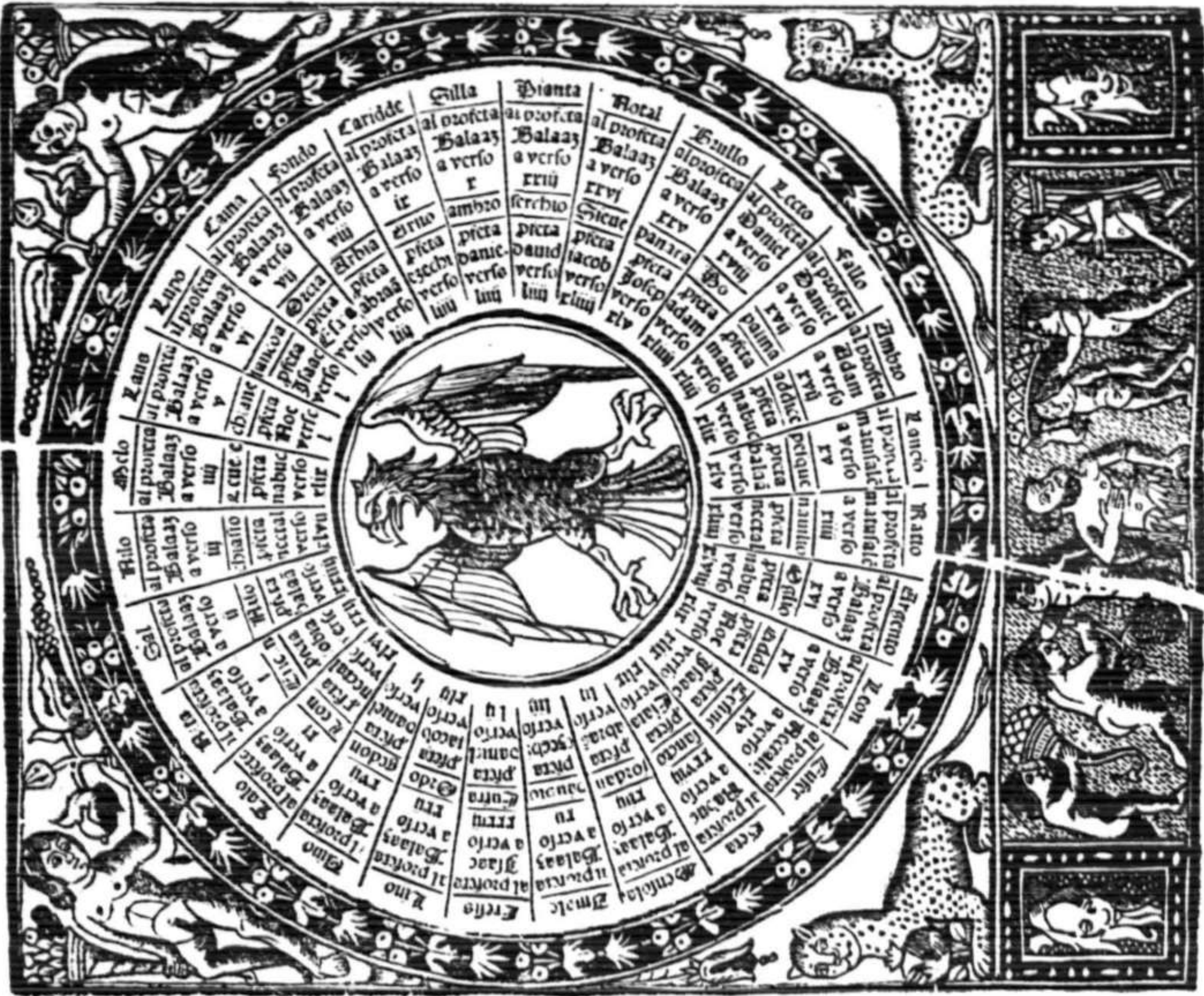








Agüla.



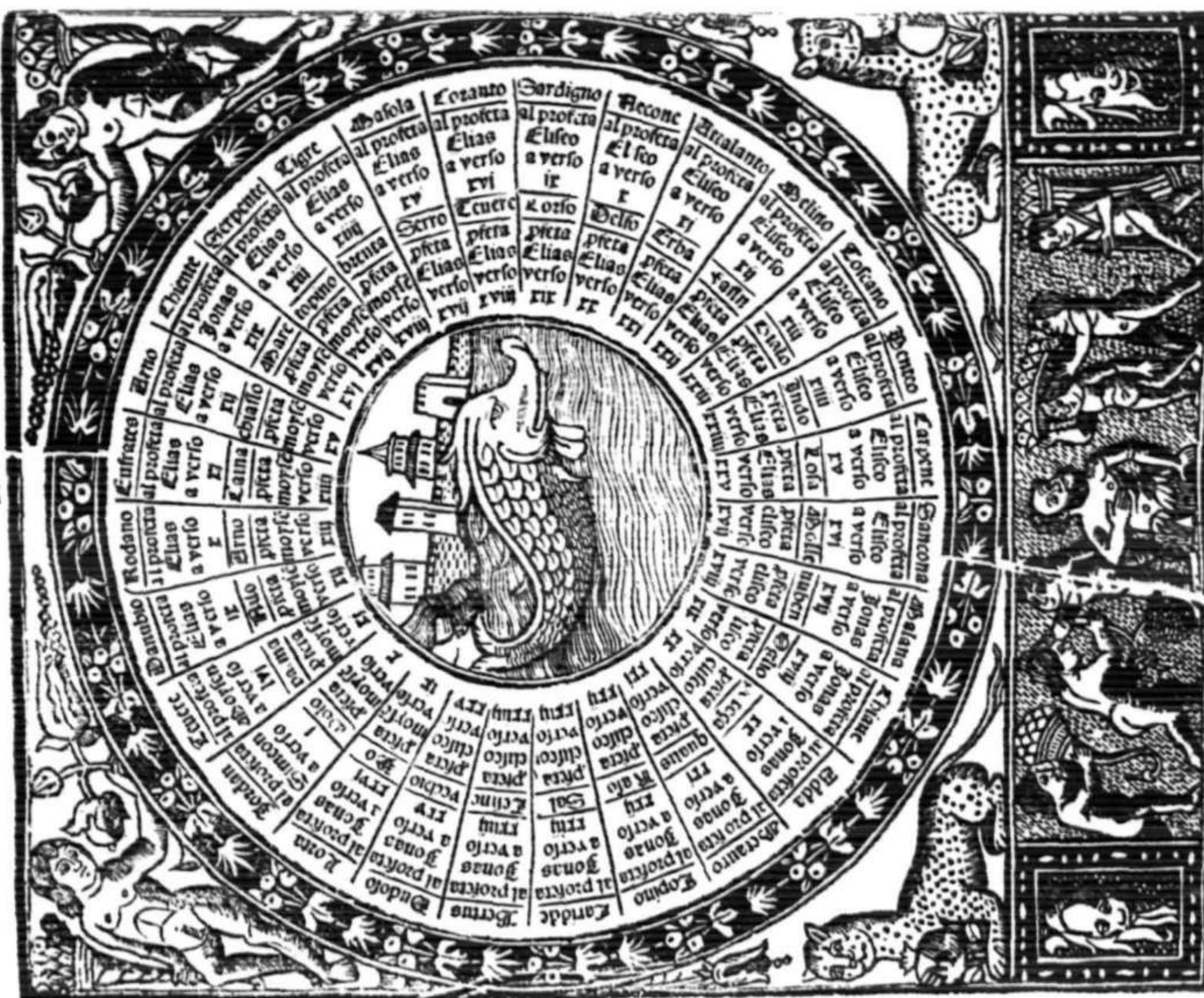
fo. XXII.

Capitornio.



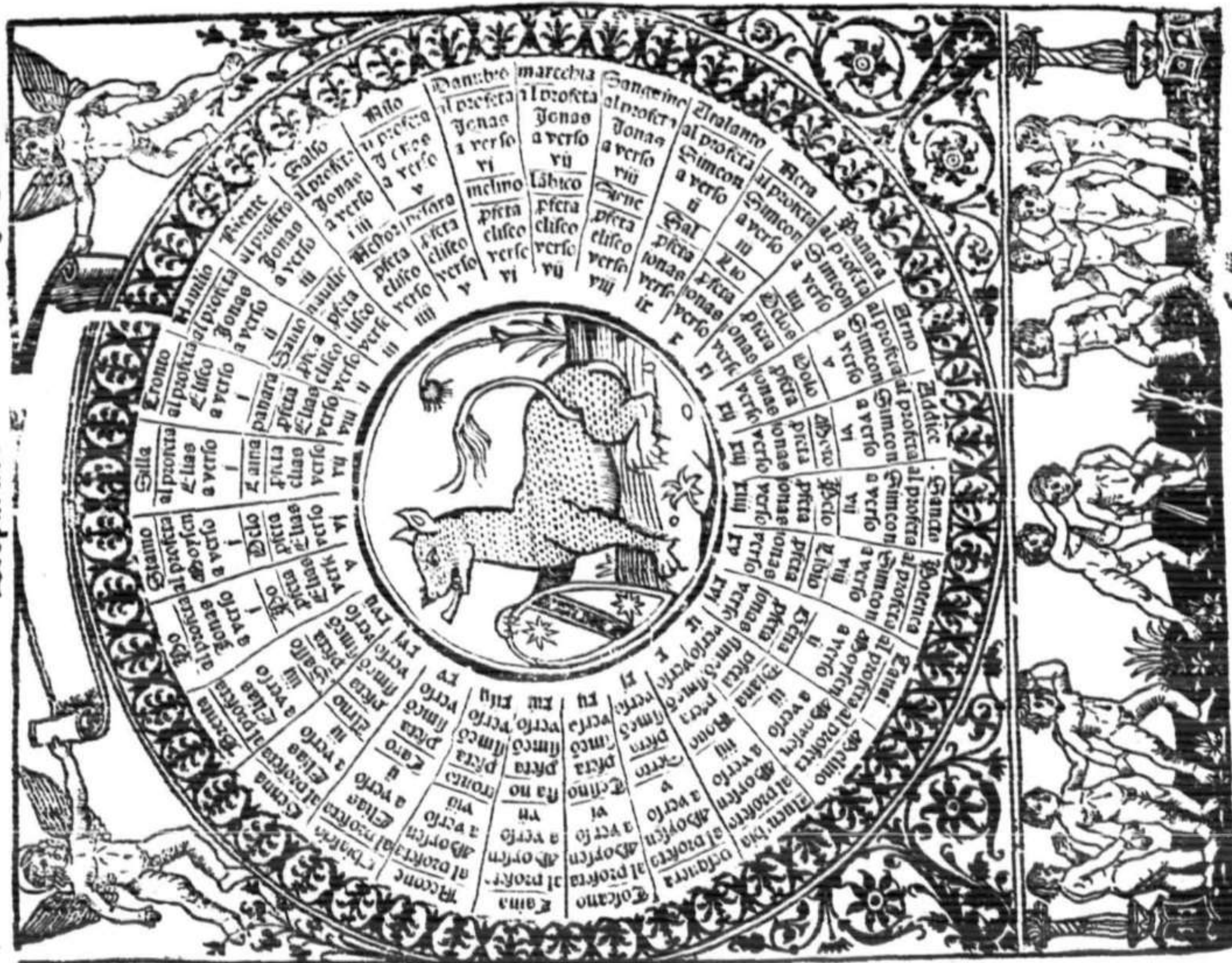


Delfino.



50XXIII.

Leopardo.



David. profeta.



Quengamete hermano viuiras con familiar y mucha riqueza como tu coraçon desca.

Qu paciença agota que eres pobre que sin aurar tus trabajos antes que pañen tres años.

Qu seras deña guerra vençidoz mas gastaras mucho tu auer que assi acaxçe al q quiere conseruider

Qu amigo seras bienaventurado por la miseria de vn otro y acabaras tu vida triunfando.

Qu seras en tribulaciõ por algũ tpo mas despues por vn amigo seras traydo a buen puerto.

Qu viuiras en tanta mengua por tener en poco a otros que aurar m mester a todos.

Qu por signo mas por ventura se compliran tus desicos y daro por tanto signa sin duda.

Qu dices andar de noche tu marido que de dulce que es agora y claro se te tornara cicuro y amargo.

Qu tu pena aura reposo antes de tres bueltas de luna que assi lo quiere tu fortuna.

Qu viuiras mucho tiempo y miseramente acabando saluras de aqueste lago.

Qu por tu culpa mas por f çgafiado aurar mal y no bien hermano que siempre acaxçe al q fia el cõpaso

De poca ventura sera la tu vida solo en amar aurar buena suerte en otras cosas tu fortuna se suerte.

Qu pierdas tiempo toma marido y aurar por espõlo vn hobçe valiente q qen tal pierda se arrepiente.

Qu esta injuria tu vengaras mas con gran baño y trabajo peligro ol vengadoz y otros males q callo

Qu poco tpo durara esta pena q tienes que tras esta agua verna a re cicaro como quieres.

Qu amigo ella te ama cordialmente y si pudiere cumpliria tu querer que no pucha otro que an complazer

Qu ama mar do y se le cal que mucho tiempo con el viuiras que tu lo mereçes y asilic aurar.

Qu esta tu muger es perçosa mas raxça a dho q no se arrepiente que de la persona ella es buena.

Qu no te ama quanto deoris crete tu causa de baxeria mudar por los tus scios q no sabes scplar.

Qu fagas te rugo aqueste camino que si lo haze mal te verna y no ycras mas tu desico cumplido.

Qu ser engañado no vençaras que a bonde ay engaño o traycion tarde se contruira el coraçon.

Qu esta fra y clada en amarte no ce mas deñesta de lo que vce tu seras sabo desho retracrn.

Qu por ayo y vcnura se aq sta victoria contra el aduerçario amigo y asilic aca a el tu enemigo.

Qu tu desorden y poco curar pdras esta çmpña q tienes ç menos y vcrnan sobra a todos los baños.

Qu çion en buen signo y virtud gets amar mucho y quiere tu bonoz de bonde scpra muy gran amor.

Qu sola ce la que te deñia mas no te curas que picho bas de vñar ale m buena vid.

fo. XXV.

Qu sigues descomente el tu desico y no ayas miedo que siempre el mal tiempo trae el bueno.

Qu en la tu muerte aurar gran bonoz pompa y fausto de gloria mun dana y sera el fruto como a sido la flor.

Qu amigo mio por cierto te digo e ballaras que es verdad que oy en el mundo no ay calca d.

Qu esta injuria que quiere vengarte aura buen acuerdo con gran paz y asilic podra todo remediarçe.

Qu no te apartes por agora de tu casa que sera tu parada peligrõsa y despues o audio el bano tarde se co

Qu tu hijos tu venter en la cama segun la razon quiere y manda tu marido te amara mas q te ama.

Qu hermano tu heras este camino aun que pareça mal comenzar lo por que al fin sera con guaiõ.

Qu que dices no dete que sea becho tu crece loco si crece baxer por tanto te quita desic tu desico.

Qu biençe muy engañado si pichas que otro te ama a ninguno tu amando.

Qu en obra este camino que quiere tu de nuncio baxer q aurar buena ventura y grã playr

Qu hermano seguramente mas deuce te mucho guardar de çomarte acompañar.

Qu hermano lo que tu coraçon desca se cumplira muy ayra mas no sin mucha fanga.

Qu curso de calarte tan tiempo no que sera peligrõ de andar en conuilla con triste ayo.

Qu amor que te ha tenido y tiene otro anda por cobrarlo y baxer de ella apartado.

Qu el mal hablar de ninguno no te bagas mucha cura si quiere guardar tu honra.

profeta. Daniel.



Qu el marido anda con otras cura do de n muy poco baxer el becho cobitas an de parolas

Qu el marido playe mudar el passo y sin n auer playrce a tai mal no vale emplasto.

Qu guerra que sera por esta tierra se sera en la bayenda de ahoisa e a tu persona muy peligrõsa.

Qu viuiras con bonoz y gran fama y despues moiras buçamente y el ciclo sera an por precinte.

Qu este año bien ganaras trano sin miedo con diligencia y no tanto te perderas.

Qu arañs baco este año que viene e aurar mucho fruto de tus posçioes y no aurar mester nad a dho obres

Qu mala luego sin mucho tardar por que sin ella seras siempre triste fays lo esto sin mas tu pensar.

Qu camino que tienes en mente se tra causa de mucho mal sera mozo de çararlo al precinte.

Qu agora tomas compafiera como tu nuncio de baxer e çfaras siempre ç guerra y cuydado

Qu no çfias al presente en tiempo de buir sin momento antes lo doblaras por tu mal tiempo.

Qu el tu profeta mi caro hermano que no te falta çufio que oyç que sera tu pdida mas qued guaiõ.

Qu solo te da vida lucnga mas despues seras bañado por tu hablar deñafiado.

Qu otro çurolo en el vider y çopiar mas mira bien lo que te digo que lo se pas bien goyar.

Qu mas aurar lo que quieres poaque no fabes guardar los pensamientos que nence.

Quince engañado y sin ventura por que çloque tu muetra que te ama siempre a ti va con tramo.

Qu sin engaño y con lealtad va este camino que quiere baxer que po te prometo que sera bien.

Qu a guerra deña tierra y discordia se bara no mucho perder q cito a a. a. se odo no ay concordia

Qu guerra e çfio con vn capellan se ra tribulado en aquesta vida que apenas seras deñafiado yn dia

Qu muger co buena y sin tacha mantene su fama y el tu onoz no deç exçe a quien se la mancha

Qu la vengança que sera becho sera repõo el que byo la injuria mas tu no coras con mucha furia.

Qu de aquella crece amado siempre se tiene en su coraçon bay por mancha de baxer galardõn.

Qu tu ofance no çfarran fortuna y el ciclo se son enemigos aun que tus dias mucho duraran.

Qu asaras mucho por este vençer y todos saldrys sin victoria y sin vñencia de ganar o perder.

Qu hermano sino fueres auaricuto lo que tu coraçon desca aura picho complumcio.

Qu todo te aman y mucho te quieren mas dos mugeres que bas burlado muy gran odio te ban tomado.

Qu san pucha te das segun vce a gran passo tus piernas no bastan y al fin no compliras el tu desico.

Qu buena es tu muger y pomposa mas playe en deñafia ser auida por deñafia.

Qu la fortuna que beña equi al auido ba qui adclante sera muy buena alegrate agora que te lo digo.

Qu dente vn poco no vayas agora que mal te verna deña perñida çpca que venga la tu buçna oza.

Qu hombres y mugeres en general todos te quieren y mucho te aman solo vino que tu sabes te quiere mal.

Qu vençeras mas con mucha fatiga que ala razon dices quiere ayudar y ninguno puede a esto conuarrar.

Qu mismo marido no sabe que çere sabe llenarle con benignidad por que ce fanga al tal gouernar.

Qu ama la segunda y no la primera guarda no la deces queç virtuosa por que con ella aura ayda abidois

Qu te auisio que no durara el amor que te tiene tan deñafiado que por culpa tuya se cambiara.

Qu tu ventura ha becho cabo mira bien lo que te digo çufio a tu enfermedad no ay reparo.

Qu por amar a quien no te ama eres a tal tiempo junto q tu vida dolozosa çfa en vn punto

Qu hermano aurar lo que desca e y sera tu vida muy alegre la qual ycras mucho en bscue.

Qu en manos de tu enemigo moiras acuerde seç bien lo que te digo q si bñ no te guardas la muerte es çõ

Qu quiere vce como ce pasado el amor de tu amiga que a otro ha bado lo que tu yo çcia.

Qu muerte sera muy buena y bonrosa en tu linaje por que andaras sin vñaje.

Qu amigo no ce bueno para la boca por que manjar de tanto picho ale tu bambac no toca.

fo. XXVI.

Ezechiel. profeta.



xxvii Hermano veniras esta guerra mas espeta en la fortuna que parati sera muy buena.

xxviii Amigo no se porque no te ama mas quiere secretamente convida color de envidia.

xxix No que am tu amigo ayuda vicio no venieras esta guerra que al que guaa nunca yerra.

xxx Zuras mucho apan y a año por causa de vn ladrón antes que no palle vn año.

xxxi Efecta tu cara esposa ser mirada mas de las otras cosas hermano no temas nada.

xxxii Eret el tu profeta daniel que se compluran las deslices y siempre seran mis dias buenos.

xxxiii Hermano yo te digo la verdad que si convida te cañeati sera muger y con otro seran su voluntad.

xxxiiii Gabc por: acero que su pesamiento es en ti solo y el tu querer por tanto te digo me deuce crecer.

xxxv Dugeres te honra bayer lo q dices y para si no es mucho bueno aut paciencia y bay lo que deuce.

xxxvi No curcetan pichio en este layo que si te atas hermano mal paran por que dectre tan negro si.

xxxvii Berderas tu bayenda y por rapua si dios no te ayuda con algun sancho rmediar luego pichio y ayua.

xxxviii El: en buca oza y tomas tu via q al cuerpo y al alma sera puchelo y tornaras con gran alegras.

xxxix Las lunofinas secretas hermano luciga vida te daran en este mundo y en el otro te libraras del pofundo.

xl Quen desica bien acabar esta vida hermano la virtud y la bondad no deuce de cabiar en ninguna guisa.

xli Quiten con ncmpto no se vale y psoner en lo por: venir mcoz se seria mozar.

xlvi Las mugeres se son contra guardate dello por: agosa.

xlvii Si agota te cañas sabe que te verna andaras ala bocarra con cur noe que pichio car queta va con fucos.

xlviii Gñaras en el començo poco fruto mas en medio por: entero goyaras y al fin engañado todo lo perdaras.

xlvix Engaras aquella injuria con mucho dño y bupcnfa y assi poco ganaras de tal cmpaña.

l No tomca este año marido que si lo tomas se puede timado que te hara buir co añas ruydado.

li El sol viene después del nublado ten ciperanca y no desicperce que pichio auraa aquello q quierce.

lii Esta tu muger co cozañon tama a toda cosa co mucho buena y mucho meoz dechuda en la cama.

liiii Espado tu ermão vögaz esta injuria siempre se bara mas bura y fuerre y sin otro sabio tu auraa la muerte.

liiiii Toma marido yo te lo congo que tambien ncmpto no auraa mas para complir este tu desico.

lv Amigo por donde te playe mas no toñce por do fuerre si mala ventura no quierce.

lvi Con fanga y gran trabajo esto que quierce auraa mas al cabo ganaras.

lvii Doña siempre a tu muger que es mucho virtuosa z nunca se pñaso ofender.

lviii El juyyo no tu yo mas viuino vençera la tu injuria con dño del tu enemigo.

lix De poco ba çelos tu muger mas muy poco se vale por que lo secreto no puede enende.

l No quierce aut tanta vengança que lobze a todo el mal que de que quie todo lo que todo lo pierde.

lxi Seras luego ncmpto pobre y despues auraa riqueza y assi te andaras ala buçña.

lxii Al punto de la muerte llegaras mas berm ano al cabo te digo que sera de ti y enado tu enemigo.

lxiii Dite buen tiempo y aut playe este co el año q repofaras copañero mte: a punto y adoba el granco.

lxiiii Pierdes el rpo que es mucho bucu y cono no puedes ganar quel perçoso poco fucite auançar.

lxv Gola vna falta ncm tu marido que las mugeres poco se playen deca la cabra y toina el cabuto.

lxvi Esta injuria que recebido has por culpa tua no la vengaras si mas la procura sin bua y mozas.

lxvii Por: dios no repachce deca vida y agora que vicio con su poco lo de vna mancha toma conoigo.

lxviii Buyc deñarte contra natura por que te podria muy pichio venir alguna gran auentura.

lxix Zima esta tu amiga que yo te digo que te ama y quierce tanto q el su cozañon no es de tuyo aptado.

lxx Por: señar de ricos abades çilas triste y con mucho doloz guarda tu de los tus pondades.

lxxi Zuras vn marido buic y bueno que aqueta gracia dios te de dar tomalo pichio no lo deuce andar.

lxxii Ella no tema ni te quierce mal çita muy budando como bara del si al no en muy poco çña.

lxxiii Lo que tu pñases quco claro a çña esta muy lcros de su cozañon çipera verra su buena rason.

lxxiv El peçer es buena mas yo no lo croo por que boluendo la çipalda nungun a cosa yo vco.

lxxv El tu ganar sera muy grande mas poco a poco rra todo en fumo y quido no casaras q dieras ofuado.

lxxvi Por causa de vna que te ba losado çita te quierce mas que a nunguno has que deo pichio recabdo.

lxxvii Gera acabada en paz la tu vida de aquel quel mundo compuso y çeras digno de su compaña.

lxxviii Este tu trabajo aura buen fin por que el tu interese aura buen fin que buos oyra tu rugo y plauto.

lxxix Zuras que llegas a vicio hermano buca vna otra por que a mi parçer queña no te ama ni te quierce buen.

lxxx Enardate de vno q te buyc copadre el qual anda por que te engañar abre tu el ojo y no te fiar.

lxxxi Dija mia bella tomas marido que este co el año de tu ventura en otra manca sentir as amargura.

lxxxii Quando mancho ba sido fidel y agora que vicio con su poco lo de vna mancha toma conoigo.

lxxxiii Toma marido y tomalo pichio y no te guardes para el otro mundo goza del fruto puce çña maduro.

lxxxiv Buçho por çalo que saigas de apan el co tan enemigo deca fortuna que venir por que tu deñadura.

lxxxv Por que trabajas vengar çsta iuria puce fut tu culpa no te rason por lo qual dios no dert çaya rason y buir amargamente sin boçura.

lxxxvi El ca bueno y muy virtuoso tu no lo croo si no lo vces pucua lo vn poco que verdad es.

lxxxvii No tomes este año marido nunguno çipera que palle çsta fortuna y auraa vn boboz de çta bermofura.

lxxxviii Abçio: ce aut marido bija bella que buir en este mundo triste sola y coa pena.

lxxxix Tu tienes a sin rason este año mas yo te digo en verdad que pichio pichio çeras libzado.

lxxxx No me maravillo de tu çstar mal por que cres tan sin virtud que çasta las picdas te quierce mal.

lxi Dera andar amigo este camino que te faldria a tanto mal como si buicçes vcmno mostal.

lxii Segun tu ingenio y buir maduro tus pñamientos auraa buen fin y pasando este franco sera seguro.

lxiii En este año faldra lagua y çera çausa de tus frutos perder lo qual cañara lo seco sempre.

lxiiii Tu buen cozañon y obaa virtuofas con la vitca del tu enemigo daran tus cosas muy virtuofas.

lxv Dçot se seria mozar pñamente que çperar bayre muy vicio y mozar al cabo mte: auançar.

lxvi No ce pñar y otro ce obiar no te fice en tu pñamiento q la melicia o otro te poña çcarmi çnto.

lxvii Ba sido mal conito basta que oy mas se asseguro y puomto que verna mayor tiempo parati.

lxviii Erco amado y querido de todos por que el queña en caridad y amie semjançe frutos recanda.

lxvix Comença tu camino el viciuo y ten por muy acero amigo que traxas muchos buenos contigo.

lxx La tu mala conclusion porra te baye ser mal querido de todos y buir amargamente sin boçura.

lxxi Buyc quierce muger to mala moça por q sido buada hermano te digo que andaras con cuerno ala sola.

lxxii Toma marido y no seas loca que mçtra mas tardas por parant que ncmpto perdido tardar se cobra.

lxxiii Abçira lo que digo y ten lo por acito no to mcs muger que te lufonçe por q çca çen fuerre bara ser mçgr.

lxxiv Çi becas de ser soberbio y alitero faldras de trabajo y de miseria en otra manca creçera tu laçria.

lxxv Quando çfics sin çperança alguna verra como tus ocçios çumple todos la fortuna.

Zibraam. profeta.



Del si al no ar gran fondura no te fies de tu enemigo por que baras muy gran locura.

No la temes no que poca fe ha y el si bono y el feo mucho picho faltara.

Tu me demandas que yo te diga si esta injuria sera vengada yo te respondo que no esta vengada.

La tu amiga que tanto te ama de dia en dia se quiere por que tu no sabes mirar la bono.

Tu sabes mucho bayer y decir y al cabo todo te en vano que nunca tomaras cosa en mano.

Como la caca no tardes mas que Dios ha dispuesto de te e nantar y muchos de aquello han de crepar.

No lo des por dinero berno mio gasta liberalmente en este tiempo y compliras tu desseo con bué nento.

Tu marido señoza mia tengaña y poco caualga la mula con engañio de tu caualgar el cauallo.

Sera carchia a questo año no por falta de buen tiempo mas por guerra segun yo pichio.

El mal decir e bayer de ninguno no podra tanto bairar que tu desseo pueda licuarse.

Yo creo asse te digo berno que aureys quishon enrambos y que sera bien mander las manos.

50. XXVII.

Quien quiere vengar esta injuria pichie tiempo y no bara nada por que vna otra via sera vengada.

Tu que pichio ba sido co pna el medio y el fin son passibles que despues del tuuo viene serena.

Quiere te bien en lo secreto por su onchidad no te lo muestra passará pocos dias y te se a infelicio.

Pichie tiempo y co gran locura vna esposa que bien se quiere que esta de ti muy poco cura.

El aura la penitencia de su pecado aun que se dice sin culpa antes que sea tierra se cosa el grano.

La vida sera dudosa este año mas ligaras a vicio berno y passaras de este mundo sin dano.

Este camino que quiere andar tomado picho y vte con oio. antes que el cielo se toque a mudar.

Por la mayor parte todos te quieré solo co vno que te trata la muerte sobit del qual sera pena fuerte.

Dra de dar estas manadas e amar te ba de mejor corazon que esto ce lo q cuple a su condicion.

La vida que nence ans angustiosa sera dichosa y muy gloriosa por vna oncia y gumi señoza.

Esta empresa que tu has tomado sera digna de gran memoria por que aur as grand victoria.

Esta tu amiga que agosa tiene vna año solo bien se querra y despues por vn fraile se ocrara.

Buena ce y pcha y sin ruga ninguna mas poco n. mpo te durara por que tu fortuna se mudara.

No pichas tiempo tomale picho que buena ventura esta aparjada y de muchos sues seras ornada.

Es desseo au. q. d. aur v. cura no pichas siempre ser deshecho mpo ce que venga tar de que nica.

Rica tu marido te pulo los cuernos en dia que fucis fuera de semana y playe mucho la çaragozana.

Por mucho hablar en todas cosas de los bombes mal quisto erce y lo que ce pcoz o muchas mugeres.

En tu señoza con la misma medida que el a ti mide midiciffe aci serades co cuernos marido y muger.

Ante mucho sobit todos los bobes ante lo muestra por buena ocasion vras con efecto su buena mancion.

No puchés tu picho vte esta guerra ten paciencia yn poco tardarte que Dios ba dispuesto de contarte.

Lo tu mucha pucha e ipozimida de le das cuajo y mucha trullera y por: cho jamas goyares su bellera.

Tu marido te ama con mucha fe y si lo puchas tu bien lo vras mas por mal cóscada no lo creas.

Tu beys querer mal e quic te ama en despozo estas de te dos por aquicha tu mala fama.

Encite camino aur as gran fatiga mas anda seguro y de buena gana que sera muy dichosa la tu manada.

Auras sin duda cópliminto o todo si esto que quiere fucis cosa justa mas nunca la aur as por ser injusta.

Porá erce amado o Dios y el mundo kras alegr y dichoso yaron y sera la causa tu buena condicion.

Erce amado y querido de todos si no aun tu veyno que te quere mal lo q no ce poco aun bobes morales.

No te trabajes de ser secreto mpo te ce estar sin saberlo por que sabido seras mal contento.

Quieren te mal muchos royces y amas mucho los bues nobles y essi estas e gra o todos los bebos.

Por ser piadoso a los misericordes seras encha vida bienaventurado y en la ora de las pnae librado.

Esayas profeta.



Contra ti las mugeres todas por tu estomago no dera tal carne que eres formado amado o yn fraile.

Tu ganar fra muy poco por que juegas con engañio libraras mejor y elirte de otro paso.

Enchena la tu boca de tanto comer q la tierra este año bara poco fruto esto con tiempo te bago saber.

Por las virtudes que tu has siempre Dios te ayudara y consigo en el cielo te colocara.

De te casas como quieres este año seran cuernos en tu casa mas que morcas en yrano.

Tu aur as este año muchos frutos mas poco a poco ladrones sercos te baran pobes y sin veros.

Dra de buen tiempo este año que sera mucho abando y buir as alegr y en reposo.

Sera malo tu camino al comienço mas el medio y el fin te digo te sera muy mucho bueno.

La fortuna no sera venturosa y otros seras mucho lica por que al uniermo te faltara la leña.

Por comer fruta y buer meso te bue de erce abraam tu profeta que te moraras este pemo agosto.

Erce amado por ser amados y andado el tiempo seras mucho mas si en tus virtudes perseveraras.

Señoza mia no te tomes vicio por que tu te repentras y ver no te querras en espozo.

Enchenas aquicha pcha con pena y serate bueno el año por que al fin saldara a buen vado.

En fuerte la vida con tu mano y no te cases por agota que quedaras triste y desconsolado.

A malos pnae aur as ventura del ganar al perder aquicte año mas no hay poco qn cubre su desio.

Yo no lo dero si tu erce bueno Dios que lo sabe me lo dera ver qn otra manera no puedo chider.

La primera muger que tu tomaras burar a poco en tu compaña mas co la seguda baras luca vida.

Todos te fruen de buena gana solas mugeres te quieren mal y ban playe de tu poco cabdal.

Tu que sea fuerte aquicte año desseo tu ventura co assi buena que le bara venir a bien puerro.

Durara por muchos bias este trabajo que nences y en passando todo te sera playe co.

Si tomas muger sera tu ventura que gran locura estarte sin ella por isto procura a muy picho de aueria.

Esta co muy buca mas no conocida sola virtud ce su compaña mas otro se po que aueria potisa.

Tu no llegaras a mucho vicio mas aur as gloria de toda cosa por que la virtud bas por esposa.

Esta tu cofecha sera mediana por que parte la genc y parte lagua la baras venir en vna nonada.

Yo se muy cierto que tu no se playe no por que te quiere mal mas por ser assi pobes y de poco can (dal).

Sola vna cosa te quiero decir que quito la causa y no deo lugar a que te ayas de mas infamar.

Pobes y mal contento motiras al grate mucho de aquicha nouella que recibaras la vida eterna.

Buena bien te quiso ni aun guerra tu tuos cosas a ella no playen tu me creas quando te buiraren.

Tu amonyceras a questa de manda deca te desio y pichas ca al si quieros auer la vida eternal.

Sola vna falta se dice bella que con otro hablo de serco aun que la cosa no vino a efecto.

Isaac profeta. fo. XXVIII.



**xxvij**  
 La tu buena vida es ocasion  
 segun que muestra la ciperencia  
 que todos te ayun de maldad.

**xxviii**  
 Quieres que te diga de tu marido  
 ayunado de peccar los cuernos  
 y esto lo ha hecho pobre de rico.

**xxix**  
 La tu vida y gran gozo es ocasion  
 bar an carisma en este año  
 y amas q' a otro sera mucho dafio.

**xxx**  
 Quando bien bondo en la tierra  
 ballaras tu buena ventura  
 si la sabes conseruar con cordura.

**xxxi**  
 Tu feo: te quiere bien agosa  
 mas mucho mejor te querra d'edad  
 quando en ti comofera fidelidad.

**xxxii**  
 Victoria auras grande este año  
 con la qual saldara de afan  
 por que dices te vna con su mano.

**xxxiii**  
 Hasta aqui esta bueno y constante  
 mas vna muger que anda tras de  
 se ha traydo de fust cancl. ltr.

**xxxiiii**  
 Auras poco fruto en este año  
 pe: ocasion de vna ai veyno  
 q' por b' q' guardes te bara sin vio.

**xxxv**  
 Si tu mas muger este año presente  
 muchos cuernos y cuernos auras  
 y al cabo te digo que te arrepentiras.

**xxxvi**  
 Si amaras a vna o a sus criaturas  
 guardaras las faldas q' lo b' guardar  
 buirras alg' en todo lugar.

**xxxvii**  
 La tu vida y el ayre que te ayunada  
 y tus labradore que te robaran.

**xxxviii**  
 Logras muy poco assi rdo digo  
 mas auras assy por vna otra mano  
 que dices lo ba assi ordenado.

**xxxix**  
 Vna vieja que tu sabes te d'ert mal  
 bas q' q' p' d' q' varas en p' d' a  
 pagala tu en la misma moneda.

**xl**  
 Hasta ad te es estado buco sin onda  
 mas vna velica con sus maneres  
 le ba hecho de todo mudar las velas

**xli**  
 Yo te vco de tan mala natura.  
 que si tomase muger como procuras  
 si agosa vete poco q' d'aras alicaras.

**xlii**  
 Si quieres bayre esto que p' d'icas  
 sera ocasion de algun onicillo  
 y seras d'adado segun que vrgulo.

**xliiii**  
 Auras sin la tu pena muy p' d'ico  
 y quedaras alg' y contento  
 que el bien y el mal viene a su tiempo.

**xliiiii**  
 Saldara al conseruio tu p' d'icicio  
 si p' d'ico en obra lo que d'iciras  
 mejor sera que te sobrecicaras.

**xlv**  
 No p' d'iciras en querrio tomar  
 que seras triste con tal comp' d'ia  
 y sera causa de constar: la vida.

**xlvj**  
 Auras algun aluio este tu mal  
 mas no del todo te sera leuado  
 q' mucha fornia lo aunc arragado.

**xlvij**  
 No buiques vegaca da d'ia inuria  
 q' muchos lo mueren p' d'ido matar  
 y podria a ti venir esto tal

**xlvij**  
 Yo te confeso deca este camino  
 que perder el anima te te seguira  
 y si el mundo gausas que te valdra

**xlvij**  
 En este año auras mucho fruto  
 en prosperidad y mucho playr  
 y tu y los tuyos aures que comer

**xlvij**  
 Por la tu lengua de d'icirada  
 buco en pena y constanga  
 y por: estaras en la otra vida

**xlvij**  
 Dices conigo y con la tu espada  
 y assi mejor tu p' d'ice vengarte  
 que no te playe que sin pena ande

**xlvij**  
 Todas las mugeres te quierres mal  
 y buican manara de t'nganar  
 abre tu el ojo y no te deues fiar.

**xlvij**  
 Buena mia muy cara tema marido  
 no pierdas mas tiempo olo p' d'ido  
 que muchos playres auras cobigo.

**xlvij**  
 En este mundo eres d'elichado  
 y con gran mal que tarde se cura  
 que paciencia con mucha cordura.

**xlvij**  
 Del p' d'icimiento en q' d'icas sey seguro  
 que auras la salida sana y muy buca  
 y d'epuce a tiempo la vida eterna.

**xlvij**  
 Auras cierto vengamiento con onoz  
 no tanto por: tu mismo  
 quanto por: los que te daran fauoz.

**xlvi**  
 Por el mal ageno veras el tuyo  
 auras mal el tiempo todo de tu vida  
 y assi buirras con maldad.

**xlvi**  
 El ce bueno y te do tuyo  
 xdad es que le playe mudar carnal  
 tu no te p' d'ice guaririo de este mal.

**xlvi**  
 Tu vengeras por aquesta vengada  
 mas con tanto afan dolo: y trabajo  
 que te fueras mejor aurtio degado.

**xlvi**  
 Por q' eres d'elichado en deyr mal  
 eres poco amado no bas amigos  
 playre mas buicar en amigos.

**xlvi**  
 Toma compañera quel estar solo  
 baye el bombac triste: ocioso  
 y como la auras baras vn fillolo.

**xlvi**  
 Si tu te casae como nance pensado  
 yo te auio y bago muy cierto  
 que auras d' criar cuernos o cierto.

**xlvi**  
 Mucha fruto auras este año  
 mas la quarta parte tu p' d'eras  
 por la maldad de tu villano.

**xlvi**  
 Por ser sin fe: sin alguna croncia  
 ci tu labradore que gran ruñano  
 auras poco fruto aquele año.

**xlvi**  
 Anda seguro este tu camino  
 y guardate bien que con mofonero  
 no begas cuenta de tu diuero.

**xlvi**  
 El poco fiarte de los de tu casa  
 te baye p' d'ice mucha bayenda  
 fiarte de los o balco lucencia.

**xlvi**  
 En tu iunquid seras mal' contento  
 ten buena ciperanga anis te lo digo  
 que el medio y sin seras d'ioe conigo.

**xxv**  
 Si no te amadas el tu enemigo  
 te licnara muy p' d'ico al infierno  
 por vna moja que te baye gouicrno.

**xxvi**  
 Dices esta cosa de via en via  
 y quando pensares aurt p' d'ico  
 ganaras b' rmano ass te lo digo.

**xxvii**  
 Esta guerra que agora comic'ca  
 sera ocasion que mucho gance  
 si tu conel tiempo aurt te fables.

**xxviii**  
 El tu marido es bueno y bello  
 y no p' d'ice mas dolo que baye  
 por q' al bu' tpo se falta el martillo.

**xxix**  
 No tardes mas a partte luego  
 no vayas por mar sino por tierra  
 que tras esta paz sepeca guerra.

**xxx**  
 Dices ba d'ioe la paga segun la m'c  
 si sepe doloso y triste seras (reces  
 por q' segun rue obras el pago auras

**xxxi**  
 Tu mucho pelgro te esta bayenda  
 si mucho te tardas en p' d'eras  
 bay que me c' d'icas de o' d'ias bas.

**xxxii**  
 Tomara fisco este tu poder  
 y seran causa de malos amigos  
 que no baran conigo su buco d'ier.

**xxxiii**  
 Extra muy poco el tu ganar  
 y mas la p' d'ida quel capital  
 y assi auras de andar al ospital.

**xxxiiii**  
 Toma marido y no tardes mas  
 si queres del mundo playr aurt  
 por que fidedo vira auras que baye

**xxxv**  
 Dices vagar a vengar esta injuria  
 que a tiempo sera assi bien p' d'ida  
 que al que la baye cuclit la vida.

**xxxvi**  
 Tu fables bien quanto te ama  
 y si no fables por guardar su onoz  
 te lo mostrara con grande amor.

**xxxvii**  
 Esta es omnia v' moia: e casta  
 y si no te amaste tierra: y son  
 por que tu la tratas con poco amor.

**xxxviii**  
 B' d'icaras los f' d'icidas años tu vida  
 y d'epuce de mucha fatiga te auio  
 que m' d'icaras ganar el parayio

**xxxix**  
 Esta te quierres mas que tu a ella  
 mas duraran poco estos amozos  
 por: el mal deyr de los bombacos.

**xl**  
 Si cançares a tener muchas r' d'icas  
 mas te digo cierto amigo mio  
 que muy poco g' d'aras bellas.

**xli**  
 Si tu playr y baye buco tiempo  
 que lo la tierra esta tu ventura  
 lo qual ballado buirras e boigura.

**xlii**  
 Ballaras caminando la tu ventura  
 anda muy p' d'ico y no te tardes  
 por que con otro no topes ante.

**xliiii**  
 Vengate de ma e con mucho dafio  
 de ambas deo partes solas  
 por: d'ioe no deues curar de palabras.

**xliiiii**  
 Si tu camino yras en buca boza  
 aun que algun afan encl sentiras  
 mas cierto te digo que bien ganaras

**xlv**  
 Ayuda d'ioe mucho a tu conuigo  
 por tanto no curas de la vengansa  
 que a mal te saldara adista tal bayca.

**xlvj**  
 Por mugeres mouras y co' d'ic'ca  
 y al p' d'icando del infierno andaras  
 con los p' d'icidos beryabu y letanas

**xlvij**  
 Siempre ha sido bueno y p' d'icido  
 y de conano verna en m' d'ia  
 c' d'icando en virtud de dia en dia.

**xlvij**  
 Toma marido agosa que p' d'ico  
 sino verna tiempo que tu no p' d'aras  
 y querrido te tu no te ballaras.

**xlvij**  
 Zicabaras tu vida gloriosa f' d'icite  
 por que vna anima de uita te digo  
 r' d'ica por: n al omnipotente d'io.

**xlvij**  
 Si este bien ni otro nunca bara  
 que a quien toca este negocio  
 por: d'ioe no pierdas tu t' d'ico en o' d'io.

**xlvij**  
 Si tu berido encl buco cotaçon  
 por que fu p' d'ico no sera unpunido  
 q' poco vale buco tpo a d'ic'ca no va de

**xlvij**  
 D'epuce de esta grande p' d'ica  
 p' d'icando auras victoria  
 antes quel grano de la tierra se coja.

**xlvij**  
 D'igote cierto vengaras la primera  
 mas otra luego te leuataran  
 que la vna y la otra se p' d'icran.

**xlvij**  
 Todos en general te quierres mal  
 por que no nences ni p' d'icaras ninguno  
 el que tal baye co bombac b' d'ic'ca.

**xli**  
 Dices q' la causa del conio ro buca  
 yte con d'ioe y no deues tardar  
 que tu tomaras con mucho ganar.

**xlii**  
 Tu industria y signo muy buco  
 seran ocasion de d'icir lo que d'iceres  
 por que eres bombac que lo m' d'iceres

**xliiii**  
 Tu ser amado no es cosa buca  
 mas este amor que te ha auido  
 es como viento que ya va perdido.

**xliiiii**  
 No te digo la razon de aquesta cosa  
 que canta mi vna p' d'ic'ca  
 que mal te verna si no es esta via.

**xlv**  
 Tu buco no quierres copir tu d'ic'co  
 por que d'epuce de bien trabado:  
 te quierres dar galarion d'oblado.

**xlvj**  
 Por q' la fortuna te te me y en c' d'ica  
 vera por agosa de caminar  
 que otra manera te d'icerna p' d'ic'ca

**xlvij**  
 Con ayuda y fauoz de tus amigos  
 auras d'ic' d'ic'co esto que quierres  
 y assi cobtarnas todos tus bucos.

**xlvij**  
 Esta vengansa que quierres baye  
 saldara a buco p' d'ico segun q' yo vco  
 mas guarde no corras en deca d'io.

**xlvij**  
 Logras mucho fruto por la buca si  
 esta alg' y baye playr (m' d'icite  
 que todo verna segun tu quierre.

**xlvij**  
 La tu humanidad es tal y tanta  
 que de toda p' d'ic'ca eres amado  
 y en todas partes virtucio llamado.

**xlvij**  
 Si tomaras la tercera por muger  
 y d'icaras la de dos primeras  
 c' d'icaras los cuernos e tus v' d'ic'cas

**xlvij**  
 Eres mal querrido de los v' d'ic'cos  
 por que las virtudes d'icaras se son  
 bayendo tu assi auras confucion.

**xlvij**  
 Si tu muy cierto no d'ic'ca nada  
 que ganaras mucho en esta jornada  
 si no lo p' d'iceres por: tu mala guarda

**xlvij**  
 Toma la p' d'ica q' ella mas te vengas  
 que sera buca y muy v' d'ic'ca  
 y no seas auaro en ponerlo por: d'ico

**xlvij**  
 Por q' no bas g' d'ica ni te quierres bien  
 en esta cosa co mucho d'ic'ca  
 ca no eres bombac de bayere amar.



110c. profeta.



Querna muy pichito en esta ciudad de nicias agenas y sangre genti quien se far a contenta viuir.

En quier saber si te ama tu amiga yo te digo cierto si en lo secreto mas po: su bonor lo tiene cubierto

Quema marido no pierda mas rpo que no co cosa de mucho tardar si quier de mudo la duiço: gustar

Este año tomas marido de cara an por andar tras otras y viuiras con mucho ruido

El ciclo esta dispuesto ate contentar bua ma bella tomas marido y viuiras concha y sin ruido

Las platas no deré q nyayas agora por tanto pon freno a tu caminar que mal para ti si porras bandar

Quema traca esta vengança según como tu lo desças según que lo causa el filosofo encas

Por que te amas en seruir a todos crece bien quito de amor peritico y todo lo q quierce aura buca cético

Quo tomas marido buja mia que no conocas que yo te auiso podrias quedar amarga y sin rido

Quema muger en aquitc asio que de sus parientes seras ayudado y siempre seras bucaucumrado

Quien fuere filosofo como tu crece siempre clara en gran conuencion po: tanto no ipreco coniolacion

fo. XXIX.

En mueras en tu iuuentud mas seras falso según que yo yo que no co poco viuir en el ciclo

Dios de traydozo no te guardo quanto mas tu queres boimic que esto sera causa de perder tu nobre

El secreto que te ba traydo be sido causa de esta tu pena y por tanto saldras muy pichito de ella

Quo por tu culpa sino de otro la tu paraisa sera abanda por vna via muy impropia

Quo te descubras y va en secreto que esta te ama muy ficimic y de sea mucho boayre conuenio

Quere vn año sin tomar eposo que si lo tomas en este comido sera te fuerça y al monesterio

Todas las cosas lo bechas por dios y asi se bara esta vengança y castigara muchos a questa danza

Quo creas ser tu tan bienanturado que saigas pañan asi te lo digo por la andustria de tu amigo

En tu bel hablar y mucho seruir tu crece bien qrido y muy bu amado rido q a todos la volitad se robado

Lo q tu as pensado y acnes ordido vna como quierce tu todo por que caminas con el pac de plomo

Por lo que as dicho por tu bo: a el tu amor: ba voltado en otro y no te pacca en nada

Tanto co buca esta tu sposa que no la merces tu de auct por que toda virtud proouera tener

Elle no co buca ni fue ni sera por que nascio en tal plancia que basta ala maure pcorara

Estas vicias maldades del diablo seran ocasion de tu delectura si no te guardas con mucha cordura

En bucaida respondido y digo que sus yurades demustran bien que segu su codicion an bu conuene

Lo vindicauo y ba poco amor la qual cosa a dios es contraria po: tanto te aparta de aquesta bayra

Quo tomas muger q avn no crece vicio por que este asio vn boimic moura la cuya muger an buca yerna

La inuidia te haze mucho mal por que son todos en contra que lo cierto te bayen poca bonrra

Quo la pos quier tu picho sta al fuego te digo cierto que tu mal y buca fecuta esta muy mucho poco

Quo tomas seguir la tu cara empacha que al fin vengras a tu conuigo y auiedo vido clara buca la spale

Quo dimros que loe as mester que complras todos tus deslices cunende me bien de carit de rodos

Quo se iungano que buca te quiera co por cierto muy gran delectura q todos se alegrá co tu mala fortuna

Estate en casa no vayas agora que yo ballo por mi buca cucina q si vas tardes nunca veras la buca

Quo abitur vobis pente se dije endaras con el diablo al inferno si no te mudas todo de rite

Quo diligencia be no te aduermas creyendo que esta fara la rayon que tu poco rido aur as conuision

Quo pensamiento como la sera al fuego o nible al viento se del bara po: q nunca bu conuicio vno ni eate

La paz y tpeprança de aquitc asio bara que ayas mucha recoita mas mas abundante sera otra vez

Quo luego tomas aquesta sposa aur as mucha bendita e amor y saldres de pena y de tanto dolor

Quo q pot ti baye va con engañio e iuige conuigo de trembas manos lo q sera causa de tu poca ganancia

Quo al sera tu vida en lo por vchir creyme ami que en vno ipreas po: que el arbol seco no trae pcras

110buc. profeta.



Quo beditate pucha ce tu muger mas ser tu da asi por bermosa con paciencia sufre toda cosa

Quo poco trabajar de tus obreros sera causa de bayre gran bado en obra perçosa ay poca ganancia

Quo te abra avn con el layo ni te empache de tomar muger no co mercedera q la pucha vider

Quo buca mtr: adaria q as becho aur as ganancia e mucha alegría si te guardas de mala compaña

Quo ay duda ninguna este camino mas sera causa de tu ventura po: tanto no ipreco q vengra verdara

Quo malas lenguas no ganaras bay por manra que te pautas como adomocioncillo no lo pierdas

Quo fin de tu vida sera perfecto y donde la de arce ser buca seguro que al otro mundo iras muy cético

Quo tu desico ce tan difícil que quates del abia dije y afirmen que apnas se cumple vno de mil

Quo casta gora no co echo y codicio nunca se ara esto que quierce tu aur as poco que son robados

Quo buca cogida de todas cosas mas po: malicia de tus labadoto tu aur as poco que son robados

Quo buca de buca de calor bla cama no ma marido que se sca buca y as po: manra que sca mançbo

Quo no no cataras vras de ceto de tu desico tan sperado y seras iugo muy bien libzado

Quo saldres libe de aquitc trabajo qudaras conuenio y con alegría po: que vengras aquesta poesia

Quo el poco de que conuigo van aur as marido mucho de poco o te conuerna bolatrc con otro

Quo conuigo con vicio agua con nictre te aran bado sin medida tanto que iras a bucar la yisra

Quo anda que buca te saldres esto q dices po: agna ni y te no de cos de andar que buca te verna de tal caminar

Quo mal conuenio en este mudo po: cile tu bgo que ce mal rapay cunende me buca puto crece sagay

Quo las mugeres crece buca quetrido quierce y amantc sin erroz avn q o algunas ce fugido lam os

Quo ardo no ce tomar muger sierto te ago que quando la te mce siempre seras con muchos doloto

Quo tanto biae como a rctuado sera causa este año pteuic que no cogras lo que as sembrado

Quo an mismo no quierce buca puto como dices q los otros te amé y ata quierce de conuenio anden

Quo q son muchos q dices esta cosa andar en contrario de tu quierce sierto te digo que las de auct

Quo lo buja que pierdes tiempo crece me ami y no a tu madrina que cñas muy mal sin compaña

Quo no tardes esta tu sposa y no mures al poco deot que mucho mas vale virtud q ropa

Quo este camino baze agota vras que te digo que no es locura que vn rio sera la tu sepultura

Quo buca mustrá amantc co falsedad bera la tu vida tan mal contenta que quanto baze verna ala reuente

Quo todo ce buca y sin desico tu fabco buca que ella te ama y mejo: con todo en la cama

Quo esta tu sposa no e otra falsa sino que vn poco malconiofía mas de su cuerpo ce muy yurmosa

Quo este deyar sierta prof: ca que si tu vas el camino pensado que seras en el pçio y ro bado

Quo buca como basta qui a becho que vicio e muy rico moztas y despuce da questo te saldres

Quo no ce tu delectura sino que po: cunidia crece mal quito y de algunos mucho mal vido

Quo serce en tu légua en el rctegar y seras falso despuce de esta vida en otra manra fatanas ce tu guia

Quo gran porlado de corte romana sera ocasion de tu buca ventura y seras fuera de tanta amargura

Quo el mudo no va como tu quierce ipera que buca o toma paciencia q poco esta ce vn ser según la spéna

Quo que parec estar de lecos allega alas veyes mucho ayra as si sera hermano de tu vengança

Quo buca ninguna tu ganaras si como dije di rctan tu te ayudas q no te tomas truchas e b: agas cñuas

Quo en no se fio aquitc ce la verda andas burlado perdido el tiempo bay como buisque otro pasatitpo

Quo perçosa esta tu muger mas no le playe antes se pcha po: que de natura viene su perçosa

Quo esta tu quetion crece cada dia la qual durara por algun tiempo mas al cabo te digo aur as tu desico

Quo para ti solo ce buca y no pa otro toma mi conijco como se se y no se ca causa que te rompa la se

Quo buca en alto tu quierce bolar no son tus alas para tanto lobor de ptece de lo si quierce viuir

So. XXX. Metalm profeta.



**xxv** En panico muy corcano bara tu vida alegre e muy contenta dando te bonos e mucha renta.

**xxvi** Echa esta curia de tu cozacon q̄ mucho dolor: no llenas remedio antes es causa de darte mas tedio.

**xxvii** De los mōstresios le guarda muy biē que en lo queificado le trae vna monja y no de cara de bojerre verguença.

**xxviii** Serias bien librado si la de rases que te maldize cada oza que te vee e no te ama ni me nos te quiere.

**xxix** Dios mostrara en esto marauilla que te bara mira lo que digo de mala simiente: aucter buca trigo.

**xxx** Adios: es el marido q̄ no el amigo si fueres labia y de buca nemo tomar leas p̄lo sin pder mas n̄po.

**xxxi** Segun tu ventura ganaras mucho mas por: va mēstier que te verna gastar lo todo con uerua.

**xxxii** Que paciencia mal buen amigo no te des paciença: cucha demanda q̄ sigui tu d̄sico te bara bico la paga.

**xxxiii** Ganaras mucho por todas partes mas de p̄co que lo es llegado sera de otro que chis de curyado.

**xxxiiii** Por el mal labrado auris por capte e así pderas en este año que así acasite a q̄n a mal cōpaño.

**xxxv** No tomcs muger por aucter dineros mas solamente con cūcūcion de aucter con dila b̄os de bendicion.

**xxxvi** Dice el refran: muy veradero el qual an macho bien viene q̄ den todo lo que te to: lo p̄c̄r̄c̄.

**xxxvii** Tu en este tiempo bien ganaras si buca e b̄c̄c̄ba tomars la via e con la falsedad baras compaña.

**xxxviii** No es avn t̄po de vengarse: aquisto que quer y poder no son cōcordes y el vno sin el otro no leuan tenoz.

**xxxix** Encuado es tu año venguroso toma marido sin mas te tardar que mas va en c̄lo que no en s̄lar.

**xl** La cost̄ d̄ roma cōrran co tornada por que tus ruegos no quiercu oyz lo qual sera causa de tu mal s̄lar.

**xli** La prima y segūda que te q̄rr̄ a bar de rases tu y la tercera toma y aurar concilla grande corona.

**xlii** No picules q̄ este tu d̄sico se cōplura procura mudarlo en otro lugar q̄ dōde tu quiercs no pudes c̄rar.

**xliiii** Guarda no tardes q̄ n̄po se turba anda seguro q̄ aurar muchos bienes q̄ si te tardas muchos bucos n̄ncos y

**xliiiii** Todos te aman muy caramente sola vna v̄je te quiere mal bojer mas abic tu loyo y no te s̄ce.

**xlv** Del tu marido eres mucho amada el su cozacon en otra no picnisa guardate bien de ofenderte.

**xlvii** Adubo sera si tu no picrdes en esta bajinda que quiercs entrar por que no se pudes siempre ganar.

**xlviii** No as mēstier tomar muger p̄co q̄ tu gozas de la d̄l compān̄ero oate buē n̄c̄m̄po elom̄c̄nos c̄it̄ año.

**l** Solo es vno que te quiere mal todos los otros seruir te d̄sican y am querer mucho saparqian.

**li** Quian gran dolos es y malconia quando la tu amigabesica m̄ andar que fueres si quera a nunca tornas.

**lii** Toda cosa de carria andar fino vna muger de q̄ lojmal cōt̄c̄o ocla qual me quiercs vengar.

**liii** No te p̄ca finira en playe por tu vida c̄r̄ f̄laras de asan tu miseria no p̄f̄c̄ra c̄st̄ año.

**liiiii** Hombre mugeres te quiercs bien v̄n tu parente te ha en odio y co lo c̄r̄to que el a gran tuerto.

**lv** Gola la muger te libeara de tus trabajos e tantos afances m̄jo: co mouir q̄ sofrir s̄icos males.

**lvi** No ha sido aiso el dolos q̄ as auido quanto sera el playe e alegría en verte vengudo: de fia postia.

**lvii** Yo te digo e bago c̄r̄to b̄c̄r̄mano que alguno se r̄e del mal d̄os otros que muy ayua se r̄ezan del todos.

**lviii** Esta primera vengera sin buda mas la segunda pderas todo que la fortuna es cambiadora.

**lix** Ninguna muger es así buca que en ella no sea ninguna falta no te marauilles que la muya canta.

**lxi** Reina marido por que en el interno c̄l̄co concita e calienta en la cama en otra manera criaras mala fama.

**lxii** La fortuna no quierc q̄ toda tu vida c̄l̄co en pena trabajo e en planto que p̄c̄r̄to te d̄re dar v̄n buē s̄lado.

**lxiii** Es la fortuna q̄ pararia a tus cosas que no speres mas aucter pay concilla q̄ siempre te amuchira la cara negra.

**lxiiii** El tu d̄sico venir a buen puerto se v̄l̄ḡnt̄ e no te aducrnas que al que vela no se va tuerto.

**lxv** Tu cozacon e mucha bondad asia todos que quiercs bien connualo tu p̄co así te consuicn.

**lxvi** Libas lo amigo sin mucho tardar que c̄r̄te camino sera p̄ouic̄boso seguro te digo e mucho boiurolo.

**lxvii** El tu pensamiento no te falra por que te c̄st̄oiba v̄n mal deydido e gusta tu b̄c̄bo stando en la floz.

**lxviii** Tu eres sin gracia e sin amor los de fia negra te quiercs mal e creas e v̄ce de aqua a mozar.

**lxix** La experiencia muestra lo q̄ te digo que tu marido es buco en su fama e macho m̄jo: c̄st̄oiba en la cama.

**lxx** Tu es mucho mal e muchos afanes e fino te mueres aurar mas e co gran fatiga de fia vida andaras.

**lxxi** No mircs b̄c̄r̄mano al poco dote toma la largo e no la d̄ces que ella es buca e sabe bien s̄lar.

**lxxii** El mucho flouir de m̄sado no solo a ti mas a muchos otros bara c̄st̄ año con vuclos a todos.

**lxxiii** No pudes encho mucho ganar por que la carf̄ta te da c̄st̄oiba vna otra vegada lo boblaras todo.

**lxxiiii** Por tu buer bararas vno baro mas para como te faltara el trigo p̄ouic̄te co p̄co fino sera m̄c̄l̄no.

**lxxv** Buira a la ego t̄po b̄c̄r̄mano mio e en tu v̄je andaras ala buca f̄l̄no e m̄c̄ro de toda auaricia.

**lxxvi** Si tu gataras liberalmente falras de curya e mucho asan asia se m̄c̄cada q̄ fama todo mal.

**lxxvii** El p̄c̄r̄c̄te te quierc muy bien mas muy ayua volara la foja que te das te p̄ca b̄caucha solia.

**lxxviii** Alas v̄ces te alas v̄ces lleora. por: manra que no se c̄m̄c̄nde mas con d̄ b̄l̄on bara su buer.

**lxxix** Si quiercs aucter tu d̄sico cumplido va b̄uic̄l̄te e sin superbia en otra manra aurar mala s̄ria.

**lxxx** Quiercs te ba d̄carria si d̄c̄r̄c̄ honoz por que ella guarda poco m̄ bonoz nunca te tuuo m̄nc̄t̄ amor.

**lxxxi** Si la fortuna te bauc̄l̄o la cara ba s̄do el p̄nc̄pio e por lo m̄jo: porq̄ al fin tu enemigo aura lo por.

**lxxxii** Continna tu lo que has començado q̄ no quē comiça mas q̄n p̄c̄uera m̄c̄r̄c̄ la vida c̄r̄ma.

**lxxxiii** Si al principio te burlo tu marido e agora te es muy s̄cl̄ e sera siempre como la miel.

**lxxxiv** Prouic̄te con t̄po v̄ceas q̄ te digo p̄c̄tando may bien lo que aras en otra manera tu caras.

**lxxxv** Adas biē que mal te verna d̄s̄a y da por tu camino que tu andaras e con mucho b̄nc̄no te trobaras.

**lxxxvi** Tu tribulacion tornara en buic̄oz y para el ciclo te conuida por que n̄ca se tarde la gra v̄nina.

**lxxxvii** De mal en peor andaras tu b̄c̄bo e s̄nḡ remedio feras v̄nc̄ido por v̄n traydor que anda con t̄go.

**lxxxviii** Zibec el ojo e mira por el que por carne f̄ca anda belando e deca ati en casa s̄lando.

**lxxxix** Zilla donde va e aucter por c̄r̄to que mucho sera lo que ganaras mas por mala guarda lo p̄c̄r̄c̄ra.

**lxxx** Esto que piensas en tu cozacon aurar muy claro e buic̄e sin. antes que venga el mes de abril.

**lxxxi** Si la toma en este año de agota criaras cucruo como caragol e charas siempre concidos el sol.

**lxxxii** Poco pan auraras mas mucho vino no sera año de mucho c̄m̄er te do tu b̄c̄bo sera en buer.

**lxxxiii** Del ganar al p̄der no ha diferencia que mal compān̄ero bara vna cosa por: dōde no pudes enbur tu bolfa.

**lxxxiiii** Reina marido e no sea sola gozars del tiempo a tu playe por que es q̄rido el palacio p̄c̄r̄der.

**lxxxv** La mala cozacon con el labrado: baran v̄l̄os los tus fillos e en lugar de pan comaras figos.

**lxxxvi** Quiercs aucter tu buē acuerdo que el ciclo en todo ha otdenado de d̄carre encho lo por te d̄c̄f̄c̄ado.

**lxxxvii** Quiercs alguno que sera por su mal que tu verna e mucho v̄je e el moza s̄c̄ndo mans̄c̄bo.

**lxxxviii** Tu cozacon e b̄c̄r̄mano que por tu bien c̄r̄ falras de asan tu miseria no p̄f̄c̄ra c̄st̄ año.

**lxxxix** Hombre mugeres te quiercs bien v̄n tu parente te ha en odio y co lo c̄r̄to que el a gran tuerto.

**lxxx** Gola la muger te libeara de tus trabajos e tantos afances m̄jo: co mouir q̄ sofrir s̄icos males.

**lxxxvi** No ha sido aiso el dolos q̄ as auido quanto sera el playe e alegría en verte vengudo: de fia postia.

**lxxxvii** Yo te digo e bago c̄r̄to b̄c̄r̄mano que alguno se r̄e del mal d̄os otros que muy ayua se r̄ezan del todos.

**lxxxviii** Esta primera vengera sin buda mas la segunda pderas todo que la fortuna es cambiadora.

**lxxxix** Ninguna muger es así buca que en ella no sea ninguna falta no te marauilles que la muya canta.

**lxxx** Reina marido por que en el interno c̄l̄co concita e calienta en la cama en otra manera criaras mala fama.

**lxxxii** La fortuna no quierc q̄ toda tu vida c̄l̄co en pena trabajo e en planto que p̄c̄r̄to te d̄re dar v̄n buē s̄lado.

**lxxxiii** Es la fortuna q̄ pararia a tus cosas que no speres mas aucter pay concilla q̄ siempre te amuchira la cara negra.

**lxxxiiii** El tu d̄sico venir a buen puerto se v̄l̄ḡnt̄ e no te aducrnas que al que vela no se va tuerto.

**lxxxv** Tu cozacon e mucha bondad asia todos que quiercs bien connualo tu p̄co así te consuicn.

**lxxxvi** Libas lo amigo sin mucho tardar que c̄r̄te camino sera p̄ouic̄boso seguro te digo e mucho boiurolo.

**lxxxvii** El tu pensamiento no te falra por que te c̄st̄oiba v̄n mal deydido e gusta tu b̄c̄bo stando en la floz.

**lxxxviii** Tu eres sin gracia e sin amor los de fia negra te quiercs mal e creas e v̄ce de aqua a mozar.

**lxxxix** La experiencia muestra lo q̄ te digo que tu marido es buco en su fama e macho m̄jo: c̄st̄oiba en la cama.

**lxxx** Tu es mucho mal e muchos afanes e fino te mueres aurar mas e co gran fatiga de fia vida andaras.

**lxxxi** No mircs b̄c̄r̄mano al poco dote toma la largo e no la d̄ces que ella es buca e sabe bien s̄lar.

**lxxxii** El mucho flouir de m̄sado no solo a ti mas a muchos otros bara c̄st̄ año con vuclos a todos.

**lxxxiii** No pudes encho mucho ganar por que la carf̄ta te da c̄st̄oiba vna otra vegada lo boblaras todo.

**lxxxiiii** Por tu buer bararas vno baro mas para como te faltara el trigo p̄ouic̄te co p̄co fino sera m̄c̄l̄no.

**lxxxv** Buira a la ego t̄po b̄c̄r̄mano mio e en tu v̄je andaras ala buca f̄l̄no e m̄c̄ro de toda auaricia.

**lxxxvi** Si tu gataras liberalmente falras de curya e mucho asan asia se m̄c̄cada q̄ fama todo mal.

**lxxxvii** El p̄c̄r̄c̄te te quierc muy bien mas muy ayua volara la foja que te das te p̄ca b̄caucha solia.

**lxxxviii** Alas v̄ces te alas v̄ces lleora. por: manra que no se c̄m̄c̄nde mas con d̄ b̄l̄on bara su buer.

**lxxxix** Si quiercs aucter tu d̄sico cumplido va b̄uic̄l̄te e sin superbia en otra manra aurar mala s̄ria.

**lxxx** Quiercs te ba d̄carria si d̄c̄r̄c̄ honoz por que ella guarda poco m̄ bonoz nunca te tuuo m̄nc̄t̄ amor.

**lxxxvi** Si la fortuna te bauc̄l̄o la cara ba s̄do el p̄nc̄pio e por lo m̄jo: porq̄ al fin tu enemigo aura lo por.

**lxxxvii** Continna tu lo que has començado q̄ no quē comiça mas q̄n p̄c̄uera m̄c̄r̄c̄ la vida c̄r̄ma.

**lxxxviii** Si al principio te burlo tu marido e agora te es muy s̄cl̄ e sera siempre como la miel.

Zona profeta.



**I** Zuna q' sea dura e larga sea mala e deprecate vn poco no sea p'ca e que muy p'ca sanara e deca.

**II** Comienca sin miedo a edificar que tal creacion se sera muy bueno si gualas con n'cto este tu d'ntro.

**III** Lo v'ntida en talce manos esta cosa ati burrada que tarde o nunca la veras ballada

**IIII** El error viene de ti e de tu de'gracia auelo por bien e muy natural que si se byuiste sera por tu mal.

**V** Por culpa del medico no guarira cura de morir con grande ipanto e sera por el becho muy gran llanto.

**VI** Sera varon el que nacra cura bien del boy le moltrar que sera hobbe p'cto e muy singular

**VII** Seras arripido en todo e por todo porq' las plancas se andá en contra si esto que quieros fayer agora.

**VIII** Recobrar con buenas palabras la gracia perdida quien tu fabes hay q' de oy mas co bué n'cto andes.

**IX** Deceite vn poco de edificar que si p'ca en: aquesta comp'ca aurá mucho becho p'ctas la d'p'ca

**X** Mucho aduerfo su gracia es pdida mas adelante vn buen n'cto toznara e incl a'not p'umcro.

**XI** Deue paciencia con esta r'p'p'ca que esta en'fermedad se bara moir aun q' condeia mucho ayas de buir.

fo. XXXI.

**I** Hija parira e sera virtuosa alcançara concia muy gr'á honoz que sobte la tierra no ay cosa mejor.

**II** Tu bes perdido e mas perdas e ante que bagas casa ni buerra por esto te digo que c'ctes la puerra

**III** Tu quierco edificar co poco d'ntro hay otra cosa en que ayas de porre que esto sera cania deca tu muerte.

**IIII** Aquesta gracia nunca cobrara por: malas lenguas que co'ro tu son e por ambidia te van gran baldon.

**V** Dios e v'ntura al fin son contigo e guarra de esta malicia por que ba sido buena la medecina.

**VI** Zuras vn macho e vna bembia busque con n'cto lo que ce m'c'nter que vida alegre has de auer.

**VII** El furto no sea muy l'cto e baqui mira muy bien en vn c'cto e ballaras quien lo ba furrado.

**VIII** En nombre de x'po nuestro maestro comienca luego a edificar q' grande honoz aurás de conquistar.

**IX** En sperça en Dios e en los santos que la gracia perdida resuara e muy mas f'ctas la cobrara.

**X** Por muchos reparos e medecinas q' busque e bagas en estos tus males ce necesario te l'cten los abades.

**XI** Lo niño e ya bien formado que oio te quiere contentar del qual toda tu vida has de gozar.

**XII** El furto jamas cobrara por que el ladron laura consumido mas e de'c'ca lo veras enlozado.

**XIII** Buena sera començar lo q' p'ctas edifica no curas que Dios te ayda e en todo aurás muy buena v'ntura.

**XIIII** Tu has en tal modo perdida la gra que no te p'ctas cobrara jamas ante procurandola p'ctaras.

**XV** Quando mal quando por e mejor andaras en'cto variando e todos tus dias claras en c'ctado

**XVI** En su gracia toznara que playe que: que te rebelino co arpeyudo e de c'ctigo se sera gran amigo.

**XVII** Tu no te argeñiste siendo sano ago: a q' c'cto c'cto a buca guarda mas tardes o nunca v'aras la cama.

**XVIII** Hacer varon de virtudes dotado e sera con el tiempo muy bien casado aun que p'cto de vn su hermano.

**XIX** Lo que te ba burrado sea escondido mas p'cto sera todo ballado por: esto no este tan de'c'p'rado.

**XX** Comienca labrar e darte p'ca que el c'cto es ago: en tu favor e aurás en todo muy grande honoz.

**XXI** Zuras la gra mas no como ante por q' agua verda no se cogt toda basta que aurás alguna poca.

**XXII** La en'fermedad ba sido grande mas a Dios playe de m'cmoria por que oy mas començes tu vida

**XXIII** Deite burto no se ballara rastro que paciencia e algun tiempo que sea la casa con el buen tiempo.

**XXIIII** Das d'ca p'erna pa tan gran p'cto tu bolsa no ballara tanto e assi aurás de v'cter basta el m'cto.

**XXV** Ser c'cto que esta gracia cobrara e deite te digo que seras seguro si por tu sobrenia no r'p'ce el m'cto.

**XXVI** Tu te andaras al otro mundo si p'ctam'ntes no te oueras valido mas tu buca guarda te ba de'c'ntido

**XXVII** Hacer hijo gentil e hermano e sera tanto de virtudes dotado q' c'cto lo hobbe sera muy nobrado

**XXVIII** Por: esta v'ntura no aurás v'ntura que no se balla esto que quieros bant paciencia quanto pudieres.

**XXIX** Seren co buen x'po que començes el edificio que tanto se p'ctado que te salira muy bien acabado.

**XXX** De todo ce perdida aquesta gracia sin nengun remedio de la recobrar por: tanto procure vn otro ballar.

Sincol. profeta.



**I** En tan buen tiempo fut concebido que sera hijo de tanta v'ntura e que padre e madre lo aurá a locura

**II** Hay quanto pudieres por: escapar que no podras escufar la muerte por q' esta uacnada tiene la suerte.

**III** Sera hijo en tal fino nacido que sera rico e no auaro antes liberal como vn alcrandro.

**IIII** El ladron ce ydo l'cto de aqui e pot esto no aura lo perdido bant paciencia e bas otro nido.

**V** Pon en obra esta tu comp'ca e comienca edificar con bolsa llena q' los plancas te daran ser sin pena

**VI** Esto que se perdido pot tu culpa no toznara jamas como era pot que siempre staras en v'ntura.

**VII** Sera lacnaga e con asan tu dolencia mas de: p'cto de mucho x'po sanaras e con mucho poco d'ntro se allara.

**VIII** Sera hijo mas no te deue p'car pot que deuto del año moura e assi sin d'ntro calara.

**IX** En hijo te bara bues muy p'cto cura mucho del basta l'ctario pot que si buer sera autnurado.

**X** Auger ce la que te ba robado cobrar lo bas mucho ayra pot: ocasion de vna tu v'ntura.

**XI** Digue el tu edificio p'ctado q' agota ce tiempo no sea tardando e sera causa de tu fama e n'cto.

**XII** La g'ra que an parde auct perdido c'cto toznara e mucho p'cto que no ce pelido lo que sta suspenso.

**XIII** Tu acompaas de aquicte mal no por industria ni saber de medicos mas por q' bues a o'ido Lino rucos.

**XIIII** El furto del tu parto vna muy p'cto buca sera e p'cto ala muerte e asi seras librado de d'ntre el d'nte.

**XV** El ladron ce burdo a otro regno e assi el furto no aurás mas toma mi consio e c'balas a tras.

**XVI** Para edificar ce bué tiempo agota lo qual te dara honoz e gran fama si fueres curdo e de: arces la cama.

**XVII** Zornaras en la gracia mas en'cta que ante tenias quando la perdiste e esto pot: vno que pos a procura.

**XVIII** Zamas esta gracia podra r'ctuar se pot: que capo pot tu culpa sola e esta mas e p'cto q' vna gr'á muera.

**XIX** Esta en'fermedad sera ya curada sino pot el poco sabred que la cura que quierco sanarla la p'ctogada

**XX** Sera bembia de tanta locura que aura m'c'nter se r'ctie el serne car sera de'ntro de su natura.

**XXI** No sperce mas esto cobrar lança de ti el tal penfamiento que esto que te byen va al r'cto.

**XXII** De aqui adelante edifica sin m'cto e p'ctas bien el m'cto e sin pot que no faltes al mejor tiempo.

**XXIII** Zornaras en su gracia como d'ctes e cobrara el amor q' perdido auas ante que passen muy pocos dias.

**XXIIII** Passaran estos males e pocos dias e ten pot c'cto que tras tanto b'cto v'nturas al tiempo e mucha ganacia

**XXV** Hares vn hijo hermoso e gracioso e sera de int'cto mucho p'cto muy mucho amado e aun on'cto.

**XXVI** De'c'obrar sea muy p'cto esta magia e sera enlozado el mal fatos e pot: v'ntura el enlozador.

ADOSSES. profeta.

fo. XXXII.



**xxvii** El peccat de ra este edificat que el cudo no esta dispuesto a esto esto te digo e te amonestic.

**xxviii** Mas si te pido qmido peccat en malicia que curano te trabajas por adquirir que razon no sufre de recordarla.

**xxix** Poco a poco te auras de andar paxte con dios e anc paciencia que no acaparas de aquesta dolencia.

**xxx** Remembra feta y poco hermosa e a tiempo de aver marido te daras yn beugo todo podrido.

**xxxi** Una linda muger feta ocasion que tu te recordas lo q as perd do mas en lo secreto de tu veyuno.

**xxxii** De tu has pensado de fabricar no te viene bien mas mudas lugar auras mucho a gloria sin dudar.

**xxxiii** Tanto e tanto ha becho vno que plazer que cierto te digo q como d pincero tornaras el amigo.

**xxxiiii** Si tu figuras como has comenzado e no tornas medico que sea sagaz con requiem exornandaras en paz.

**xxxv** Arraras con tipo e con buena luna como desiras yn bjo garson mas siempre feta yn baron.

**xxxvi** Mas d vno ha sido e bayer este dafio quando no te curas tu lo cobzaras e lo mas e mejor recordaras.

**xxxvii** Una tal criatura tu pariras que en todo al padre sea semejante e a todos los bobos passara de clar.

**xxxviii** No bagas curata dalo por perdido que por este pder auras mucho bien e el que bjo buy: te conuicn.

**xxxix** Comienca luego a edificar que agosa es tiempo muy venturoso para decar a tus fijos rpolo.

**xl** Tu tornaras en la gracia perdida mas cura mejor de aqui adelante de guardar e mirar el semejante.

**xli** Quien que esta enfermedad ica fuerte la diligencia o dcos que le amaran feta causa que no verna ala muerte.

**xliv** Si si por el enfermo no curar del como por falta del que le cura le verna la muerte e mucho dora.

**xlv** Hay cuenta que lo has gastado por tal lo cfrate en el tu libro puce por tu culpa lo has perdido.

**xlvii** No curas de entrar en tu enfermedad porque la tu vida feta en y benc e feta mejor que tu bjo lo cree.

**xlviii** Mucho mas crecida tornara esta quera perdida por malos ingras e si sabes guardarla co bucas matras y

**xlviii** Si digrosa ce esta tu dolencia mas por los rparos que as auido ya de ti aqueste veneno.

**l** Sin duda feta bjo lo que speras e con el tiempo valent e tan fuerte q muchos le auran imkdo como ala

**li** El furto ballaras muy paciamete a quien te ha fecho assi doliente

**lii** El tiempo e planca te cobida a esto guallo pefio e de buena gana que ocllo euras infinita fama

**liii** Otra en todo esta criatura como su madre bien figurada mas no passara esta uncrnada

**liiii** Ballar sea quien ha fecho el dafio e feta pefio en manos del juy e a todos los fijos feta vna lumb: e

**liiii** Edifica sin miedo q el cielo te ayuda e gasta como bombz no seas auaro que este edificao te feta muy caro

**liiii** Saber sea mas no lo auras por: que lo lo bjo lo aya jugado empero feta ala feza condenado.

**liiii** Quando d feres puedes comenzar que los plantas te son en fauor e a todos feras en muy gr an amor.

**liiii** Bot su gran bondad e benivolencia te tornara a querer como antes e feta causa q dña caida te leuantes.

**liiii** El quatro de e y as bien manifestada que has de morir sin falca e auras la gloria con gran exultancia.

**liiii** Otra mager lo que sta en tu vicine genni e bellas yn ninguna locura boncha e acosubada de su natura

**liiii** Lo que as pido nunca tu cobzaras q te ha engañado vna que te auto e te ha becho en cierto pender la pía

**liiii** El cinco de e y as que as cebado te muestra e dije que es ya tiempo bien para n si le das comiengo.

**liiii** El rancia perdida e amor turbado no tuen fuerza de tornar en foz por que uarde se cobra el tal amor

**liiii** D alde por nucaas y otros fiores que guarra de aquele su mal que assi lo quifo simcon profetar.

**liiii** Lo nio es ya formado yunificado feta hermosa e de buena columbz e a todos los fijos feta vna lumb: e

**liiii** Dige simco quel burto esta scddido e por dicho de yn chico nio feta sin falta pefio perdido.

**liiii** No tomara jamas como erapincro que ya del todo la gracia se perdida e quato mas la pcuras auras por. e tornara pefio con otro ala cama.

**liiii** La sangre es ya tanto corrupta que en trenta dias al mas tardar al otro mundo ya a motar.

**liiii** Otra bjo macho e tanto agudo q curros letrados feta nombrado por q de mucha ciencia feta dotado

**liiii** Pote tu saber sufrir con paciencia auras perdido con yn nuno modo q no bays poco qm ya co pic e plo

**liiii** Tu comencas este gran edificao mas yo te digo que no acabaras por vna gran cosa que se feta.

**liiii** Es tan dulce la sangrcola ofendida que tomaras la gracia a ganar muy mas entera que puedes pximar

**liiii** Pote medico e medicinas es peorado si deca la natura bayer su curso en muy baco ncpo feras recobrado

**liiii** Deuras mucha fama por edificar por tanto comienca e sigue la obra que lo que comienca auras por agosa.

**liiii** Si es mal librado por mal biiete tornas en gracia mucho agra por vno solo que bien de ti diga.

**liiii** Es assi grauc este tu mal que nada te ayuda a salir de la cama por tanto bay bien oydna tu alma.

**liiii** Otra fembra fea e mal compucha crecme ami que assi se me, antoja no te maravilies que ella feta moja.

**liiii** Pictos el ncpo andando buscado que bic a rre dias q ladró a buydo e todo el furto llenara consigo.

**liiii** Agosa ce bué ncpo comieça seguro que quanto oy mas se labesara en ncpun ncpo se desfara

**liiii** Busca con ncpo otra amicia que esta perdida nunca tornara q serdama q gano lica galduda ya

**liiii** Aparta con ncpo la cruz e la cora e venga pefio el confesio que ya a juicio ociantc el fijos

**liiii** El año y tiempo te son flices comieça no tardes bayer lo q derte q siguiras bonot co mucho bices

**liiii** Tomara a flor muy agra la gracia ya feta e tan perdida e andara crecindo de oia en oia.

**liiii** Ayosen te responde e dije claro que feta bjo el que nascera e de buena ventura dotado feta.

**liiii** Dite buen tiempo no aya acordado que no perdtras solo yn dntro q ladró co tomado fado el rablero

**liiii** Deuras tanto dafio e tanta pena si agosa comienca a edificar que toda tu vida viuras en pefar.

**liiii** Tu pot ti no auras esta gracia que otro fac causa que la perdiste sin culpa ninguna que tu te tuuiesse

**liiii** Ayosce bien sabe que feta bjo de tanta gracia e tanto amor que de su parentela feta el mejor.

**liiii** Ay cierto se sabe qm te a robado que la pefusa ha sido buena e tal que decha veyunc e purgar su mal

**liiii** En el principio q lquisto no auras el medio y el fin feta muy pefito por manera q supre feras cobento

**liiii** Deas rason de quearte decha digfa mas aye plazer que yo te digo cierto q muy pfo feras en el amor pincero

**liiii** De ballar este buerto no speres mas por que ladrón quere ya ser baco no por vntd mas por mico de lcho

**liiii** Esta sin mico e pon por obta la gran empatia que quiere tomar que honra e fama te bara alcançar

**liiii** La gfa pdida no cobzaras jamas becha la culpa seba tu deficiencia e con mcoz podras yn otra pcurar

**liiii** Dige el ianicoz de aqueste libro qn balde trabaja que busca el ladró por que aya palado el no e bucrato

**liiii** A yn q ha sido luciga la enfermedad e burara por algunos dias el cabo cabo bara sus yendunias



fo. XXXVI.

Jacob. profeta.



**xxv** Todo hobre su cõcio e õ si pagado y el celo e tu dicha ban oñdenado por que este mi verso no meñara.

**xxvi** En mal dixerit por boyerit morir te baye e rebuelac quãto mal puede e tu a su despecho buaras potmit.

**xxvii** Si tu speras salir de esta curya pierdes el tiempo e trabajas en vano por q tu a fabricas te lo as caufado.

**xxviii** Guarda bermã mia no te burle que yo te auiso que es como el toro que parla mucho e baye poco.

**xxix** Logras este año en gran quãtidad e xepo vino que muy poco cogtras e por esto te digo que poco becras.

**xxx** Se te deyr si te casas este año con esta que quere e dila te ama que seras rico e de buena fama.

**xxxi** Sera tu ganar todo este año como de aquel que pesca con caña e apenas alcança al pan e al agua.

**xxxii** Muchos baldos e comen lagno a quiste año te baran con dano comença cõ tipo a guardar el cõpaso

**xxxiii** Toma marido puce eres discretas e no te deces star assi sola sino muy pacifico tornaras loca.

**xxxiiii** Por intercecion õ vn hobre bueno amigo e curro del muy alto scior tornaras contento e sin dolor.

**xxxv** Quãt va ala boda conuicte q baye comẽdax a dno e cura en la banõs q este tu marido va a toda vitrança.

**xxxvi** Este tu ofan sinra muy pido e esta alegre e con buena sperança que qndo no cuere seras en purça.

**xxxvii** Daras la vengança mucho crudi e sera castigado el vico con pena como la virtud con medida licna.

**xxxviii** Hija mia no sã mas ocõsa que este poder tiempo es gran locura bay como goya e tu bermõsara.

**xxxix** Tu paciencia e bõdad mucho pida seran causa de licnar: este año de tanta pena e tanto trabajo.

**xl** Ganaras tanto quanto no picias en todas las cosas que pomas mão mas todo sera por tu mal cabo.

**xli** De este trabajo e asan en quies por tu buen saber seras librado e quedaras sin dolor e cuydado.

**xlii** Dõtã tus cosas no van como dres e goza estas assi mal contento mucho por: staras con el tiempo.

**xliiii** Dõzras vico e muy santamente esto te digo sin duda ninguna que dies te dara muy grãde folgura que dies te dara muy grãde folgura

**xliiiii** Por causa de leguas malas e vices tu perdras esto que te desças ruego a dnos que contades la ovtas.

**xlv** Tu muger es buena e quiere te bien mas guarda no tornes auerõ cõ vno q a tu casa viera muy espeso

**xlvii** Bisc seguro que seras vnydoz q el que con la fortuna quiere coçar conuicte de pte los çapatos soler.

**xlviii** Si tu supiciste quan poco durable es este asan en que stas agora tu lo ternas por cosa admirable.

**xlvix** Tu superbia e baye poca cuenta seran causa e muy verdadera que seras perdido en esta guerra.

**l** Por tu mala lengua te digo cierto q jamas aurãe bien ni seras cobeno por dixerencia vras si te murras.

**li** Dios e el diablo e la fortuna todos ayudan a tu enemigo por tanto no speres vete vnydo.

**lii** En manos vras del gran diablo bermã si est: año tomãs çipõsa que sera superbia e muy rabiosa.

**liiii** A mucha gente q vna a estas pces sera causa de fayerit gran dano tanto q fa muy poco el tu guadano.

**liiiii** Tu ganaras muy grandemente de esto no buedo cu muchas mças que libre sera e de todas miserias.

**lv** E tu marido vn poco çeloso mas tu virtud conel podra tanto que la solpeda e se tornara spanti.

**lvi** Por que no teme a dnos tu enemigo tu vnydas con muy grande bonoz e despues todos te aurãn mudo.

**lvii** Dõzras en la flor de la vida e de tu saluacion mucho vudaran los q bien te queren e los que mal.

**lviii** Toma e sea de algunos dias no te enigães que sea muy nua si quieros que sea lengua tu vida.

**lix** Procuraras de seguir esta guerra si tu supiciste lo que te ba de costar assi de buena como de pelar.

**lx** Este no te ama ni te quiere mucho que la signas con mayoz se bate palabras mas poco te crec.

**lxi** Tu gran dno e de los dnos te baye e con alguna razon como tu sabes por esto no falta de sus bondades.

**lxii** Sera el inuerno assi humido e frio por las aguas e bara tempestad aurã poco fruto e grand requisa

**lxiii** Tu que te maste cinco quatro e tres bay como quieros que cierto te digo que te rompa la se el tu marido.

**lxiiii** Dõzras aqsta iuria aq se tarde por buca çpãtia q aura el vnydoz e assi quedara con toda su bonoz.

**lxv** Dõzras monja e sira a dnos e porfuer ando en aquel buen estado por que si casares seras mal budo

**lxvi** Daut paciencia en este tu asan que muy poco tiempo te puede durar por que el ciclo se te quiere mudar.

**lxvii** No curas mas de seguir esta çansa que quit la signa qdara te çafado que sera arepõ e muy menguado.

**lxviii** Tu que bastas mal te vya qrido yo te deyr que agota e mudada e desica mucho ser den amada.

**lxix** A tu muger que pefio verna sera muy dafosa a tus parientes aq q buiedo les m fãnas los dõces.

**lxx** No te juro aun que tu no me creas e de esto no buedo cu ninguna manra que dila te ama mas que asi m fãna.

**lxxi** Por la mala çopãtia esta tu muger comença vn poco a se desuar tu que eres sabio sabelia reñer

**lxxii** El es bueno piadoso e fiel de las otras cosas no es de curar que si te çeloso tu lo beuce caufar.

**lxxiii** Si ella no te amaste loca seria por que de todos eres buen quibo e de ella se yo que eres buen visio.

**lxxiiii** Yo buedo mucho de este tu camino por que te vco muy malauntarado si vas como tence delibetrado.

**lxxv** De poco aca comença de amarte e cada dia mas crece su amor mas callalo mucho por su bonoz.

**lxxvi** Tu pensamto saldã en pñcion se diligente en secatarlo si dres que vega muy bic acabado.

**lxxvii** No ce mencher otra respuesa ni de vnos en verfos andar buicãdo que por tus virtudes eres amado.

**lxxviii** A ocaõ de tu vida es mucho buca ve tu camino assi te requiero que bas õ tornar con mucho dintro

**lxxix** Tu moxada crma en otro mundo sera con los grandes e ricos e scioros donde no faltan jamas dolores.

**lxxx** Una verdad te quito yo deyr que tanto conuicte an esta locura quanto ala miel la amargura.

**lxxxi** No speres jamas que esto se cumpla por que apartado el arbol del fruto no spera jamas ser mas maduro.

**lxxxii** Si tu bas gana de nunca tornar e si tornares mucho con mal pon por obra el tal caminar.

**lxxxiii** Sera mucho flaca esta vengã por que sera tan flaca e ligera que apenas bara sangre esta facta.

**lxxxiiii** Seguiras siempre como as comẽçado que esta profecia no te faltara e a mucho buca pa erro te licnara.

**lxxxv** Dõzras ocho e cogtras diez por manera que ganar poco aura que baye en pagar el scior.

**lxxxvi** De esta guerra ya comença auras fama con mucho bonoz e sera la causa vn tu buen seruidoz.

**lxxxvii** Gabes que se dice entre tus vnydos yo te lo digo puto lo procuras tanto que tu marido te chamotado.

**lxxxviii** Busca con tiempo lo que te cumple que no cogras tanto que te baste e staras mal con esta falta.

**lxxxix** Amiga mia bay te monja velada que si te casas aurã tal marido q qrrãno no f nacida ni a vno pocado

**lxxxx** Esta inuria no aura vengança aun que por ayerta arcaras la vida mas el ofeso çãpara por marauilla

**lxxxxi** Salras de miseria curtas e asances por muchos amigos q te dres bien e quedaras contento qno te conuie

**lxxxxii** Toma marido este año no tardes que muchos fijos e machos aurã con los dnos ategre siempre seras.

**lxxxxiii** Esta vengança no aura fruto aurã el ofendido la pcoz parte por que ofendidoz anda con arca.

**lxxxxiiii** Dios no quiere que quede sin pena que que budo este buicãdo que sera el solo muy bien pomido.

**lxxxxv** Dõzras vico e en gracia divina por q dno e bõdas fucite si çp amado e seras de los angles acompãado.

**lxxxxvi** Lotarias con todos dos ojos si tu supiciste el mal que as buer lo qual sera por tu mal prouer.

**lxxxxvii** No curas mas de seguir esta çansa que quit la signa qdara te çafado que sera arepõ e muy menguado.

**lxxxxviii** Tu que bastas mal te vya qrido yo te deyr que agota e mudada e desica mucho ser den amada.

**lxxxxix** A tu muger que pefio verna sera muy dafosa a tus parientes aq q buiedo les m fãnas los dõces.

**lxxxxx** No te juro aun que tu no me creas e de esto no buedo cu ninguna manra que dila te ama mas que asi m fãna.

**lxxxxxi** Por la mala çopãtia esta tu muger comença vn poco a se desuar tu que eres sabio sabelia reñer

**lxxxxxii** El es bueno piadoso e fiel de las otras cosas no es de curar que si te çeloso tu lo beuce caufar.

**lxxxxxiii** Si ella no te amaste loca seria por que de todos eres buen quibo e de ella se yo que eres buen visio.

**lxxxxxiv** Yo buedo mucho de este tu camino por que te vco muy malauntarado si vas como tence delibetrado.

**lxxxxxv** De poco aca comença de amarte e cada dia mas crece su amor mas callalo mucho por su bonoz.

**lxxxxxvi** Tu pensamto saldã en pñcion se diligente en secatarlo si dres que vega muy bic acabado.

**lxxxxxvii** No ce mencher otra respuesa ni de vnos en verfos andar buicãdo que por tus virtudes eres amado.

**lxxxxxviii** A ocaõ de tu vida es mucho buca ve tu camino assi te requiero que bas õ tornar con mucho dintro

**lxxxxxix** Tu moxada crma en otro mundo sera con los grandes e ricos e scioros donde no faltan jamas dolores.

**lxxxxxx** Una verdad te quito yo deyr que tanto conuicte an esta locura quanto ala miel la amargura.

**lxxxxxxi** No speres jamas que esto se cumpla por que apartado el arbol del fruto no spera jamas ser mas maduro.

Elia profeta.



Si te guardas como el médico dice  
z no sales del su mandado  
de dia en dia y seas mozo ando.

Si caer as esta gracia como primero  
mao sabe guardas la mucho mozo  
q quien no picnia el fin sienta dolor.

Esta sanara yo te aniso  
mao puelo verna vna otra  
que te licnara al paraiso.

Esta tu sementa que tanto descaes  
sera macho z tanto valent  
que en todo su linaje sera creyente.

Zuras aqueño que te han robado  
z no san entero como antes era  
mas quien lo fijo aura su pena.

Con grande animo z ofadia  
comença a obrar en aqueña cosa  
que te saldra muy mucho gloriosa.

No tornara a flor jamas esta gra  
por que su rayo ce ya tan seca  
que no tornara si le dicesu matca.

No te fies de medicos si dices san ar  
q por sacarte diron dajara aia luego  
de que quieren remediar no pueden

Reparo espaga no vale a tu cuerpo  
cura del anima y ponla en recando  
que deñe mal feras consuma .o.

En tan buen punto te empuchaste  
que auras yn bjo genit z gracioso  
y en contuente cogras yn otro.

Receban sido dñes ladrones  
y puelo puelo seran ballados  
z a mal de su grado seran agotados.

fo. XXXVII.

Al presente no es tiempo de edifica  
do: ra lo estar por algunos dias  
si no mal parati si escito posillas.

Bernano cobraras la gracia pdida  
qued tu dulce parlar te ayuda  
q nica hallo q dñe lengua muda.

Si quieres guarir de aqueñe mal  
guardate tu y deca los medicos  
q no va por caridad sino por dicos

Sera bjo macho segun tus desicos  
z crecera la virtud con la bondad  
multiplicando siempes el su flado.

Perdido lo as ya vna buelta  
no spero mas auz de cobrarlo  
aun quel ladron sea tomado.

Toma paciencia con esta respesca  
que sera kumba la que nascera  
z ccharla de casa mucho te costara.

En no ballaras barrunta ni rastro  
por que andas buscando aducinos  
por q el ladron tiene muchos midos.

Se magnanimo en este labrar  
que la ventura te ande entozno  
z labrando ballaras gran tesoro.

Tornaras esta gracia q has perdido  
z tornara verda asi xde aquel amoz  
quel fruto sero sera de dulzor.

La micña muy leue esta malicia  
mas crecera tan sin mclara  
que mal se ya si dices no te ayuda.

Sera bjo macho el que nascera  
mas asse cruel z mal columbado  
q o todas las gentes sera desamado

De lecos o aqui viene el que lo bjo  
mas sera puelo mucho ayua  
z quedara sin otras o sin la vida.

No te viene bien este camino  
que feras puelo z bien recatado  
z auras q bayer a tornara en tu flado

Busca otra via de seguir esta cmpña  
que aqueña gracia no puede tornara  
aun q floecades parca aun padre.

Deñe mal as grande acamparas  
amitido a dñes mucho grado  
z dñe aqñes que te han curado.

En tan mal punto la conqubite  
que sera bja z tan mclquina  
que de buen marido no sera digna.

En da buscando quanto tu quieres  
que yo te digo babilando contigo  
que no auras mas esto perdido.

Don por obra est tu edificio  
mas yo te digo z carro auiso  
que yras a gozario al paraiso.

Zuras la gracia mejor que primero  
m s abc guardarla en otra manera  
pues lao ando en tanta pena.

Por tu mal yfar condiccion efrima  
yras al infierno paco asse te playe  
aun que te diga requiescant in pace.

Sera bjo macho el que nascera  
z buira mucho n: mpo acenturado  
z con rica muger sera casado.

Emigo cobraras esto que as perdido  
mas abic el oyo z guarda en son  
q no apa vir la loga tras el caldron

Por tu amoz: otra esta cosa  
que pensando be acr bien z bonoz  
se te seguira mucho dolor.

Por tu saber auzete muy bien  
feras mas q nica querudo z amado  
y en todas tus cosas mucho loado.

Algo q sperana mucho tu muerte  
se oara al diabolo por esta vez  
z lo que pensava se vendra al frente.

La fical deca madre aura en todo  
z sera bella z muy cortisana  
mas aura ya poco de mala fama.

Gabete que tornara la gra perdida  
por q dñes no quiere que auras playe  
el que malidiznado xla bjo perder.

No es de muerte esta malaina  
por que del todo m guariras  
y enlo por venir mucho buiras.

Deñe que nascera yo te do natuas  
que en todo sera como la madre  
aun q floecades parca aun padre.

Lo q as perdido no lo puede auz  
q ladro se maliciozo z o tal dñe  
que lo encobura con gras buercozo.

Eliseo profeta.



El tiempo te promet bonoz e todo  
comença a gualtar libralmente  
z noñe mas suspensa tu mente.

Zuras la gracia con se z amoz  
esta alegre con buena sperança.  
q den ya co verdad lo q dñe alcasa

En guariras deñe enfermidad  
no te mco poscho mucha alegría  
que puelo mozras de otra malaina

Zun q sca fcmbrs no te oca mucho  
que sera genit z tanto bella  
que sin dar bueros saldara deñe.

De ac buen tiempo no auras pclar  
que auras lo tuyo sin dño z sangra  
y quita la echo le costara la vida.

No te viene bien tomar esta cmpñca  
deca deñe z emicnde enal  
q mal para si si comuças de labrar.

Tornaras puelo en gracia z amoz  
bjo que sepa confirmarla en todo  
sino para siempes qd aras en el do

En to ba sido el tu desozden  
que deñe tu mal no puede sanar  
co qntas m: dñeas pueden te mar.

Ena conñete que bombie sera  
z asse bueno z de tanta virtud  
que vna as algre de su iuuentud.

El ladron ce rdo muy lecos de qui  
por dñe no puede lo tuyo cobrar  
sabe q mas mozo te guardar.

El tiempo z fortuna te ayudaran  
por tanto te m: enca est edificio  
que te sera muy gran beneficio.

En duda nenguna tornara la gra  
guarda no tornes a caer como aca  
que no te valdras todas tus artes.

Por esta vegada bjo te ayuda  
por que la su vida acampara  
z a pclar de alguno no mozra.

Zuras conñetamieño deñe tu dñco  
que parira bjo z sera tal  
q a todos los suyos guardara o mal

Balo furtado quien tu no picnias  
cobrar lo bae puelo z sin dño  
z sera el que lo bjo infamado.

Yo te dire vna negra nuca  
que sera bja z tanto sin gracia  
que auras mclner el dñe doblado

Toma paciencia z mclere en punto  
que pariras dos bjas en vna  
que asse lo quiere la tu ventura.

Tiene en vno el burto y el ladron  
el qual e muerte sera conñen ado  
segun el signo de su mal bado.

Esta edificando z comença luego  
no pclaras tiempo que yo te digo  
que mucho be auras este mi auiso.

No espere mas de cobrar lo pdido  
que tardar en coger el frutoma duro  
quando lo quiere no balla nenguno

Repara z gasta quanto quisieres  
que incurable ce este tu dño  
que sin dñe buda mozras este ayo.

Dija sera sin duda nenguna  
z la ocasion ce tu mal do  
q de tarte en tarte alberga. conñigo

Zuras el furto q as agota perdido  
no tancntro ni asse como era  
pot q el q toca la mid algo se ca

Sera el tu edificio al pñe murbuo  
por que te segura bouira z pñe ucho  
z siempes quedaras bien sanfido.

En buñe parlar z buenao obxae  
te daran cobrar la gracia perdida  
z quedara conñeta tu vida.

De mal en poco yras cada dia  
por poco curate deñe tu mal  
tanto que yras ele gloria z cñstia.

En conñete el padre z madre  
de aqueña bja que nascera  
por que de toda bellca ornada sera

En poder no tornara jamas  
si bien se sabe quien lo ha tomado  
guardaras mozo lo q te ba qdado.

Emigo mio ponete en oiden  
z oate gran puelo mclre edificar  
que no ce ya tiempo o mal lo tardar

Deñe ba dispuelo por tu bien obrar  
tornaras esta gracia muy creada  
así lo spera aun que tardc algu dia.

Zim pda deñe te tal nuca  
que de tu emicmodad no guariras  
por: esto con tiempo te confesaras.

Zucnga enñetmidad sera z costosa  
mas al cabo sera remedada  
por su buñe regimieño z bie medicada

Esta que nascera con buena gracia  
te digo que sera bella z muy yuuoia  
z yn gran seño: la aura por espasa.

Sera enfozado como calabaza  
el que te ba hecho tanto de bado  
z no perdras tan solo yn conñado.

Zuras mucho be en començar luego  
z dar mucha puelo a los mactiros  
as q ayes a gualtar muchos bueros

En yn refran muy verdadero  
que quien por su culpa pierde lagra  
tardc o nunca saldra deñe.

Por q el emicmo ce tan impoztuno  
ce mi opm: n y sera curta  
que aura andar co la cruz z la cca.

Sera el doñado o confidete bucuas  
esta tu bja que parira  
que sin dñe nenguno la casara.

Tiene el bado z emidras pclar  
por que este tu burto no paricera  
mas lecos baqui el ladron pagara.

En arte z ingenio començaras  
este edificio que tanto se pñado  
que deñe plantaras feras ayudado.

Zucñas cosas que te han robado  
las auras to das quando no pñas  
z los ladrones mozras con bogais

fo. XXXVIII.

**xxvii**  
 Lo ya buen tiempo de edificar  
 comienza y gasta que segun sienta  
 Dios te dara muy buen cumplimiento

**xxviii**  
 Alimigo tanto buca de ti se cura  
 que esta gracia tornara florida  
 guardate despues de otra caída

**xxix**  
 No curas de tantos medicos  
 que sin ellos presto guariras  
 en otra manera mas dias finiras

**xxx**  
 Bija es bija del todo formada  
 esta nalcra en tal beza  
 que no llegara a ser esposa

**xxxi**  
 Deay muchos spencias y qnto sabes  
 pregunta de mauda como te playe  
 que no labras mas de donde esto yalre

**xxxii**  
 Este edificio a buen fundamiento  
 serate causa de proucho y honrra  
 comienza no tardes sola vna boza

**xxxiii**  
 Alun que esta gracia este muy caída  
 tornara en muy buen estado  
 crecera el amo: mucho doblado

**xxxiiii**  
 Gera enfermo por muchos dias  
 mas en sanidad despues tornara  
 y con fatiga la vida cobrara

**xxxv**  
 Da gracias a Dios q aurase vn bijo  
 lleno de gracia y de bondad  
 calligara a muy vieja edad

**xxxvi**  
 Poro vna cierta via acatcera  
 que la iusticia sepa quien lo a becho  
 mas no en tiempo que ayas puecho

**xxvii**  
 Zigoza co buen tiempo y famoso table  
 a començar aquassa lauoz  
 gasta sin mucdo que aurase bonoz

**xxviii**  
 Zuras fama proucho y bonrra  
 començaras y baras buen cabo:  
 a este edificio san beificado.

**xxix**  
 Comenaras en su gracia mucho fiera  
 y sera el amor ma por que punicro  
 va por buena via y no por: fendero

**xxx**  
 Da fido el mal muy peligroso  
 mas cada via beidando mejoza  
 y sano para muchos dias seicnçiaras

**xxxi**  
 Zure paciencia por esta vey  
 que bua sera buena y virtuosa  
 y aura marido con mucha bonrra

**xxxii**  
 Este buerno no se puede bailar  
 quel que lo bijo es tanto oferto  
 que jamas a otro bira su scerto

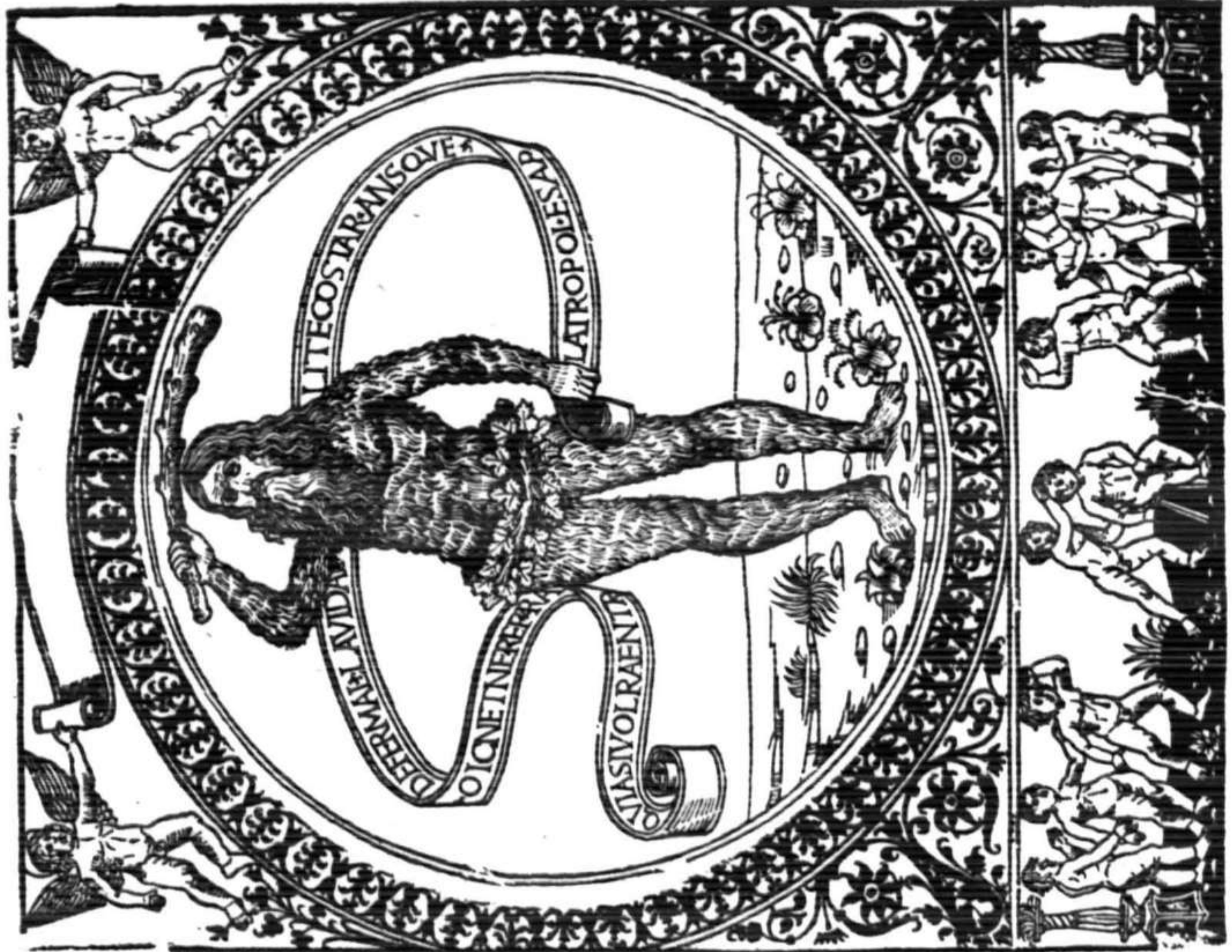
**xxxiii**  
 El trabajo y omicos ras post: agua  
 si tu edificas con este vicio  
 cipera que buclua y sera bué tiempo

**xxxiiii**  
 Z vn que ayas caído no ayas mudo  
 que tornaras al tu buen estado  
 y cogaras segun bas sembrado

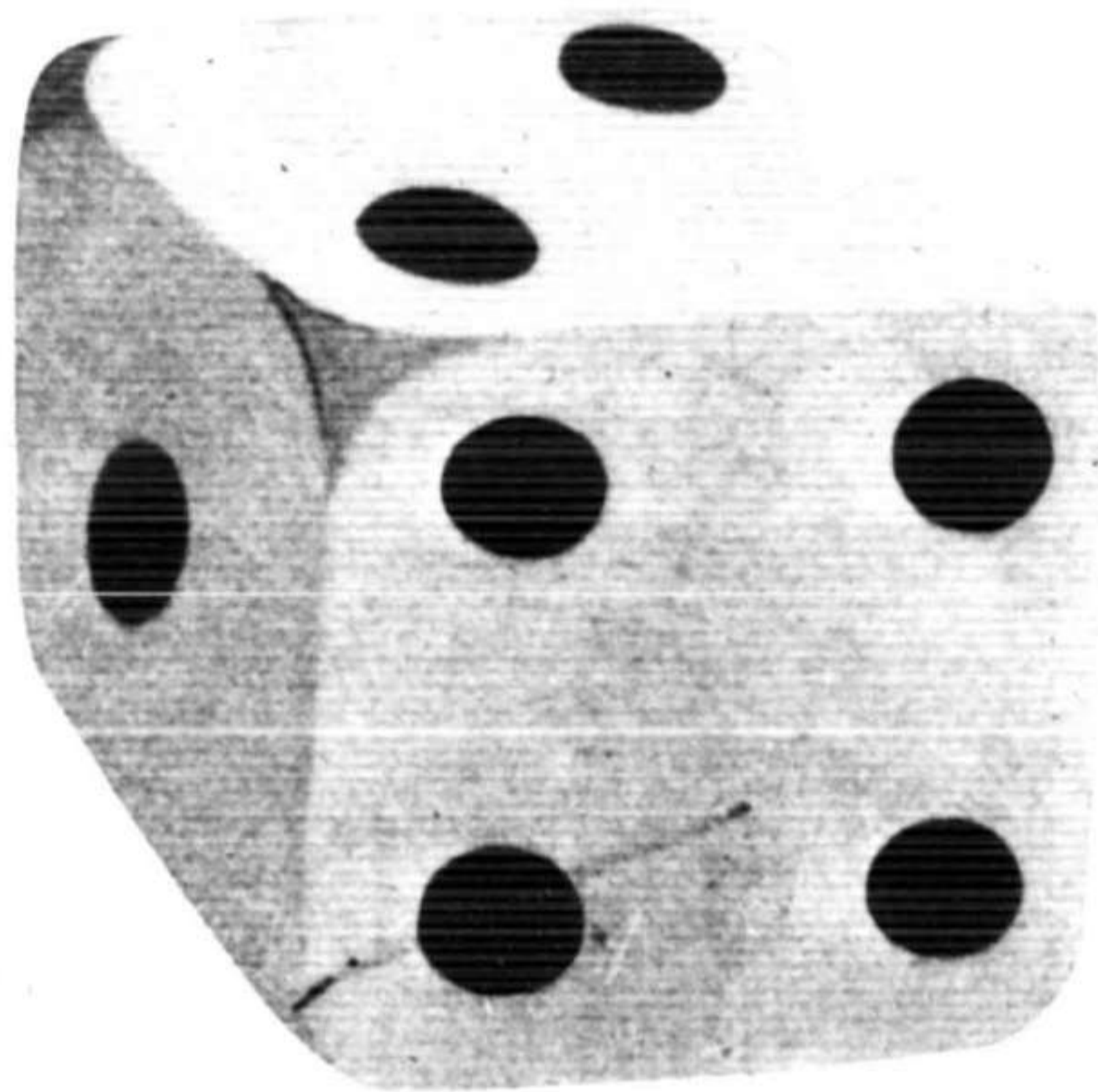
**xxxv**  
 Z gran maranilla tu guariras  
 y quedara manurofo el que te cura  
 porq mas q mudo obrara natura

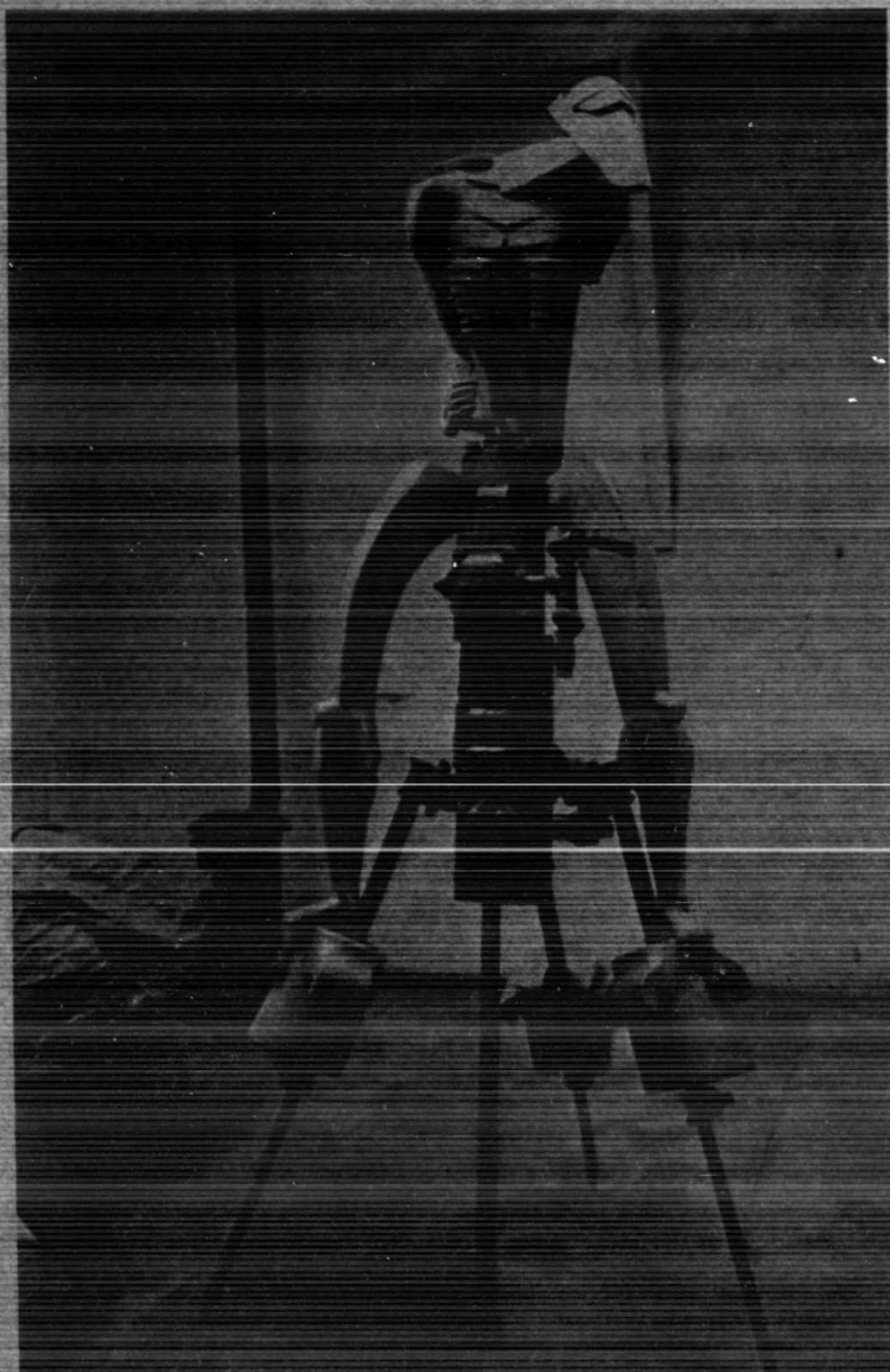
**xxxvi**  
 Barira bija z con gran pcha  
 mas el dolo: tornara en elegria  
 porq sera bella y de virtud ornada

**Al bonoz y gloria de Dios todo poderoso y  
 de la sacratissima virgen Maria madre su-  
 ya y abogada nuestra. Fue acabado el p-  
 sente libro de las Suertes por Juan  
 Zoffre el metropolitano ciudad  
 de Valécia acabose a. xxxj. dias  
 de Julio. Año. M. D. xxviiij.**









Jacob Epstein: *Rock Drill* (1913-15)

(del reportaje que sobre el VORTICISMO publicará próximamente

p o e s í a )



Edward Wadsworth: I. Camuflaje del S.S. New York City, 1918.



II. Camuflaje del R.M.S. Aquitania, 1918.



III. Camuflaje del Mauritania, 1918.

(del reportaje que sobre el VORTICISMO publicará próximamente **P O C E L I A**)

---

W i l l i a m

---

F a u l k n e r

---

DOCE POEMAS

(Del libro *A Green Bough*, 1933)

---



Traducción: J. MARÍAS

THERE IS NO SHORTENING-BREADED NYMPH TO SHAKE

*The thickets that stem up the lidless blaze  
Of sunlight stiffening the shadowed ways,  
Nor does the haunted silence even wake  
Nor ever stir.*

*No footfall trembles in the smoky brush  
Where bright leaves flicker down the dappled shade:  
A tapestry that cloaks this empty glade  
And shudders up to still the pulsing thrush  
And frighten her*

*With the contact of its unboned hands  
Until she falls and melts into the night  
Where inky shadows splash upon the light  
Crowding the folded darkness as it stands  
About each grave*

*Whose headstone glimmers dimly in the gloom  
Threaded by the doves' unquiet calls,  
Like memories that swim between the walls  
And dim the peopled stillness of a room  
Into a nave*

*Where no light breaks the thin cool panes of glass  
To falling butterflies upon the floor;  
While the shadows crowd within the door  
And whisper in the dead leaves as they pass  
Along the ground.*

*Here the sunset paints its wheeling gold  
Where there is no breast to still in strife  
Of joy or sadness, nor does any life  
Flame these hills and vales grown sharp and cold  
And bare of sound.*

NO HAY NINFA NINGUNA DE SENOS MENGUANTES QUE AGITE

los matorrales atemperantes de la llamarada sin párpado  
de la luz del sol cuando endurece los caminos umbríos,  
y el silencio hechizado ni siquiera despierta  
ni se mueve jamás.

No tiembla ninguna pisada en la maleza humeante  
donde las hojas brillantes titilan por la moteada sombra:  
tapiz que encubre este claro de bosque vacío  
y se estremece para acallar al zorzal palpitante  
y asustarlo

con el contacto de sus deshuesadas manos  
hasta que descienda y se disuelva en la noche  
donde entintadas sombras salpican la luz  
que llena la oscuridad plegada mientras permanece  
junto a cada tumba

cuyas lápidas brillan tenuemente en la penumbra  
entretejidas por las inquietas llamadas de las palomas,  
como recuerdos que flotan entre las paredes  
y empañando el poblado silencio de una habitación  
la convierten en nave

donde ninguna luz rompe las vidrieras delgadas y frescas  
esparciendo mariposas que caen por la piedra;  
mientras las sombras se agolpan en el interior  
y susurran en las hojas muertas cuando pasan  
por el suelo.

Pinta aquí el crepúsculo su oro giratorio  
donde no hay pecho alguno que aplacar en su contienda  
de alegría o tristeza, ni ninguna vida enciende  
estos valles y colinas que hoy son asperos y fríos  
y sin ruido.

TRUMPETS OF SUN TO SILENCE FALL

*On house and barn and stack and wall.  
 Within the cottage, slowly wheeling,  
 The lamplight's gold turns on the ceiling.  
 Beneath the stark and windless vane  
 Cattle stamp and munch their grain;  
 Below the starry apple bough  
 Leans the warped and clotted plow.  
 The moon rolls up, while far away  
 And thin with sorrow, the sheepdog's bay  
 Fills the valley with linely sound.  
 Slow leaves of darkness steal around.  
 The watch the watchman, Death, will keep  
 And man in amnesty may sleep.*

*The world is still, for she is old  
 And many's the bead of a life she's told.  
 Her gossip there, the watching moon  
 Views hill and stream and wave and dune  
 And many's the fair one she's seen wither:  
 They pass and pass, she cares not whither;—  
 Lovers' vows by her made bright,  
 The outcast cursing at her light;  
 Mazed within her lambence lies  
 All the strife of flesh that dies.  
 Then through the darkened room with whispers speaking  
 There comes to man the sleep that all are seeking.*

*The lurking thief, in sharp regret  
 Watches the far world, waking yet,  
 But wick in sleep will soon be still;  
 While he upon his misty hill  
 Hears a dark bird briefly cry  
 From its thicket on the sky,  
 And curses the moon because her light  
 Marks every outcast under night.*

*Still swings the murderer, bent of knees  
 In a slightly strained repose,  
 Nor feels the faint hand of the breeze:  
 He now with Solomon all things knows:  
 That, lastly, breath is to a man  
 But to want and fret a span.*

LAS TROMPETAS DEL SOL SE HUNDEN EN EL SILENCIO

sobre la casa y la cuadra y el almiar y el muro.  
Dentro de la cabaña, lentamente girando,  
el oro de la lámpara da sus vueltas en el techo.  
Bajo la rígida veleta sin viento  
el ganado escarba y masca el grano;  
bajo la rama estrellada del manzano  
se apoya el arado grumoso y alabeado.  
La luna asciende en espiral, mientras en la distancia  
el ladrido del perro pastor, débil y acongojado,  
llena el valle de un sonido solitario.  
Lentas hojas de oscuridad se deslizan en torno.  
El centinela, Muerte, montará la guardia  
y puede dormir el hombre amnistiado.

El mundo está callado, pues es viejo  
y de muchas vidas ha contado el rosario.  
Su correveidile allí, la vigilante luna,  
domina colina y corriente, y ola y duna,  
y ha visto marchitarse a muchas bellas:  
pasan y pasan, sin que le importe adónde;  
promesas de enamorados que ella hizo brillar,  
el proscrito que maldice su luz;  
dentro de su palidez yace perpleja  
toda la lucha de la carne que muere.  
Por la habitación oscurecida, en susurros hablando,  
le llega al hombre el sueño que todos están buscando.

El ladrón acechante, con vivo pesar  
mira el lejano mundo, aún despierto,  
pero que pronto en el sueño estará en silencio;  
mientras en lo alto de su nebulosa colina  
oye el graznido breve de un pájaro oscuro  
desde su maleza del firmamento,  
y maldice a la luna porque su luz  
señala a los proscritos bajo la noche.

Se balancea el asesino en silencio, acuclillado  
en su reposo ligeramente tenso,  
y no siente la lánguida mano de la brisa:  
ahora, con Salomón, todo lo sabe:  
que al final no es para el hombre el aliento  
más que querer y desgastar el tiempo.



HIS MOTHER SAID. I'LL MAKE HIM

*A lad has never been  
(And rocked him closely, stroking  
His soft hair's yellow sheen)  
His bright youth will be metal  
No alchemist has seen.*

*His mother said: I'll give him  
A brave and high desire,  
Till all the dross of living  
Burns clean within his fire.  
He'll be strong and merry  
And he'll be clean and brave,  
And all the world will rue it  
When he is dark in grave.*

*But dark will treat him kinder  
Than man would anywhere  
(With barren winds to rock him  
—Though now he doesn't care—  
And hushed and haughty starlight  
To stroke his golden hair)*

*Mankind called him felon  
And hanged him stark and high  
Where four winds could watch him  
Troubled on the sky.*

*Once he was quick and golden,  
Once he was clean and brave.  
Earth, you dreamed and shaped him:  
Will you deny him grave?*

*Being dead he will forgive you  
And all that you have done,  
But he'll curse you if you leave him  
Grinning at the sun.*

SU MADRE DIJO: HARÉ DE ÉL

un chico como nunca ha habido  
(y lo acunó estrechamente, acariciando  
el amarillo fulgor de su suave pelo).  
Su brillante juventud será metal  
que jamás vio el alquimista.

Su madre dijo: le daré  
deseo tan elevado y valiente  
que la escoria de la vida  
arderá pura en su fuego.  
Será fuerte y alegre  
y será puro y valiente,  
y llorará el mundo entero  
cuando oscuro esté en la tumba.

Le tratarán mejor las tinieblas  
que el hombre en ninguna parte  
(con vientos áridos para mecerlo  
—aunque ahora ya no le importe—  
y la luz estelar muda y altiva  
para acariciar sus dorados cabellos).

La humanidad le llamó criminal  
y lo ahorcó bien en lo alto  
donde cuatro vientos lo pudieran ver  
agitándose contra el firmamento.

Fue una vez vivo y dorado,  
fue una vez puro y valiente.  
Le soñaste y diste forma, tierra:  
¿ahora le negarás la tumba?

Te perdonará estando muerto,  
así como cuanto has hecho,  
pero te maldecirá si le dejas  
riendo al sol con una mueca.

BEHOLD ME, IN MY FEATHERED CAP AND DOUBLET,

*strutting across this stage that men call living:  
the mirror of all youth and hope and striving.  
Even you, in me, become a grimace.»*

*«Ay, in that belief you too are but a mortal,  
thinking that peace and quietude and silence  
are but the shadows of your little gestures  
upon the wall of breathing that surrounds you.»*

*«Ho, old spectre, solemnly ribbed with wisdom!  
D'ye think that I must feel your dark compulsions  
and flee with kings and queens in whistling darkness?  
I am star, and sun, and moon, and laughter.»*

*«What star is there that falls, with none to wash it?  
What sun is there more permanent than darkness?  
What moon is there that cracks not? ay, what laughter,  
what purse is there that empties not with spending?»*

*«Ho... One grows weary, posturing and grinning,  
aping a dream to a house of peopled shadows!  
Ah, 'twas you who stripped me bare and set me  
gibbering at mine own face in a mirror.»*

*«Yes, it is I who, in the world's clear evening  
with a silver star like a rose in a bowl of lacquer  
when you have played your play and at last are quiet,  
will wait for you with sleep, and you can drown.»*

«CONTÉMPLAME, CON MI JUBÓN Y MI GORRO EMPLUMADO,

pavoneándome por este escenario que los hombres llaman vida:  
espejo de toda juventud y esperanza y esfuerzo.  
Hasta tú, en mí, te conviertes en un rictus».

«Sí, que en ese credo tampoco eres tú sino un mortal,  
pensando que la paz y la quietud y el silencio  
no son más que las sombras de tus pequeños gestos  
sobre el muro de aliento que está en torno a ti».

«¡Eh, viejo espectro, solemnemente nervado de sabiduría!  
¿Acaso crees que debo sentir tus oscuros impulsos  
y desvanecerme con reyes y reinas en la oscuridad sibilante?  
Yo soy estrella, y sol, y luna, y risa».

«¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?  
¿Qué sol hay más permanente que la oscuridad?  
¿Qué luna hay que no se agriete? ¿Qué risa, sí,  
qué bolsa hay que no se agote con el gasto?»

«Eh... Uno se cansa, adoptando poses y gesticulando,  
¡remedando un sueño ante una casa de pobladas sombras!  
Ah, fuiste tú quien me desnudó del todo y me puso  
a farfullar frente a mi propio rostro en un espejo».

«Sí, soy yo quien, en la clara tarde del mundo,  
con una estrella de plata como una rosa en un vaso de laca,  
cuando tu juego hayas jugado y por fin estés en silencio,  
te esperará con sueño, y podrás ahogarte».

HERE HE STAND, WHILE ETERNAL EVENING FALLS

*And it is like a dream between gray walls  
Slowly falling, slowly falling  
Between two walls of gray and topless stone,  
Between two walls with silence on them grown.  
The twilight is severed with waters always falling  
And heavy with budded flowers that never die,  
And a voice that is forever calling  
Sweetly and soberly.*

*Spring wakes the walls of a cold street,  
Sows silver remembered seed in frozen places:  
Upon meadows like still and simply smiling faces,  
And wrinkled streams, and grass that knew her feet.*

*Here he stands, without the gate of stone  
Between two walls with silence on them grown,  
And littered leaves of silence on the floor;  
Here, in a solemn silver of ruined springs  
Among the smooth green buds, before the door  
He stands and sings.*

SOMEWHERE A MOON WILL BLOOM AND FIND ME NOT,

*Then wane the windless gardens of the blue;  
Somewhere a lost green hurt (but better this  
Than in rich desolation long forgot)  
Somewhere a sweet remembered mouth to kiss—  
Still, you fool; lie still; that's not for you.*

AQUÍ ESTÁ ÉL, MIENTRAS CAE LA NOCHE ETERNA

y es como un sueño entre muros grises  
lentamente cayendo, lentamente cayendo  
entre dos muros de piedra inacabable y gris,  
entre dos muros sobre los que creció el silencio.  
El ocaso está cortado por aguas que caen y caen  
y cargado de capullos que no mueren jamás,  
y de una voz que está siempre llamando  
dulce y discretamente.

La primavera despierta los muros de una calle fría,  
siembra recordadas semillas de plata en lugares helados:  
sobre praderas como rostros callados que sonríen solamente,  
y rizadas corrientes, y la hierba que conoció sus pies.

Aquí está él, ante la puerta de piedra  
entre dos muros sobre los que creció el silencio,  
y hojas de silencio esparcidas por el suelo;  
aquí, en un solemne argento de primaveras en ruinas  
entre las suaves yemas verdes, ante la puerta,  
está él y canta.

EN ALGÚN LUGAR RESPLANDECERÁ UNA LUNA SIN ENCONTRARME,

luego se apagarán los jardines sin viento del azul;  
en algún lugar un dolor fresco y perdido (pero mejor así  
que olvidado hace ya tiempo en la fértil desolación).  
En algún lugar una dulce boca recordada que besar...  
Silencio, tonto; quédate quieto que no es para ti.

OVER THE WORLD'S RIM, DRAWING BLAND NOVEMBER

*Reluctant behind them, drawing the moons of cold:  
What do their lonely voices wake to remember  
In this dust ere 'twas flesh? what restless old*

*Dream a thousand years was safely sleeping  
Wakes my blood to sharp unease? what horn  
Rings out to them? Was I free once, sweeping  
Their wild and lonely skies ere I was born?*

*The hand that shaped my body, that gave me vision,  
Made me a slave to clay for a fee of breath.  
Sweep on, O wild and lonely: mine the derision,  
Then the splendor and speed, the cleanness of death.*

*Over the world's rim, out of some splendid noon,  
Seeking some high desire, and not in vain,  
They fill and empty the red and dying moon  
And, crying, cross the rim of the world again.*

DID I KNOW LOVE ONCE? WAS IT LOVE OR GRIEF,

*This grave body by where I had lain,  
And my heart, a single stubborn leaf  
That will not die, though root and branch be slain?*

*Though warm in dark between the breasts of Death,  
That other breast forgot where I did lie,  
And from the tree are stripped the leaves of breath,  
There's still one stubborn leaf that will not die*

*But restless in the sad and bitter earth,  
Gains with each dawn a death, with dusk a birth.*

SOBRE EL BORDE DEL MUNDO, TIRANDO DE UN NOVIEMBRE SUAVE

que reacio va tras ellos, tirando de las lunas frías:  
¿qué recuerdos despiertan sus solitarias voces  
en este polvo cuando aún no era carne? ¿qué inquieto y viejo

sueño que hace mil años estaba durmiendo a salvo  
hace despertar mi sangre a un desasosiego intenso? ¿qué cuerno  
es el que oyen ellos? ¿fui libre un día, barriendo  
sus solitarios y salvajes cielos antes de haber nacido?

La mano que formó mi cuerpo, que me dio visión,  
me hizo esclavo de la arcilla por un sueldo de aliento.  
Sigue adelante, oh salvaje y solitaria: para mí la irrisión,  
luego la velocidad y esplendor, la limpieza de la muerte.

Sobre el borde del mundo, desde algún mediodía espléndido,  
persiguiendo, y no en vano, algún alto deseo,  
llenan y vacían la luna roja agonizante  
y, llorando, otra vez atraviesan el borde del mundo.

¿CONOCÍ UN DÍA EL AMOR? ¿ERA AMOR O ERA PESAR,

este cuerpo grave junto al que yacía,  
y mi corazón, una hoja obstinada y sola  
que no morirá, aunque se mate la raíz y la rama?

Aunque caliente en las tinieblas entre los senos de la Muerte,  
ese otro pecho haya olvidado dónde yo yacía,  
y arrancadas estén del árbol las hojas del aliento,  
queda aún una hoja obstinada que no morirá

sino que inquieta en la tierra amarga y triste,  
con cada amanecer gana una muerte, con cada ocaso un nacimiento.



GRAY THE DAY, AND ALL THE YEAR IS COLD,

*Across the empty land the swallows' cry  
Marks the southflown spring. Naught is bowled  
Save winter, in the sky.*

*O sorry earth, when this bleak bitter sleep  
Stirs and turns and time once more is green,  
In empty path and lane grass will creep  
With none to tread it clean.*

*April and May and June, and all the dearth  
Of heart to green it for, to hurt and wake;  
What good is budding, gray November earth?  
No need to break your sleep for greening's sake.*

*The hushed plaint of wind in stricken trees  
Shivers the grass in path and lane  
And Grief and Time are tideless golden seas—  
Hush, hush! He's home again.*

THE COURTESAN IS DEAD, FOR ALL HER SUBTLE WAYS,

*Her bonds are loosed in brittle and bitter leaves;  
Her last long backward look's to see who grieves  
The imminent night of her reverted gaze.  
Another will reign supreme, now she is dead  
And winter's lean clean rain sweeps out her room,  
For man's delight and anguish: with old new bloom  
Crowning his desire, garlanding his head.*

*Thus the world, turning to cold and death  
When swallows empty the blue and drowsy days  
And lean rain scatters the ghost of summer's breath—  
The courtesan that's dead, for all her subtle ways—  
Spring will come! rejoice! But still is there  
An old sorrow sharp as woodsmole on the air.*

GRIS EL DÍA, Y TODO EL AÑO ES FRÍO,

por la tierra vacía el chirrido de las golondrinas  
señala la primavera que voló hacia el sur. Nada se desliza,  
salvo el invierno, por el firmamento.

Oh triste tierra, cuando este sueño desapacible y amargo  
se desperece y vuelva y sea otra vez verde el tiempo,  
por el camino y la senda vacíos reptará la hierba  
sin que nadie la huelle y limpie el paso.

Abril y mayo y junio, y toda la penuria  
de corazón por verdear, por herir y despertar;  
¿de qué sirve florecer, tierra de noviembre gris?  
No has de interrumpir tu sueño por reverdecer.

La acallada querella del viento en los árboles azotados  
hace tiritar a la hierba en el camino y la senda,  
y la Pena y el Tiempo son dorados mares sin mareas...  
¡Calla, calla! Que él ha vuelto al hogar.

LA CORTESANA HA MUERTO, PESE A SU JUEGO SUTIL,

sus cadenas se han soltado en frágiles y amargas hojas;  
su última y larga mirada atrás es para ver quién lamenta  
la inminente noche de sus ojos vueltos.  
Otra reinará suprema, ahora que ha muerto  
y la fina y limpia lluvia del inviernos barre su habitación,  
para deleite y dolor del hombre: con viejo y nuevo resplandor  
coronando su deseo, adornando su cabeza con guirnaldas.

Así el mundo, vuelto al frío y a la muerte  
cuando las golondrinas vacían los días azules y soñolientos  
y la fina lluvia ahuyenta el fantasma de sople estival...  
La cortesana que ha muerto, pese a su juego sutil...  
¡La primavera vendrá! ¡Alégrate! Pero todavía queda  
una vieja aflicción, acre como el humo de madera en el aire.

THE RACE'S SPLENDOR LIFTS HER LIP, EXPOSES

*Amid her scarlet smile her little teeth;  
The years are sand the wind plays with; beneath,  
The prisoned music of her deathless roses.*

*Within frostbitten rock she's fixed and glassed;  
Now man may look upon her witout fear.  
But her conemptuous eyes back through him stare  
And shear his fatuous sheep when he has passed.*

*Lilith she is dead and safely tombed  
And man may plant and prune with naught to bruit  
His heired and ancient lot to wich he's doomed,  
For quiet drowse the flocks when wolf is mute—  
Ay, Lilith she is dead, and she es wombed,  
And breaks his vine, and slowly eats the fruit.*

IF THERE BE GRIEF, THEN LET IT BE BUT RAIN,

*And this but silver grief for grieving's sake,  
If these green woods be dreaming here to wake  
Withing my heart, if I should rouse again.*

*But I shall sleep, for where is any death  
While in these blue hills slumbrous overhead  
I'm rooted like a tree? Though I be dead,  
This earth that holds me fast will find me breath.*

EL ESPLENDOR DE LA RAZA LE LEVANTA EL LABIO, MUESTRA

sus pequeños dientes entre su sonrisa escarlata;  
los años son arena con la que juega el viento; debajo,  
la aprisionada música de sus rosas inmortales.

Entre roca congelada está ella fija y cristalizada;  
ahora puede el hombre contemplarla sin temor.  
Mas sus ojos despectivos miran a través de él  
y esquilan sus ovejas necias cuando ya ha pasado.

Lilith está muerta, está bien muerta y enterrada:  
plantar y podar puede el hombre sin que nada divulgue  
su antiguo y heredado sino a que está predestinado,  
pues dormitan en paz los rebaños cuando enmudece el lobo...  
Sí, Lilith está muerta; y en el útero encerrada,  
y destroza la vida del hombre, y lentamente come el fruto.

SI HAY DOLOR, QUE SEA SÓLO LLUVIA,

y ésta sólo dolor de plata por el dolor en sí,  
si estos verdes bosques sueñan aquí para despertar  
en mi corazón, si yo amaneciera otra vez.

Mas dormiré, pues ¿dónde hay muerte  
mientras en estas azules y soñolientas colinas de lo alto  
tenga yo como el árbol mi raíz? Aunque esté muerto,  
esta tierra que se agarra a mí me encontrará el aliento.





*Luis Robledo*

**POESÍA Y MÚSICA  
DE LA TARÁNTULA**



## POESÍA Y MÚSICA DE LA TARÁNTULA



La tarántula é un bicho mú malo,  
no se mata con *piera* ni palo;  
que *juye* y se mete  
por tós los rincones  
y son mú malinas  
sus picazones.  
¡Ay, *mare!*, no zé que tengo,  
que *ayé pazé* por la era  
y ha *principiaito* a *entrame*  
er má de la *temblaera*...  
¿Zerá que a mi m'ha *picao*  
la tarántula dañina  
y estoy *toitico enfermao*  
por su sangre tan *endina*?  
¿Ze coman los *mengues*,  
*mardita* la araña  
que *tié* en la barriga  
*pintá* una guitarra!  
Bailando se cura  
tan *jondo doló*, ¡ay!,  
mal haya la araña  
que a mi me picó.

No le temo a los rayos ni balas  
ni le temo a otra cosa más mala,  
que me hizo mi *pare*  
más guapo que er *gayo*,  
pero a ese bichito  
lo parta un rayo.  
¡Ay, *mare!*, yo estoy malito,  
me *está* entrando unos *suores*  
que m'han *dejaito* seco  
y comió de *picores*...  
¿Zerá que a mi m'ha *picao*  
la tarántula dañina  
y por eso me he *quedao*  
más *dergao* que una sardina?  
¿Ze coman los *mengues*,  
*mardita* la araña.... etc.



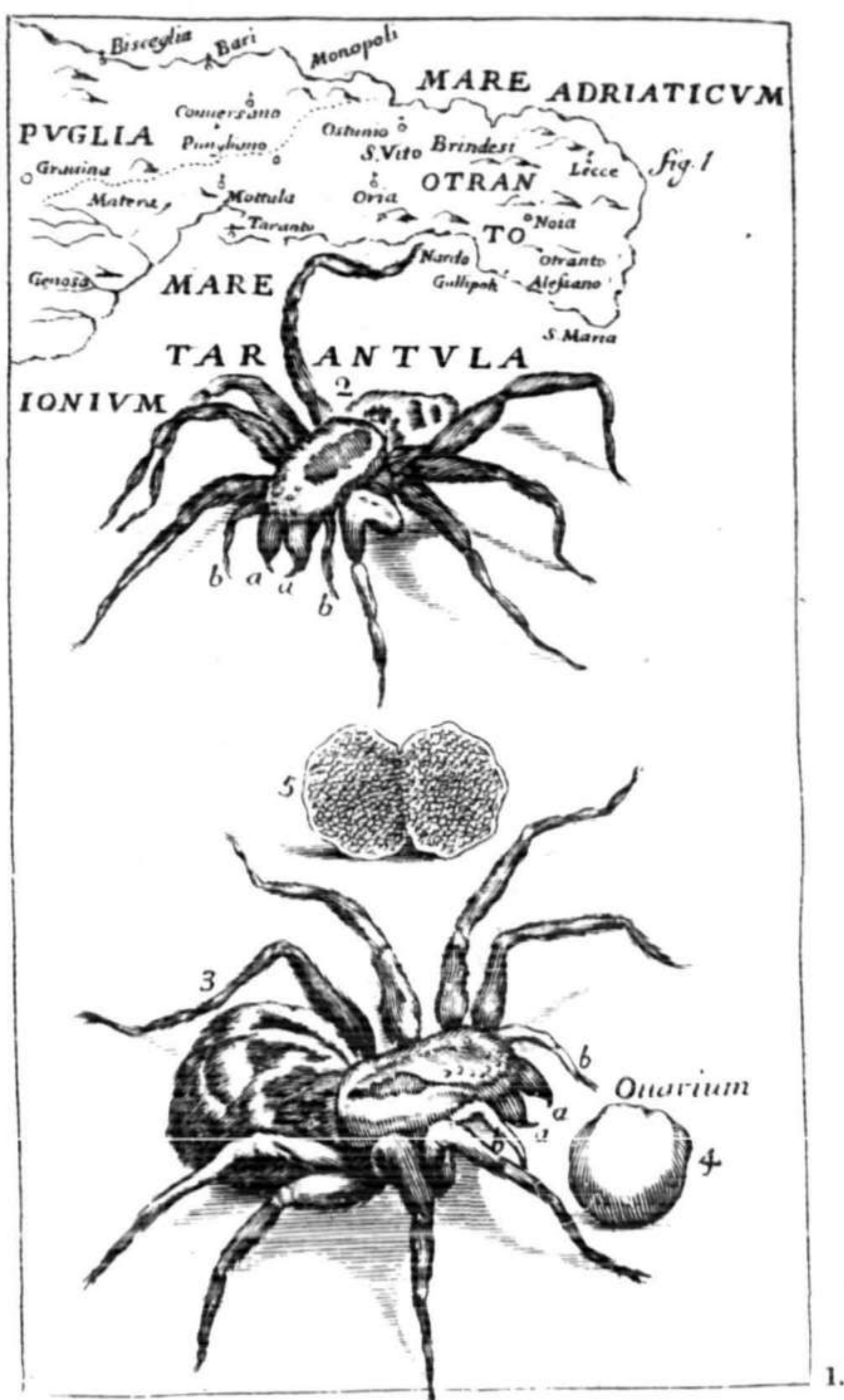
Con estos versos canta y baila el gitanillo *Grabié* el zapateado de la zarzuela «La Tempranica», estrenada el año 1900 con música de Jerónimo Jiménez y letra de Julián Romea. En él hallamos amplio eco de la tradición que atribuye a la tarántula una mordedura venenosa y aun mortal, a veces, contra la cual el remedio más seguro y eficaz es la música, un determinado tipo de música, como luego veremos, con el cual se ejecuta una danza medicinal, danza cantada la mayor parte de las veces. Aunque dicha tradición llega hasta nuestros días, al menos, en España, hasta la guerra civil, nos referiremos aquí a los siglos XVII y XVIII principalmente, centrándonos en el testimonio del jesuita alemán Athanasius Kircher, que es el que más hace a nuestro propósito. Trata de la tarántula Kircher al hablar del magnetismo de la música en *De arte magnetica* (primera edición, impresa en Roma el año 1641; segunda, en Colonia, 1643; tercera, en Roma, 1654); en *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) reproduce algunos fragmentos, omitiendo las ilustraciones, y en *Phonurgia nova* (Kempten, 1673) vuelve a repetir partes ya incluidas en la primera obra, sin las ilustraciones de ésta pero añadiendo ahora otras tres nuevas en su lugar. Será, pues, *De arte magnetica*, junto con las ilustraciones núms. 3 y 4, pertenecientes a *Phonurgia nova*, la obra que nos servirá para traer aquí la información del jesuita.

El primer problema con el que tropezamos es la tarántula misma, pues modernamente está generalmente admitido que su mordedura es de consecuencias prácticamente insignificantes y, desde luego, nunca mortales. Hay muchas opiniones que tratan de resolver esta contradicción, como es aquella de quienes afirman que nunca hubo tal mordedura y que se trata probablemente de cierto tipo de histeria u otra enfermedad nerviosa parecida al *baile de San Vito* de los países del norte de Europa. Opinan otros que podría tratarse de mordeduras de escorpión, lo que en algunos casos parece ser confirmado por testimonios de la época que relacionan con cierta frecuencia estos animales entre sí. Sin embargo, las historias, los datos y las coincidencias en cuanto a efectos, cura y descripción del animal mismo, que hacen de la tarántula el autor del *atarantamiento* son abrumadores por su número y, al menos en apariencia, por su credibilidad. Por ello, Marius Schneider (*La danza de espadas y la tarantela; ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Barcelona, 1948) se pregunta, con razón, si no estaremos tratando con una especie de araña ya desaparecida, aunque argumenta también la posible confusión con el escorpión. Además de esto, Schneider, con mayor amplitud de miras y dejando a un lado la mayor virulencia del veneno de la tarántula, apunta la posibilidad de que la tarantela responda al mismo tipo de pensamiento y sentimiento de unión con la Naturaleza que hace posibles las danzas totémicas, siendo éstas expresión de los ritos de purificación, no sólo del cuerpo, que forman la base, asimismo, de otras danzas místico-medicinales, como la de espadas, que es puesta en conexión por Schneider con la danza de la tarántula.

Campanella, que escribe en el libro IV de *De sensu rerum et magia* (París, 1637) sobre la tarántula o *apulum phalangium*, como la denominan todos los que hablan de ella, nos dice que es «más o menos del tamaño de una nuez» y que tiene el cuerpo regado de manchas amarillas, verdes, rojas y negras. Kircher afirma que hay muchas clases de tarántulas, unas «de color ceniciento con manchas blancas y negras, otras con el dorso grisáceo y manchas rojas o verdes; las hay de mayor tamaño con pelos negros que destacan entre el color ceniciento y el rojo o, frecuentemente también, con rayas alineadas en forma de onda por todo el cuerpo, cuya figura, dibujada en vivo en el museo del farmacéutico romano Francisco Corvino, hice poner aquí» (ilustración núm. 2)\*. Esta aseveración sobre la diversidad de tarántulas es confirmada por los demás autores. Continúa Kircher: «Recibe el nombre de tarántula de la ciudad de Tarento o del río Thara, puesto que en este distrito, que reúne los lugares más llanos y cálidos de Apulia, se encuentra todos los años gran cantidad de ellas. No es que no se encuentren también en otros lugares, pues se ven en Calabria, Sicilia y, desde luego, en los campos romanos durante los meses de verano, iguales en todo a las de Apulia excepto en que carecen de aquel veneno que incita a saltar, fuerza esta que es propia de las tarántulas de Apulia y no de otras a causa de cierta cualidad peculiar dada a esta tierra, así como de una disposición natural para criar estos animales». Idéntica opinión encontramos en el famoso médico Georgius Baglivi (ilustración núm. 1), quien en *De praxi medica* (Lyon, 1699) asegura que «sólo es venenosa en Apulia, y sobre todo la que habita en los campos, ya que la que se encuentra en los montes vecinos a esta región, o no tiene veneno o éste no es peligroso. Y si se llevara esta tarántula campestre a otras regiones, como Nápoles, Roma, etc., al morder no produciría allí daño alguno o, si lo hiciera, sería pequeño y leve...». Pero en el año 1787 se publica en Madrid el libro titulado *Tarantismo observado en España, en que se prueba el de la Pulla [Apulia], dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso* del médico Francisco Xavier Cid, quien nos dice que cayó en la cuenta de que había también tarántulas en España «cuando por los años 79 u 80 se publicó en la *Gazeta de Madrid* que un médico había curado a uno mordido de la tarántula con el alkali volátil». Tras lo cual, se dedicó Cid a recopilar casos y más casos de envenenamientos en la Mancha, principalmente, en Extremadura y en Andalucía, atribuyendo la existencia de varios tipos de esta araña en estas regiones al clima, según él similar al de Apulia. Cid menciona que en Apulia a la tarántula se la llama también tarantela, así como que el tarantismo es la enfermedad y, además, el baile causado por la música. Años antes, en 1782, había sido tramitado un «expediente de la tarántula», consultado y examinado por Angel González Palencia en el Archivo Histórico Nacional, como podemos leer en su artículo «La tarántula y la música» (*Revista de dialectología y tradiciones populares*. Tomo I, Madrid, 1944), en el cual expediente se recogen casos de mordeduras y curación por medio de la música ocurridos desde 1780 en Daimiel, Manzanares, Almagro, Moral de Calatrava, Valdepeñas y El Viso.

En cuanto a los efectos que causa la mordedura de la

\* Reproducida de la obra de Kircher *De arte magnética*, Colonia, 1643.



tarántula, digamos que todos los que han tratado el tema son unánimes en señalar una debilidad progresiva del afectado con entumecimiento general del cuerpo, así como desmayos, sudores, vómitos, convulsiones, dificultad para respirar, agudo dolor, claro está, en el lugar de la mordedura, etc. Varían, eso sí, estas afecciones de uno a otro sujeto según el temperamento de cada uno y según, también, el tipo de tarántula y la calidad de su veneno. Vemos, así, que cada atarantado muestra una fuerte predilección por un color determinado, lo que atribuye Kircher al color de la tarántula que le mordió, aunque Baglivi, y con él la mayor parte de los autores, afirma que es el color rojo el preferido de casi todos y el negro, por el contrario, rechazado, actitudes estas muy vehementes por parte del enfermo, hasta el punto de que una de ellas dio la clave a Bartolomé Piñera y Siles para reconocer a un mordido de tarántula en la persona de cierto enfermo que tenía a su cuidado, no sabiendo antes cuál era la causa de sus males: resultó que un día entró en la habitación alguien vestido de rojo y «el Ambrosio» saltó de la cama y comenzó a abrazarle, diciendo: «¡Ay, qué guapo!» Nos lo cuenta Piñera en su *Informe dado a la Real Junta de Hospitales*, impreso en Madrid en 1787, donde podemos seguir paso a paso esta interesantísima



curación que, por cierto, llegó a revolucionar esta Villa, pues hubo días en que los madrileños se agolpaban en el hospital para ver al atarantado brincar al son «de la vihuela y el violín». Schneider nos facilita la siguiente información: «Según nos atestiguan las señoras Asunción López (41 años) y Jacoba Sarraté (78 años), ambas oriundas de Sariñena (provincia de Huesca), donde participaron en tales bailes medicinales, los atarantados tienen muy pálida la cara, vomitan con abundancia, manifiestan un gran desasosiego y una pérdida de fuerzas, hasta el extremo de necesitar un carro para volver a su casa». Pero vayamos ya a la curación.

Examinemos, antes de entrar con la música y las canciones, el proceso curativo: la música pone en movimiento la ponzoña que tiene el atarantado extendida por todo el cuerpo, y esta ponzoña, a su vez, hace que el enfermo, «quiera o no quiera», comience a danzar con suma furia y a prorrumpir en violentos saltos de forma ininterrumpida de tal modo que al cabo de horas y aun días de danza el veneno se haya consumido y evaporado con el sudor, quedando el danzante exhausto. Tan apremiantes son el deseo y la necesidad de bailar que, según nos cuenta Kircher, «varones y matronas honestísimas» se entregan de tal modo a la danza, desechando todo decoro y pudor, que semejan locos, endemoniados, maníacos, llevando a cabo una serie de comportamientos extravagantes que dejan atónitos a los que están junto a ellos, tales como gesticular con una espada refulgente, pasándosela de una mano a otra o cogiéndola con la boca (como se ve en la *ilustración núm. 3*. Apuntemos que, para Schneider, blandir la espada en la tarantela y, desde luego, en las danzas de espadas es, entre otras muchas cosas, expresión de la lucha que se mantiene contra la enfermedad), echarse en el suelo sobre ellas murmurando palabras como de encantamiento, coger con la mano un vaso de vidrio lleno de agua, refocilarse con la visión de conchas llenas de agua y rodeadas de hierba verde, mojarse manos y cabeza (un capuchino que había sido mordido por la tarántula sentía tal inclinación al agua que todos los días se escapaba del cenobio y se metía en el mar, hasta que un día halló la muerte ahogado), hablar afectadamente en español como si fueran una autoridad, colgarse boca abajo de los árboles (sobre todo quienes han sido mordidos por la tarántula que tiende los hilos para hacer la tela desde los árboles. *Ilustración núm. 3*), abrazarse a todo lo que vean de color rojo principalmente..., Kircher por testigo, a los que Baglivi añade llevar hojas de vid, revolcarse como cerdos en el barro, etc. También sabemos, porque todos, de nuevo, coinciden, que si el tañedor deja de tocar, introduce alguna disonancia o muda de son, los enfermos caen al suelo, vuelven a sentir dolor (pues durante la danza se encuentran aliviados) y «dan unos gritos terribles, como unas bestias» (Asunción López, según recoge Schneider). Campanella afirma que si los antiguos enfermos, después de haber curado, ven a otros también mordidos saltar al son de la música, se unen a ellos irremediabilmente en la danza. Asimismo, continúa Campanella, todos los años por la misma época (el verano) en que fueron mordidos vuelven a padecer los mismos síntomas de la enfermedad y a brincar, aunque no de modo constante; y, más aún, según dicen los campesinos, mientras viva la tarántula estará sujeto el atarantado a saltar todos los años. Esto último es negado enérgicamente por Kircher y por Baglivi, quienes, sin embar-

go, ratifican el aserto anterior, sobre todo este último al afirmar que los familiares del recaído deben llamar, nada más notar los síntomas de la enfermedad, a los músicos para que dance, pues si no lo hace en el momento oportuno andará mal todo ese año y los siguientes, caso de descuidarse otra vez, hasta que el mal se agrave y se haga incurable. La cura por medio de la música, una música específica, llega hasta nuestros días, según testimonio, recogido por Schneider, de Asunción López y Jacoba Sarraté (si bien en Aragón, según afirman, el enfermo no danza, sino que le basta oír la música y ver hacerlo a los demás), relatando ésta que el último caso ocurrió en julio de 1944. Doblemente importante es el testimonio de Isabel Gallardo de Alvarez, por cuanto en su artículo «Medicina popular» (en *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1943) manifiesta un profundo desprecio por esta parcela del saber popular y, sin embargo, nos relata con detalle el modo en que se lleva a cabo (en presente) la cura «en nuestras aldeas y cortijos extremeños», cura que sigue el mismo proceso archiconocido con la adición de una tisana de cardo corredor que se administra de vez en cuando al atarantado y de la atadura de éste a una viga para que no caiga al suelo cuando dejan de tocar los guitarristas.

¿Cómo es, en definitiva, esta música de tan singular virtud? En primer lugar, sólo hace efecto en el paciente (hay sobre este particular total unanimidad) un determinado tipo de música, lo que no obsta para que sea, de hecho, muy variada según el lugar y la época, aunque, eso sí, siempre muy veloz: cuanto más, mayor eficacia tiene. Por esto, son de dudoso significado las palabras «suavidad y melodía» que Fray Ioan Salvador de Arellano atribuye en *El Psalterio de David* (Jerez de la Frontera, 1632) al canto de «ciertos versos líricos» para curar la mordedura de las «tarantolas», toda vez que poco más adelante dice ser el remedio «la música, tañéndola suavemente y cantándola: con lo cual siendo ayudada luego la persona mordida y llena de ponzoña, comienza a bailar con mucha furia y fuerza, sin cansarse, hasta que aquel veneno se gasta y se acaba» (el subrayado es nuestro); con lo cual parece que dicha suavidad ha de referirse, si es que corresponde a una apreciación de la música objetiva y no metafórica, a la intensidad o al timbre, pues parece obvio que para danzar con «furia y fuerza» se necesita un aire vivo. Lo que sí es seguro es que en el siglo XVII, al menos en la primera mitad, casi siempre era cantada esta danza medicinal, y ello desde el siglo anterior, según se desprende de las palabras «...y en cesando la voz o los instrumentos...» que escribe Laguna en su comentario a la *Materia medicinal* de Dioscorides, editado en Salamanca en 1570 (citado por Schneider). Dejemos la palabra a Kircher:

*Aunque se hace uso en esta alegre desventura de diversas melodías y canciones según la diversidad del veneno, suelen coincidir todos en cierta música a la que llaman l'aria turchesca, que es la más corriente y la que más se usa. Los versos de las melodías que se cantan son los mismos para todos los campesinos de estas regiones, y no están compuestos por arte, sino por azar muchas veces o, de forma improvisada, por el entusiasmo que tienen en el momento de cantar y tañer, siendo adecuados por el cantor o la cantora al padecimiento y afección del que salta; de este tipo son los siguientes, en el idioma de Apulia, con los cuales suelen expresar jocosamente la compasión que sienten hacia el enfermo:*

Non fú taranta, ne fú la tarantella,  
 má fú lo vino della garratella.  
 Dove te mozó, díll'amata, dove fú?  
 Ohime si fusse gamma, ohime mamma, ohime!

o sea:

Non fuit taranta, neque tarantula,  
 sed fuit vinum quod in lagenula.  
 Ubi te momordit, dic amata, ubi fuit?  
 Heu si fuisset crus, heu mater, heu!

que, traducido libremente, vendría a ser:

No fue taranta ni la tarantela,  
 que fue sólo el vino de la bodega.  
 ¿Dónde te mordió, querida, dime dónde, dónde fue?  
 ¡Ay de mí si fue en la pierna, ay de mí, madre, ay de mí!

Hemos de suponer que la pierna es un eufemismo, o bien que el sentido sea: ¡ojalá me hubiera mordido en la pierna y no en...!

Hay quien utiliza también estos otros:

Deve ti mussicau la tarantella?  
 Sotto la pudia della vanella.

esto es:

Ubi te momordit tarantula?  
 Sub vestimenti fimbria.

¿Dónde te ha mordido la tarantola?  
 Bajo el encaje de la camisola.

Todos ellos son repetidos sin cesar. Por otra parte, a quienes sienten inclinación por el color verde cantan versos alegres que hablan de huertos floridos, campos y bosques agradables; a los que se inclinan por las cosas rojas o sienten atracción por el fulgor de las armas cantan metros marciales, iámbicos, báquicos y ditirámbicos; a los que se alegran con el agua, canciones amorosas que hablan de ríos, fuentes y torrentes. Es admirable de qué modo se alivia, con estos cantos y otros similares, no sólo la dolencia de los que sufren de tarantismo, sino también la melancolía, el mal de amores, la ira y el deseo de venganza. Para que no se crea que hemos omitido alguna curiosidad en esta nuestra arte magnética, traemos aquí este antídoto musical compuesto y dispuesto con sus valores disminuidos y sus saltos, tal como suele ser interpretado con los instrumentos, por dos eximios músicos maestros de capilla de Tarento y de Lecce:

Cláusulas [cadencias] harmónicas que los guitarristas [cytharoedi] y tocadores de chirimía [auloedi] suelen utilizar en la cura de los que han sido intoxicados por la tarántula.

PRIMER TIPO. TARANTELLA.



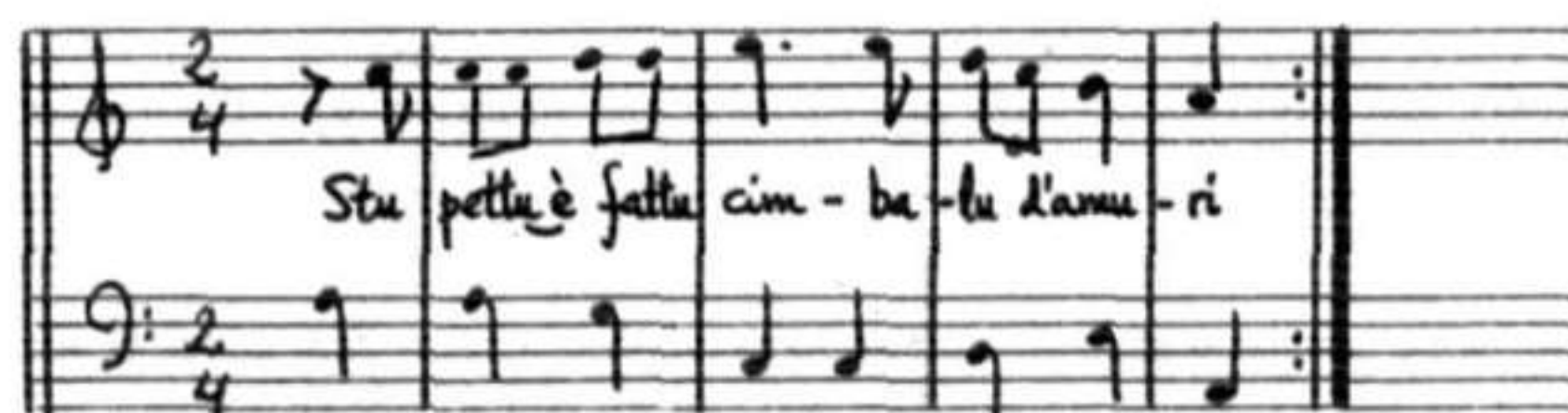
TERCER TIPO.



El segundo tipo de cláusula es muy similar al primero. ¿Hasta qué punto tiene que ver esta versión instrumental culta con el «aria turquesca» popular? Observemos que ambos ejemplos son perfectamente aptos para ser interpretados en compás de 6/8; a este respecto veremos un interesante ejemplo más adelante. Por otra parte, ya que para Kircher (*Musurgia Universalis*) la *cythara* es un instrumento que tiene el vientre plano y 5 o 6 cuerdas, correspondiendo a la guitarra o, si acaso, a la cítola (recordemos la afirmación de Mersenne en su «*Harmonie Universelle*», editada en París en 1636, de que los italianos llaman cítara al cistro), no es fácil que tocase junto con la chirimía (quizá no sea exactamente tal, sino un instrumento más de tipo popular, como nuestra dulzaina, o de lengüeta sencilla), puesto que el sonido de ésta es mucho más potente. ¿Tocaban a veces unos instrumentos y, a veces, otros? No sabemos.

Además de estas cláusulas utilizan, con frecuencia, otras, entre las que destaca en fama aquel metro de Sicilia llamado octava siciliana, que suelen repetir sin cesar con los versos que siguen a continuación en dialecto siciliano; y se dice que tiene una fuerza asombrosa para mover a los atarantados. Reproducimos esta cláusula harmónica:

OCTAVA SICILIANA. TONO FRIGIO.



Stu pettu è fattu cimbalu d'amuri:  
 tasti li sensi mobili e accorti;  
 cordi li chianti, sospiri e duluri;  
 rosa è lu cori miu feritu à morti;  
 strali è lu ferru, chiaí só li miei arduri;  
 marteddu è la donna mia, ch'á tutti l'huri  
 cantando canta leta la mia morti.

TRADUCCIÓN

Hoc pectus factum cymbalum amoris:  
 marculi sunt sensus mobiles sagacesque;  
 chordae sunt planctus, suspiria et dolores;  
 rosa (sc:clavicymbali) est cor meum ad mortem vulneratum;

*spiculum est ferrum, claves sunt mei ardores;  
malleolus est cogitatio et mea sors;  
choraga est mea amata, quae omni hora  
cantando cantat laeta meam mortem.*

Un cémbalo de amor es mi persona:  
las teclas son los sentidos aguzados;  
las cuerdas son llantos, suspiros y dolores;  
la rosa [la del clavicémbalo] es mi corazón herido de muerte;  
los plectros son puñales; las notas, mis ardores;  
el martillete es el pensamiento y mi suerte;  
la que tañe es mi dama, que a toda hora  
cantando, canta gozosa mi muerte.

Con esta forma métrica se cantan otros versos similares y, a menudo, se intercalan entre cada estrofa estos siguientes:

*Allu mari me portati,  
se voleti che mi sanati.  
Allu mari, alla via:  
cosi m'ama la donna mia.  
Allu mari, allu mari:  
mentre campo t'aggio amari.*

Esto es:

*Ad mare me portetis,  
si vultis ut me sanetis.  
ad mare festinetis:  
sic me amat amata mea.  
Ad mare, ad mare:  
dum vivam debeo te amare.*

Habéis de llevarme al mar,  
si queréis verme sanar.  
A la mar id en seguida:  
me ama así la dama mía.  
¡Eal, a la mar, a la mar:  
mientras viva te he de amar.

En Tarento utilizan cierta música a la que llaman tarantella porque alegra muchísimo a los afectados de tarantismo, la cual coincide más o menos, con la que ves en este grabado. (Ilustración núm. 2.) Este *antidotum tarantulae* es de nuevo reproducido por Kircher, 19 años más tarde, en *Phonurgia nova* (ilustración núm. 4), pero con una importante modificación: la melodía del tiple ha sido convertida de binaria en ternaria; es importante porque a partir de ahora, estamos en 1673, todas las tarantelas que encontremos tendrán ya el compás típico 6/8, que llega hasta nuestros días. La transcripción que sigue del «*antidotum tarantulae*» está basada en esta versión, pero son tan numerosos los errores y ambigüedades, tanto aquí como en las ediciones del «*arte magnetica*», que es difícil saber con exactitud cómo sería el original:



Sin explicación alguna, da a continuación Kircher este otro ejemplo:

TARANTELLA



Añado otra melodía de Nápoles que me ha sido transmitida y que dicen ser la verdadera tarantela, aunque yo juzgo, bien examinada la cuestión, que los ejemplos anteriores son más apropiados para el magnetismo medicinal, a causa de la profusión de semitonos, de los valores disminuidos y del tono frigio. No obstante, la pondré aquí para que no parezca que hemos omitido algo que pueda ser echado de menos en el presente libro.

TONO HIPODRIO



Interesantísimo este ejemplo, porque vemos que tiene ya toda la factura y las características de la tarantela que conocemos hoy, que es, precisamente, la *tarantela napolitana* y que se impuso definitivamente a lo largo del siglo XVIII.

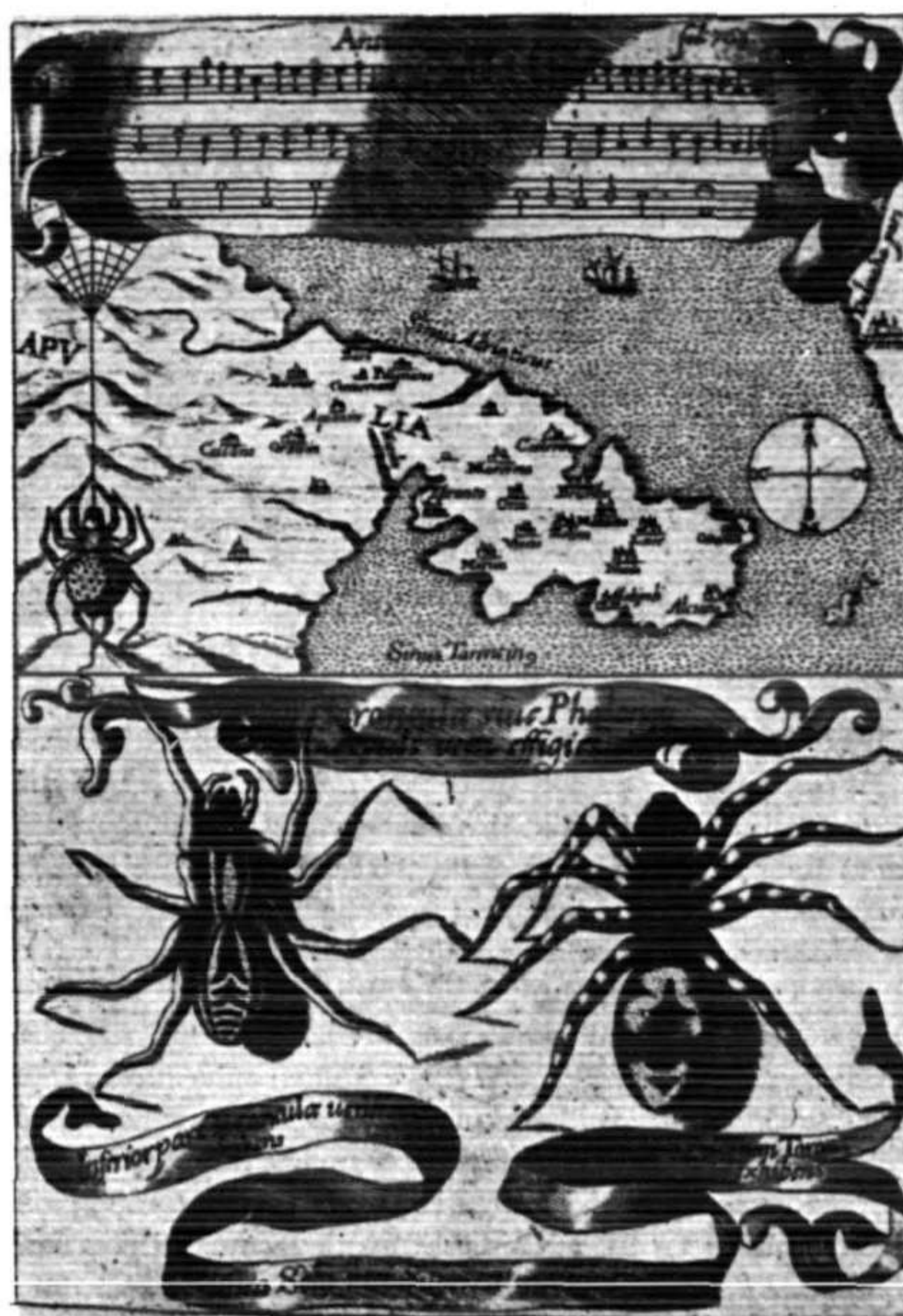
Ten conocimiento, pues, a través de las personas informadas y de los músicos expertos de estas regiones, de estas cláusulas harmónicas utilizadas frecuentemente en la cura de los afectados de tarantismo, todas las cuales están en tono frío o en hipodorio, muy cercano al frigio. La causa por la que se muestran tan afectados por este tono pienso que es la abundancia en él de semitonos, pues del mismo modo que éstos tienen una gran capacidad de excitar las pasiones, así también son muy capaces para incitar a saltar a los atarantados.

En *Musurgia Universalis* vemos claramente que para Kircher el tono frigio es el tono, o modo, de «la». Ahora bien, la cercanía que señala entre éste y el hipodorio (aunque el ejemplo anterior es, en realidad, un dorio) se reduce, en este caso, a que todos los ejemplos que da son ya, de hecho, un modo menor nuestro.

Los instrumentos son diversos según la variedad del veneno; hay a quienes afecta cierto tambor llamado vulgarmente *surdastro*, que se toca por ambas partes con baquetas de madera y al que suelen añadir una flauta pastoril conocida como la *zampogna* rústica de *pastori*, formando un sonido muy relacionado con aquella música «turca» que mencionamos arriba y sumamente agradable al oído por la feliz mixtura de voces graves y agudas; diríase que se trata de la típica agrupación de pito y tamboril, aunque el hecho de que se toque éste «por ambas partes», parece indicar que se necesita más de un ejecutante; a otros les complace el canto, al que se une la estrepitosa música de las *chirimías*; para los más delicados se tañen *laúdes*, *liras*, *guitarras* y *clavicémbalos*, juntamente acordados.

Refiere Kircher, más adelante, la estrecha relación entre los instrumentos y la complexión del mordido, de modo que los de temperamento melancólico requieren tambores y, en general, instrumentos de sonido potente para poder expulsar los malos humores que, en los atrabiliarios, son tardos y densos: este era el caso de una niña de Tarento que sólo podía saltar con tambores, bombardas, trompetas y otros instrumentos semejantes; los coléricos y sanguíneos, como que tienen humores más sutiles, reaccionan con guitarras, laúdes, violines y clavicémbalos. Pero no solamente esto, sino que, además, cada atarantado requiere un tipo de música determinado, música vinculada, a su vez, a la calidad del veneno; así que, nos sigue diciendo Kircher, era frecuente en Tarento que los guitarristas preguntaran al enfermo de qué color era la tarántula que les había mordido y dónde ocurrió, sabido lo cual se presentaban en el lugar tañendo diversas melodías hasta que veían al animal de las características descritas saltar al son de alguna de ellas, con lo que tenían ya la seguridad de que dicha melodía era la única efectiva para curar al paciente. Esta tarántula que baila nos la volvemos a encontrar aquí, en Aragón, por boca de Jacoba Sarraté, quien, según Schneider, asegura haberla visto bailar encerrada dentro de un vaso, así como que los músicos debían tocar 24 horas seguidas hasta que la araña reventase, y poder el atarantado, así, lograr la curación.

Para terminar con Kircher, mencionemos que, no obstante representar un tañedor de *viola da braccio* en la ilustración núm. 3, parece dejar bastante de lado los instrumentos de cuerda frotada, si bien en algún pasaje aislado se



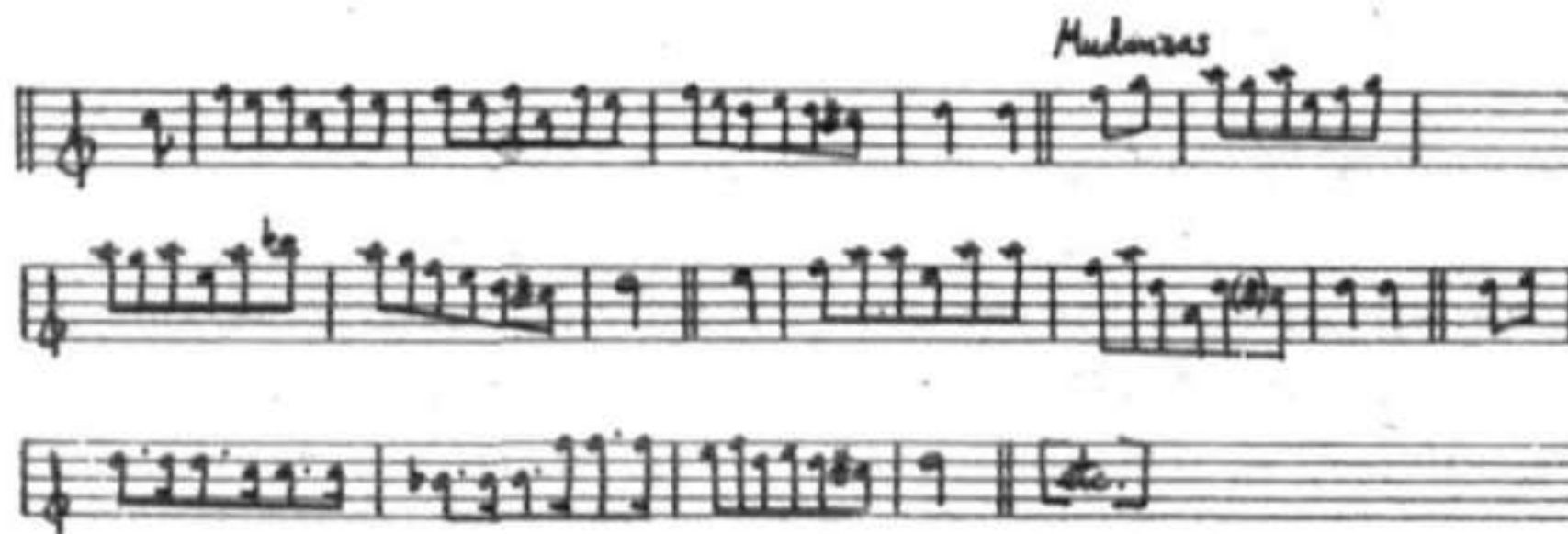
refiere a ellos con el nombre genérico de *fides*, además de los dos lugares que hemos visto arriba en que habla de violines y de *lyrae* (es casi seguro que se refiere a los instrumentos de este nombre descritos por Mersenne, *op. cit.*).

Baglivi insiste en la correspondencia existente entre la diversidad de tarántulas y una particular melodía e instrumento. De éstos menciona la «flauta pastoril», un «tambor pequeño», la guitarra, la *lira* y, en fin, los ya conocidos. En cuanto a la música, nos dice que, si bien cada enfermo necesita para danzar un son determinado, todos ellos han de ser melodías «velocísimas», que son llamadas vulgarmente tarantelas; y, gracias a esto, los músicos, que conocen el repertorio capaz de hacer brincar a los atarantados, llevan a cabo una curiosa labor policíaca al descubrir el *engaño de las mujeres* que comienzan a danzar con cualquier tipo de música, indiscriminadamente, demostrando aquéllos que no están realmente atarantados, «como es confirmado luego por la experiencia». Además de la conocida tarantela, Baglivi menciona, en un caso tan sólo, el empleo de cierto tipo de música que se reveló igualmente eficaz que aquella y que era conocido por el nombre de *catena*, pero nada dice sobre ella. Schneider considera probable que el compás de esta *catena* fuese  $3/4 = 6/8$ , basándose en que todos los ritos de prosperidad, emparentados muy estrechamente con los medicinales, incluyen el *encadenamiento* del cielo y la tierra, encadenamiento que puede muy bien tener una acabada



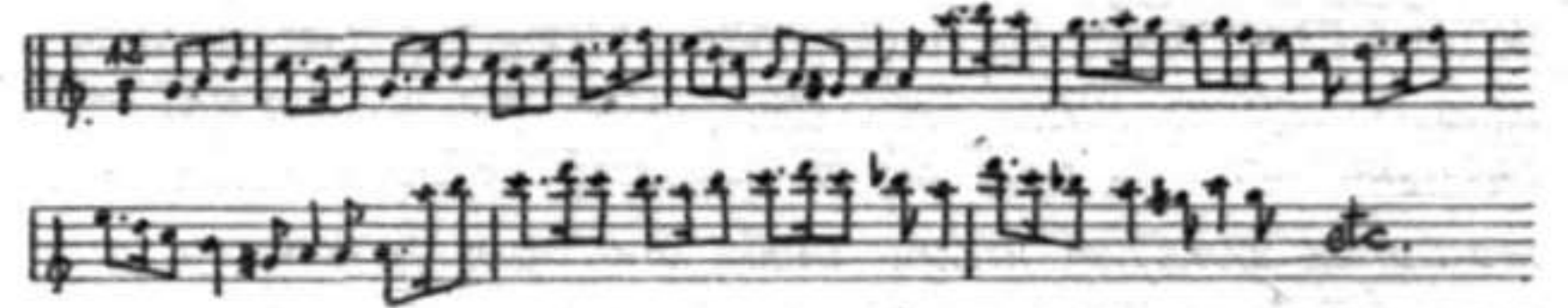
3.

expresión, continúa Schneider, en el compás que alterna 3 partes de 2 mitades cada una con 2 partes de 3 tercios, lo cual constituye una perfecta relación entre el número-idea 3, lo masculino, el cielo, y el 2, lo femenino, la tierra. Dejando al margen la afirmación, completamente arbitraria, de Schneider, una cosa es cierta: cada dos grupos ternarios de aire ligero, no necesariamente muy vivo, llevan implícita la distribución, frecuentísimamente utilizada, de sus seis tiempos en tres partes de dos tiempos cada una. Esta distribución de los valores era conocida en los siglos XVI y XVII (en los que la cantidad de ejemplos de este tipo es abrumadora) con los nombres de «hemiolia» o «proporción sesquialtera» (3 a 2); y no hablemos de la música popular, donde este procedimiento constituye la base de formas como la guajira, la petenera y, muy probablemente, la siguiriya gitana de hasta principios de siglo. Volviendo a la tarantela, vemos que hay algo de esta especial distribución en el ejemplo que reproduce Schneider, de donde lo tomamos nosotros, según el «manuscrito M. 1452 de la Biblioteca Central de Barcelona, escrito en el siglo XVIII por un violinista español desconocido», que es como sigue:



El siglo XVIII es también pródigo en testimonios sobre la tarántula y la tarantela, como el del violinista inglés Stephen Storace, quien, según leemos en el artículo del *Grove's Dictionary of Music and Musicians* firmado por Frank Kidson, publicó una carta firmada en septiembre de 1753 en *The Gentleman's Magazine* donde nos narra que, estando en Italia, fue avisado desde una villa que se encontraba a diez millas de Nápoles para que fuera a curar a un mordido de tarántula, en vista de lo cual comenzó a tocar gigas (de ritmo muy semejante al de la tarantela y, también, muy veloz) sin que surtieran ningún efecto, hasta que una

anciana del lugar le tarareó la melodía de una tarantela con la que, una vez aprendida, hizo danzar al enfermo hasta que sanó. Storace nos da la melodía de dicha tarantela, tradicional según afirma, que nosotros reproducimos del *Grove's* (obsérvese en los dos últimos compases la típica «cadencia napolitana»):



Ya hemos visto que en España es abundante, asimismo, lo escrito sobre el tema. En el mencionado «expediente de la tarántula» comunicado por González Palencia leemos la descripción de la música utilizada en Daimiel, que es «...el son de la tarantela, parecido en los puntos a las folías, y en la mano al canario...», junto con la empleada en El Viso por el guitarrista Francisco de Campos, quien comunicó a la comisión investigadora: «los puntos del toque de la tarantela son el tres, el dos, el cinco y la patilla, variando en el rasgar la mano del modo en que se rasga para las folías». De los tres ejemplos musicales que da González Palencia (correspondientes a Manzanares, Almagro y Moral de Calatrava, respectivamente) reproducimos el primero.



Descripciones como las anteriores abundan también en la obra de F. X. Cid, el cual define así la tarantela: «sonido harmónico bastante vivo y acelerado entre fandango, folías y canario, o una mezcla de todas estas sonatas... tócase en vihuela, violín u otro instrumento», y más adelante dice: «...en la vihuela se toca por el cinco al dos; tres y cuatro, prosiguiendo estos puntos con celeridad a modo de canario». En cuanto a los instrumentos, afirma en otro lugar: «la guitarra y el violín son los más ordinarios, pero es de creer que todos los instrumentos, aun los más groseros, cuales son la zampoña o flauta pastoril [tomado de Kircher], zambomba, rabel, etc., hagan los mismos efectos... Las chirimías, dulzainas y otros de aire que forman un sonido agudo y penetrante como el clarín, clarinete, etc., sin duda los causarán más prontos»; sin embargo, se muestra decidido partidario del violín porque «produce mejores y más prontos efectos que la vihuela, por ser más agudo y penetrante su sonido», y en el caso núm. 10 nota que «acompañada la guitarra con el violín hace una música más grata y eficaz, según relación de los pacientes; y manifiéstase mayor movimiento en las partes cuando se tocaba el violín que cuando lo hacían con una o dos guitarras solamente». De sumo interés es la carta, fechada el 7 de junio de 1784, en la que Francisco Roch y Bru, médico titular de la villa de Santa Cruz de Mudela comunica a Cid «que se tiene por cierto que el que tocó primeramente en la provincia de la Mancha la tarantela a los mordidos de este insecto, y de quien la aprendieron sus naturales, fue un Nicolás Mazarren o Mazarron, natural de Milán, de oficio cantero. Dejése ver en

este país hará 30 años, hasta cuyo tiempo dicen que todos los mordidos morían. Cid trae en su libro cinco tarantelas, en cifra, para guitarra y otras seis «puestas en solfa para violín», de las que sólo la primera es de España, concretamente de Almagro, donde el ciego, famosísimo en toda la región, José Recuero, la solía tocar, siendo las cinco restantes de diversas partes de Italia. No obstante, Cid acaba de decir que «José Recuero está instruido en las tres especies de tarantelas que se tocan en la provincia de la Mancha» (el subrayado es nuestro). En cualquier caso, todas ellas son muy semejantes entre sí; y, concretamente, la del ciego Recuero, que reproducimos a continuación, muestra un parecido asombroso con aquella de Stephen Storace.

De estas seis tarantelas «puestas en solfa», las tres primeras se encuentran, con su respectivo acompañamiento de bajo, en el manuscrito M. 1250 (fol. 11v), que es una recopilación de anónimas «piezas para clave (siglo XVI)» (H. Inglés y J. Subirá, *Catálogo de Música de la Biblioteca*



*Nacional de Madrid*, tomo I, manuscritos). Las variantes que se observan son mínimas, pero suficientes para suponer que fueron éstas copiadas del libro de Cid y enriquecidas con un bajo. Menciona Cid otro son con el que se curó un mordido en Sevilla: cierto «minuet» llamado «la máscara de Cádiz», pero no sabemos, desgraciadamente, nada más acerca de él. Por último, transcribimos estas palabras suyas: «es expresión bastante frecuente parece que le da ya a N. la tarantela. Quiere darse a entender con ella que el N. por quien se dice rompió de improviso y sin motivo manifiesto en movimientos impetuosos y desusados, al modo de los que ejecutan los tarantulados al son de la tarantela».

Piñera y Siles nos dice que sólo la tarantela fue capaz de mover a su enfermo, y cuenta que, en cierta ocasión, se le empezó a tocar «el fandango; siendo los primeros puntos de este son los mismos que los de la tarantela, hizo alguna conmoción...» pero en cuanto siguió el fandango «el Ambrosio» se quedó parado como antes. También nos dice que solicitó información sobre la tarantela a cierto «profesor de música», quien le dijo que se trataba de «un juguillo muy semejante a una contradanza» escrito en Fa mayor, desde donde «pasa prontamente y sin arte al modo frigio [Re menor], para concluir».

Como vemos, la tarantela es considerada semejante a muchas otras formas, lo que, en efecto, es así. A este respecto, digamos que Jiménez eligió bien al escribir un zapateado para la canción de la tarántula de «la Tempranica», puesto que ambas formas, tarantela y zapateado, llevan un compás de 6/8 muy vivo, aunque varían, eso sí, en el fraseo.

Ya cerca de nosotros tenemos también, como hemos visto, varios testimonios, entre ellos el ya comentado de Isabel Gallardo de Alvarez, quien nos brinda dos estrofas que eran cantadas, según recuerda, al son de la tarantela:

Si acaso te pica  
la *tantarantela*  
tendrás que bailarla  
con una *vigüela*.

Si la tarantela  
te *allega* a picar,  
con una *vigüela*  
la *tiés* que bailar.

Ella misma nos dice que, cuando niña, aprendió a tocar con la guitarra la famosa danza, aunque, lamentablemente, no la recuerda. Finalmente, nos facilita un ejemplo musical, con las palabras: «Ojeando un viejo diccionario, hallamos la música de la famosa tocata, que copiamos a continuación»:

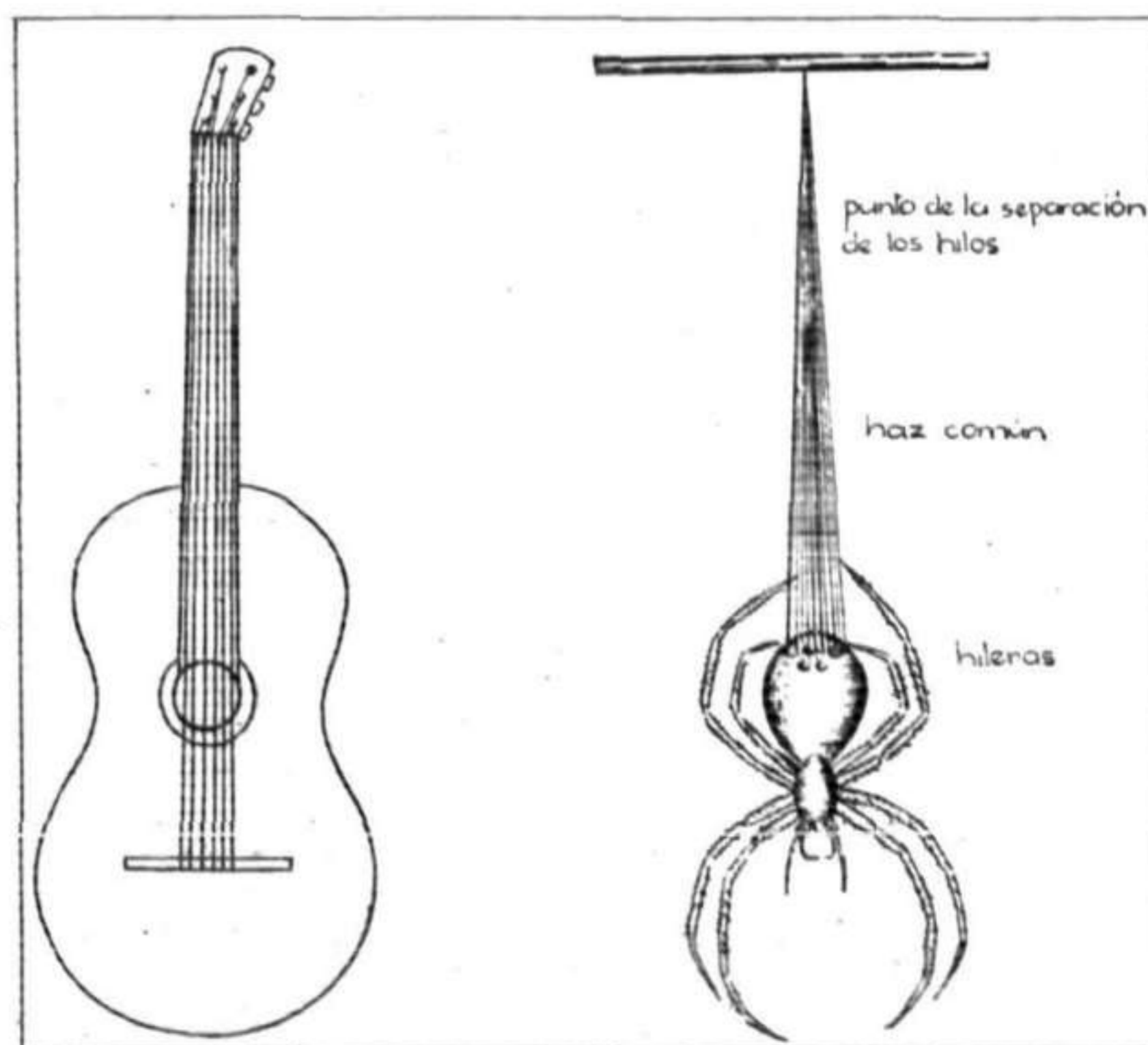


Damos a continuación otra letra de tarantela, catalana esta vez, que se encuentra en el *Diccionari de la dansa i dels instruments de música i sonadors* (Barcelona, 1939) de F. Pujol y J. Amades, transcrita por nosotros según la reproduce Schneider.

Dels canonges de la Seu,  
de la Seu de Vallirana,  
ballaven a Tarantana;  
tots els peixos de la mar  
la ixqueren a ballar,  
fins el més xicarronet,  
que balla més que tots ells.

Conocemos ya parte de la información que Schneider obtuvo en Aragón de boca de Asunción López y Jacoba Sarraté. Añadamos ahora, para completarla, que la danza usada en esta región para curar a los atrantados es, cómo no, la jota, una jota muy rápida: «cuanto más rápido, tanto mejor para el enfermo» (Jacoba Sarraté). También es interesante saber que en la mordedura, ya mencionada, acaecida en julio de 1944, se comenzó, nada más producido el accidente, a armar «gran alboroto con almireces y sartenes» hasta que llegaron los músicos.

\* \* \*



5.

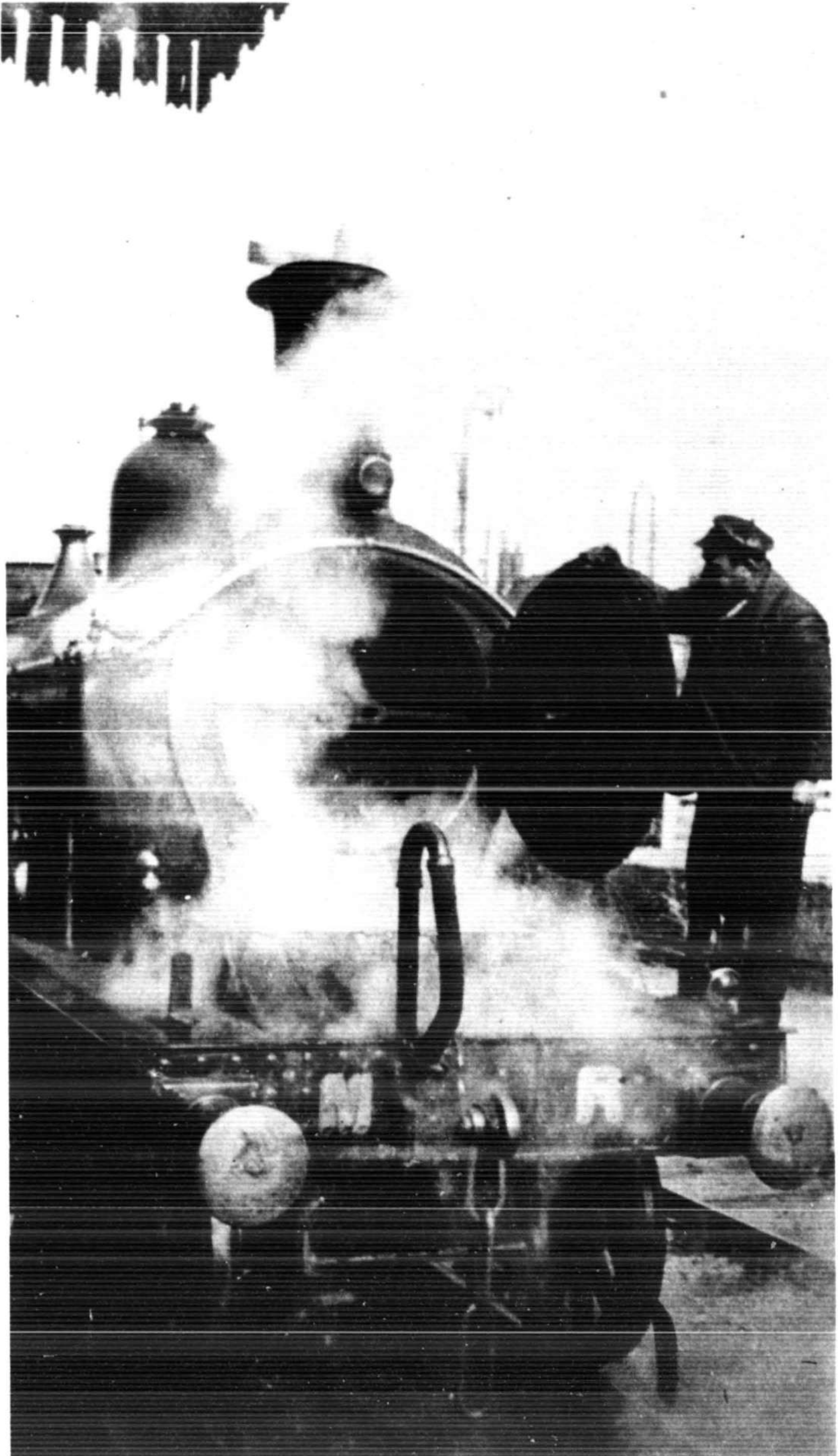
Aunque se aparte algo del objeto de este artículo, vamos a llamar la atención sobre ese personaje que, mordido primero e incitado por la música después, salta y danza haciendo locuras, tonterías, extravagancias..., sobre ese *tararot*, como se dice en catalán, pues esta palabra significa atarantado y, también, loco, atontado... Pues bien, ¿no será este *tararot* o *tarot* («está turuta...» se dice en castellano) la carta llamada «el loco» dentro del mazo del Tarot; esto es: el *Tarot* mismo? «El loco» es la única carta sin numerar del Tarot, de modo que muy bien pudiera ser ella la que da nombre a todo el conjunto, debiendo colocarse, en ese caso, no encabezando o dando fin a los 22 arcanos mayores, como se ha supuesto, sino al comienzo de las 78 cartas, como que todo el mazo sería «el Loco». Se sabe que este loco es, precisamente, el indicado para realizar el viaje iniciático una vez que ha sido *alterada* su identidad original, que sus usos y costumbres han sufrido una sacudida («el loco» del Tarot de Marsella es mordido por un perro rabioso, mordedura que aparece siempre relacionada con la de la tarántula, siendo, pues, dos tipos distintos de «atarantamiento»). El viaje se puede hacer a través de 78 cartas o, también, desde París a Compostela, como hacían en la Edad Media los *mathurins de Saint Jacques* (=locos de Santiago). Encontramos, aún, la representación del arcano mayor núm. 12: «el colgado», en aquellos atarantados colgados boca abajo de los árboles que refiere Kircher; y con esto nos vamos a Schneider, a propósito, también, de la guitarra que lleva la

tarántula «*pintá en la barriga*», afirmación popular que conocemos, asimismo, por Isabel Gallardo de Alvarez y por Jacoba Sarraté. Distingue Schneider tres etapas en la fabricación de la telaraña, etapas que corresponden a tres posiciones místicas: I. La araña se descuelga desde el árbol boca abajo, pendiendo de «un gran hilo». II. Fabrica el marco cuadrado de la red. III. Construye la espiral que completa la red. Por su parte, el enfermo (loco) recorre el camino inversamente: III. Se enreda y es mordido. II. Danza para curarse (viaje purificador). I. Convaleciente, se cuelga boca abajo. A estas tres posiciones adjudica Schneider tres instrumentos y tres notas musicales: I. Guitarra-do. II. Pandero-fa. III. Concha-si. Ahora bien, la primera etapa (que es la última) está constituida por la araña descolgada, por la guitarra (*ilustración núm. 5*, reproducida de Schneider) y por «el colgado», que aparece en el Tarot pendiente, boca abajo también, de un árbol de vida y es una carta de *transición, regeneración, renacimiento...*, que anuncia, en suma, el final próximo del viaje, la curación definitiva de la enfermedad, la *inversión* de los valores; la segunda etapa (de la que participa, asimismo, la guitarra, puesto que es un instrumento que purifica, según Schneider, y se encuentra en la zona fa-do) queda para el loco-danzante, que se halla en el centro del proceso, en la enfermedad misma, y que, a su vez, viene de la confusión, de la telaraña, del *laberinto*.

L. R.

## Antidotum Tarantulæ.

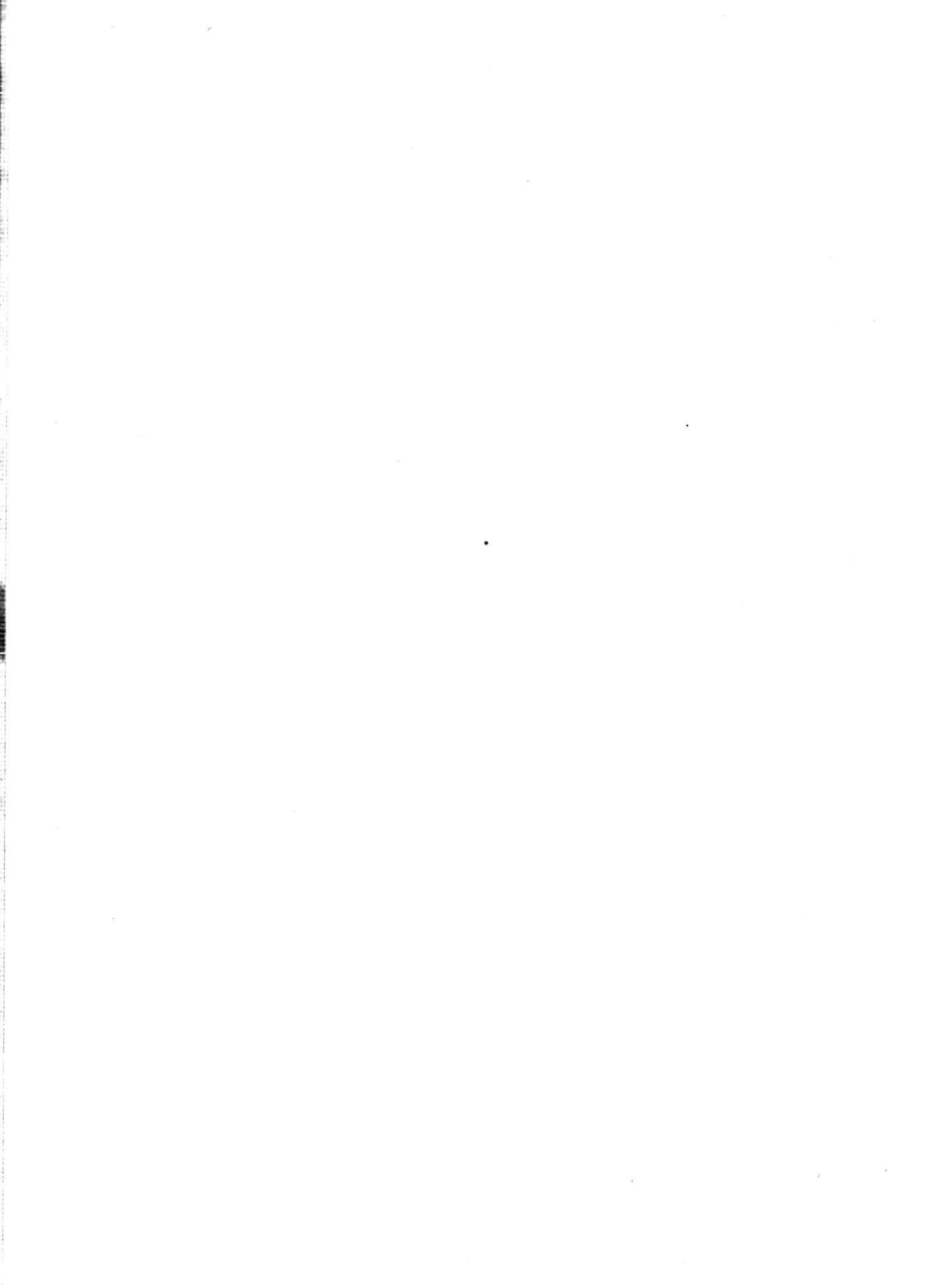






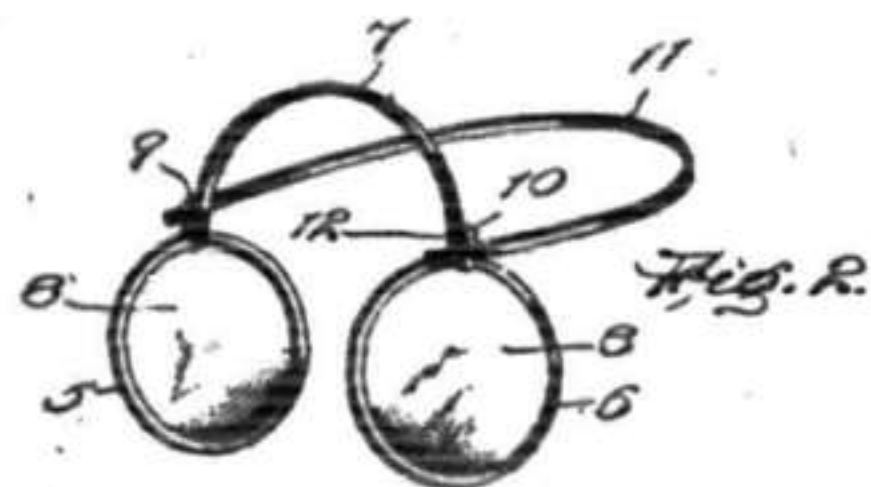






# ALGUNAS DE LAS POESÍAS MÁS EXTRAVAGANTES DE LA LENGUA CASTELLANA

VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL




EN la historia de la poesía española quedan aún muchas lagunas olvidadas por estudiosos y lectores. Las márgenes marcadas por las retóricas delimitan desde hace ocho siglos los ríos navegables por el poeta. Nuestra poesía, nuestros poetas, nuestra literatura, se ha rebelado siempre contra la norma en una exaltación del ingenio y la intuición frente a la ley preestablecida, por ello ha construido una historia paralela a la «oficial» y aún desconocida en su totalidad por una crítica que, argumentando conceptos tan ambiguos como calidad, artificio, minorías..., no recuerda la máxima horaciana: «Si forte necesse est/indiciis monstrare recentibus abdita rerum» (*Pisones*, 48-49) y ha desterrado de sus estudios y antologías aquellos poemas fruto del experimento y la rebeldía.

Se ha dicho en algunas ocasiones que esta «otra poesía» aún no bautizada oficialmente surge en los momentos de decadencia literaria y que pretende ser el reflejo consciente de la crisis de una época. De estas afirmaciones se podría deducir que, si este tipo de poesía ha existido desde el origen de la escritura, la literatura ha estado permanentemente en crisis, y cómo explicar que grandes nombres de la gran literatura la hayan cultivado..., como un Cervantes, como un Tirso, como un Calderón, como un largo etcétera que desemboca en nuestro siglo. Pero pensemos que existe un fenómeno paralelo de simbiosis literaria: toda moneda tiene dos caras, y el valor de la efigie no supera el de la cruz, la máscara no ocultará jamás el símbolo que encierra.

Dos honrosas excepciones hay que rescatar del olvido, y ambas son fruto de la crítica erudita de finales del siglo XIX y principios del XX: León María Carbonero y Sol: *Esfuerzos del ingenio literario* (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1890) y Agustín Aguilar y Tejera: *Curiosidades literarias. Las poesías más extravagantes de la lengua castellana* (Madrid, V. H. Sanz Calleja, s. a., 1923). Traza el primero un amplio recorrido históricos y geográfico del tema al ocuparse de diversas literaturas: latina,

francesa, española, etc., procurando establecer y ordenar todas estas manifestaciones; sus «esfuerzos» investigadores se suman a los «esfuerzos» rescatados y su obra queda como un testimonio entusiasta a esta literatura marginada. Aguilar por su parte nos ofrece una antología poblada de poesías acrósticas, lipogramáticas, disparatadas, polilingües, monosilábicas, entreveradas, etc., que debieron hacer el deleite de nuestros abuelos modernistas. Al tiempo que estos autores recogían para la historia literaria los frutos de una milenaria experimentación poética una conmoción cultural recorría el mundo: las «vanguardias» traían al panorama artístico de la época el asentamiento oficial de una nueva conciencia creativa, la libertad tomaba carta de naturaleza, todo estaba permitido al poeta que trascendía del sacerdocio a la divinidad; el caos, la barbarie, la ruptura y el experimento fonético o visual sustituían de repente una tradición elaborada durante siglos y ofrecía un mundo insólito, lúdico y desenfadado donde todo estaba por hacer. Hoy la creación domina a la retórica y no tiene sentido marginar por disparatado lo que mañana tuviera que rescatar la crítica. Estas páginas nos traen a la memoria la poesía que se anticipó a su tiempo o que viviéndolo plenamente lo contemplaba con ironía y sorpresa. Volvemos a empezar.

V. I. de M.

 La escasa, aunque larga experiencia —los años, no otra cosa—, me han enseñado que en una composición poética, si no se contienen ambos, ha de haber por lo menos uno de estos requisitos: o un contenido anímico humano, puro y lleno de verdad o el vencimiento de alguna dificultad técnica o de cualquier otra clase. Esta última, sí, debe ser visible.

Eduardo Chicharro





## A una Cruz

¡Salve, salve  
cruz gloriosa,  
dulce imagen  
religiosa,  
clara estrella,  
luz del bien!

Humilde a tus plantas, postrado de hinojos  
hinchido mi pecho de amor y de fe,  
de lágrimas tristes que vierten mis ojos  
mezquino tributo te vengo a ofrecer.

Tú que el trono  
fuiste un día  
del supremo  
REDENTOR,  
sé mi norte,  
sé mi guía,  
fortalece  
el alma mía;  
presta alivio  
a mi dolor.  
De la suerte  
los rigores  
desdichado  
siempre hallé,  
y apurando  
sus furores  
mis placeres,  
mis amores  
perecieron  
al nacer.

Por eso yo codicioso  
llego a tus plantas llorando,  
afligido demandando,  
bajo tu amparo, reposo.

Porque eres, dulce leño, aquí en la tierra,  
imagen religiosa y celestial,  
y al par que al delincuente sólo tu vista aterra,  
tu sombra es el consuelo de este infeliz mortal.

BRAULIO A. RAMÍREZ



## Al Santísimo Nombre de Jesús

Sagrado Redemptor y dulce Esposo,  
peregrino y supremo Rey del Cielo,  
camino celestial, firme consuelo,  
amado Salvador, Jesús gracioso;

prado ameno, apacible, deleitoso,  
fino rubí engastado, fuego en yelo,  
divino amor, paciente y santo celo,  
dechado perfectísimo y glorioso.

Muestra de amor y caridad subida  
distes, Señor, al mundo haciéndoos hombre;  
tierra pobre y humilde a vos juntando;

veniste hombre y Dios, amparo y vida  
nuestra vida y miseria mejorando;  
encierra tal grandeza tal renombre.

ANÓNIMO

Este soneto se puede leer empezando por el primer verso o por el último, o leyendo los versos al revés o al derecho.

*Al Sargento Mayor  
don Diego Rosel y Fuenllana*

*Hieroglífico en su servicio*

Coronado de lauro, yedra y box  
Rosel le quita a Febo su carçax,  
pues hace los esdrújulos sin ax  
y a todos los poetas dice ox.

Es de los hierogríficos la trox,  
siendo en la ciencia del saber arrax,  
y es tan claro cual lúcido valax,  
y muy más concertado que un reloj.

Al carro del gran Febo sirve de ex,  
y es de aquesta Academia el armandix;  
obedécenle todos como a dux.

Es tan veloz cuanto en el agua el pex;  
danle las musas nombre de su dix,  
pues hizo en todas artes un gran flux.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Soneto en rima

Victima de un amor cortesano  
ve el poeta en la paz del campo  
el remedio de sus males

Amada, abrasa las cansadas alas  
alzadas a la blanca paz astral;  
ipara ya, falsa dama tan fatal!  
iya bastan las mal dadas alcabalas!

Allá, alma, hallarás albas zagalas,  
castas para amparadas tras fanal;  
las anchas llagas las harán panal,  
arrancarán las bajas plantas malas.

Clara cascada apagará la llama;  
al alba cantarás baladas vagas;  
grata cama dará la blanda grama...

Amada paz, al alma ya la halagas;  
mas dala llamas, mal, las anchas llagas...  
ila faz ablanda la malvada dama!

RAÚL GAI

Soneto con rima en eco.

En las exequias de la Serenísima  
Reina doña Ana

Mucho a la Majestad sagrada agrada  
que atienda a quien está al cuidado dado,  
que es el reino de acá prestado estado  
pues es al fin de la jornada nada.

La silla real por afamada amada,  
el más sublime, el más pintado hado,  
se ve en sepulcro encarcelado, helado,  
su gloria al fin por desechada, echada.

El que ve lo que acá se adquiere, quiere,  
y cuanto la mayor ventura tura,  
mire que a reina tal sotierra tierra.

Y si el que ojos hoy tuviere, viere,  
pondrá ioh mundo! en tu locura cura,  
pues el que fía en bien de tierra, yerra.

FRAY LUIS DE LEÓN



GLORIA  
IAD  
E  
A  
R  
A  
G  
O  
N  
guerrero insigne,  
aureado de  
nor del orbe,  
omano César,  
ris de Flandes  
lejandro sin par  
e cuya fama  
stá el imperio  
tante en fuerza  
ayo en la guerra,  
nibal de Cartago  
loria de Siena  
nor de  
orte de

Soneto al Duque de Amalfi

IDUQ  
VEDE  
A  
M  
A  
L  
F  
I  
lustre y  
afne por  
lises  
ue triunfó  
encedor  
ctor  
ulce y  
temo y  
quiles  
arte en ser  
món  
auro  
landes, donde sois  
talia, donde sois

Poderoso,  
Prudente;  
Eminente,  
Animoso;  
Famoso,  
Valiente,  
Refulgente  
Victorioso;  
Aplaudido,  
Soldado,  
Temido,  
Venerado,  
Querido,  
Amado.

ESTEBAN GONZÁLEZ

## Soneto

Uno que fumar quiso cierto día,  
dos cajillas compró de escaso peso;  
tres chinas les halló, y además de eso  
cuatro huesos oriundos de una encía;

cinco espartos; tres pipas de sandía;  
seis moscas; dos avispas y algún yeso;  
siete granos de sal; de fruta un hueso;  
ocho objetos pequeños de herrería;

nueve estaquillas de un botillo viejo;  
diez recortes de uñas de algún caco;  
once plumas; pelillos de conejo;

doce o más cerdas de la crin de un jaco;  
trece pajas; de habas un hollejo...  
catorce granos de infernal tabaco.

JESÚS M. JAURET

## Para Paca

Puedes, Paca, pasar por perdularia,  
por panadera puerca, perezosa;  
¿pero pintada parecer preciosa?  
ipena perdida! ipresunción precaria!

¿Prevalecer pretendes, pobre paria,  
pasando por persona poderosa,  
por poder pavonearte polvorosa?  
Pagáraslo por pena pecuniaria.

Pálidos polvos, pérfidas pinturas,  
piden, por previsión, platinas placas,  
pues pocos prestan por piedades puras;

¿pero podrás pensar pedir patacas,  
pasar percances, padecer premuras,  
por presentar pintarrajadas Pacas?

AURELIO BERRO



## A Pepe

¿Pasar por Paris pareciendo Picio?  
Pueril profanación, pobre poeta;  
pasa primero peso por peseta  
proclamándote pródigo patricio.

Para pedir perdón, puedes propicio  
prestando palma padecer palmeta,  
pues pecador pintándote profeta  
paga prenda pretoria por perjuicio.

Párate, Pepe, perderás preveo;  
piensa, pausado paladín prudente,  
parangonarte, pícaro Proteo,

probando, presumido pretendiente,  
porque permites público pateo  
poniendo pergaminos por patente.

MANUEL DEL PALACIO

## Chismografía

Dícenme que decís, ex reina mía,  
que os dicen que yo he dicho aquel secreto;  
y yo digo que os digo en un soneto  
que es decir por decir tal tontería.

¡Que tal cosa digáis!... ¡Quién lo diría!  
¡Digo! ¿Iba yo a decir?... Digo y prometo  
que, digan lo que digan, yo respeto  
lo que decís que os dije el otro día.

No digo que no digan —y me aflige—  
lo que decís que dicen, pues barrunto  
que dicen que hay quien dice, por capricho.

Mas decid vos que digo que no dije  
lo que dicen que dije en este asunto:  
ni dije ni diré. ¡Lo dicho dicho!

FRANCISCO RODRIGUEZ MARÍN



## Lata y media

En un pueblo, al *Medio* día  
de la Península Ibérica,  
nació en *medio* del arroyo  
a *mediados* del cincuenta.

Por casimiro *Mediero*  
le conocen sus colegas.  
Cursó el Derecho y dejolo  
a *mitad* de la carrera.

Después a *medias* con uno  
puso fábrica *de medias*,  
y cuando ya tuvo *medios*  
de ir viviendo con decencia,  
fue y se volvió *medio* loco  
por *Remedios Medialengua*  
que aunque era una señorita  
de *medio* pelo, era buena,  
y él halló en *medio* de todo  
su *media* naranja en ella.

Los casó el Padre *Mediano*;  
las arras fueron monedas  
tan antiguas, que databan  
sin duda de la Edad *Media*.  
A *medio* vestir fue el novio  
con su *mitad* a la iglesia,  
y ella fue de *medio* paso  
en *medio* de mil protestas.

*Media* luna fue su luna  
de miel, y no fue completa  
porque *mediante* los gastos  
de un pleito que tuvo en Huelva,  
a *media* ración quedose:  
todo por si era o no era  
suya la *medianería*  
de una casa. Aunque es poeta  
de la clase de *mediocres*,  
hoy vive haciendo *comedias*,  
o echando a las de otros vates  
tacones y *medias* suelas.

Va por *medio* de las vías,  
y como en *medio* se encuentra  
de las bromas, ¡claro!, es siempre  
*mediador* en las contiendas.

*Medianamente* se viste,  
se mete en cualquier taberna,  
se bebe *medio* cuartillo,  
se zampa *media* libreta,

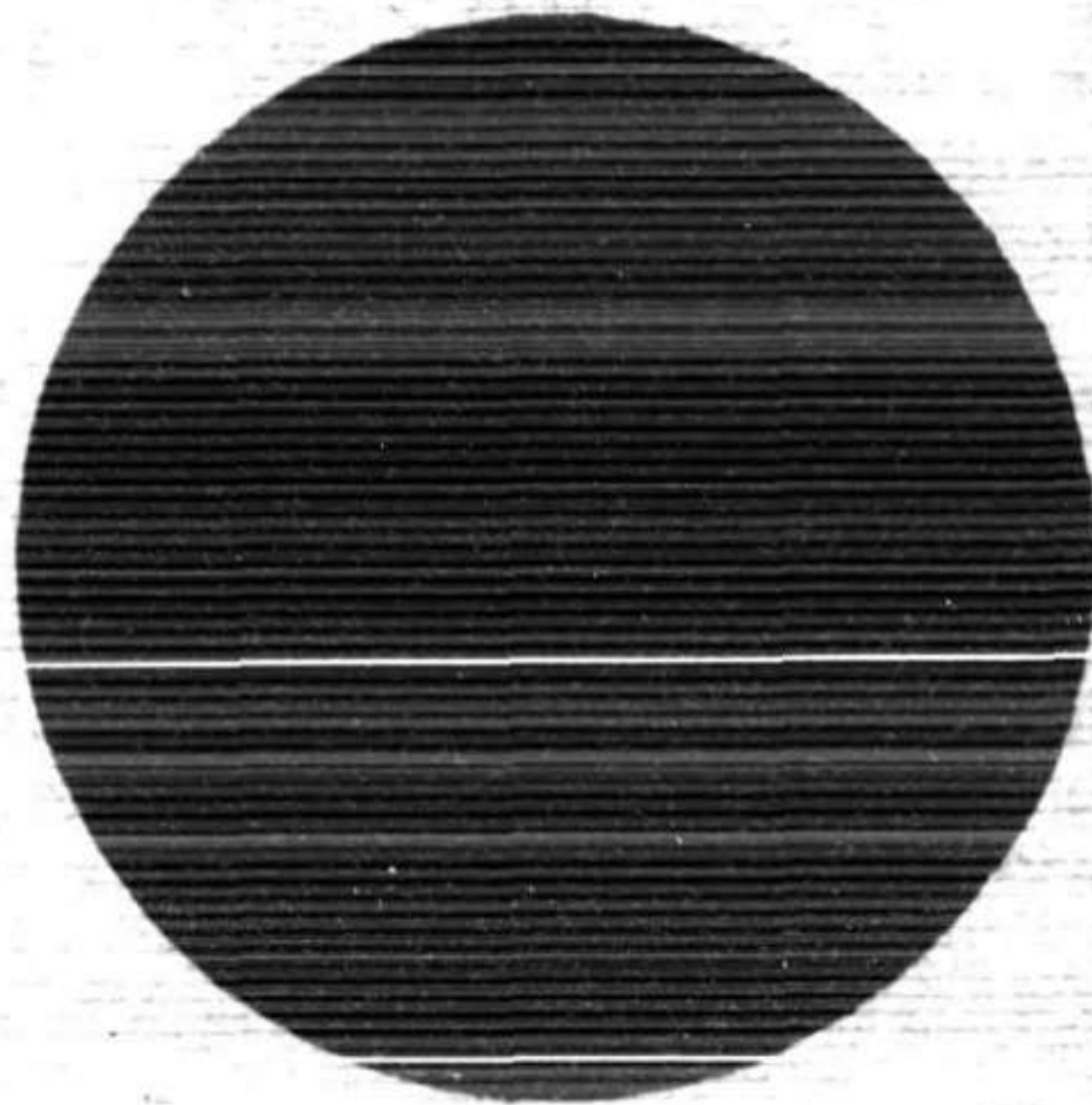
y a eso de la *media* noche  
se retira a su vivienda  
(*Mediodía Grande*, 4,  
puerta de en *medio*) y se acuesta  
en el *medio* catre que  
su cara *mitad* le deja.

¡Es el hombre de los *medios*!  
Pues bien, sin mostrar vergüenza,  
hará como *medio* año  
que a *media* voz el muy bestia  
fue y me pidió *medio* duro  
con desfachatez entera.

Echome *media* mirada,  
(pues tiene un ojo de pega)  
lé di el duro, dio las gracias  
y después dio *media* vuelta,  
y no ha habido *medio* humano  
de encontrarlo hasta la fecha.

Tropiezo al fin con *Mediero*  
en *medio* de una plazuela;  
le paro; *medio* se asusta;  
le reclamo aquella deuda,  
y él, aunque quiere pagarme,  
(¡si tendré yo mala estrella!)  
me dice que busca un *medio*...  
¡el único que no encuentra!

JUAN PÉREZ ZÚNIGA



## Redondillas

Discreción  
necedad  
en todo eres  
en nada eres,  
Del amor  
de interés  
la vanidad  
y la virtud  
Siempre has sido  
nunca has sido  
te han tenido  
no te tienen  
A nadie  
a todos  
eres en extremo  
y nada tienes de  
Eres común  
muy especial  
tienes muy  
no tienes  
Nunca te ven  
siempre te ven  
malicia en ti  
bondad en ti  
Porque te amo  
te hablo niña  
entiéndelos  
bien te lo digo

en abundancia,  
tienes muy poca;  
de importancia,  
niña, loca.  
eres llevada,  
nunca te precias;  
la desprecias  
es tu amada.  
bien mirada,  
melindrosa;  
por honrada,  
por ociosa.  
tu amor desea,  
eres virtuosa;  
hermosa  
fea.  
excepción  
para todos;  
buena opinión;  
ásperos modos.  
vagabunda,  
recogida,  
no se funda,  
es conocida.  
con despecho  
de una vez:  
al derecho,  
al revés.

ANÓNIMO

◀ Esta poesía se puede leer de corrido y, también, empezando por el último hemistiquio de la izquierda completando el verso con el penúltimo hemistiquio de la derecha, luego el penúltimo de la izquierda y el último de la derecha, y así sucesivamente, tiene la poesía un sentido completamente opuesto al primero. Esta segunda lectura resulta así: Bien te lo digo al derecho, / entiéndelos al revés, / etc.



## Décima

Te adoro con frenesí,  
y di que miento si digo:  
solamente soy tu amigo  
cual lo eres tú para mí.  
No quiero chanzas aquí  
con mi temura y afán;  
el temor del qué dirán  
no pone valla a mi amor  
si dicen que con mi ardor  
mintiendo mis labios van.

▶ Leyendo esta décima de abajo a arriba ofrece un sentido completamente distinto.

ANÓNIMO

Mundo    Juicio    Infierno    Gloria

Al morir, qué ..... }  
 En el juicio ..... } turbación  
 Pasada la ..... }  
 Contento ..... }

El impío entre ..... }  
 Se siente, y mil ..... } amarguras  
 Y ante el juez las ..... }  
 Placeres sin ..... }

Cuenta tantas ..... }  
 Son ya entonces ..... } desventuras  
 Sus inmensas : ..... }  
 No temer ya ..... }

Cuantos sus pecados ..... }  
 Los que ora placeres ..... } son:  
 Causa de su queja ..... }  
 Los premios del justo ... }

Duda alcanzar el ..... }  
 No es ya tiempo de ..... } perdón  
 Allí no pide ..... }  
 Quien en la tierra ..... }

De la divina ..... }  
 Dios no usa ya de ..... } piedad  
 Ni espera allí la ..... }  
 Pidió al Dios de la ..... }

Teme su ..... }  
 Y sí de ..... } severidad  
 Sufre la ..... }  
 No verá ..... }

Y aquel eterno ..... }  
 Condenando a cruel ..... } tormento  
 Y el inaudito ..... }  
 Y en vez del duro ..... }

Y del infierno el ..... }  
 Que no aplacará el ..... } lamento  
 Y el infructuoso ..... }  
 Gloria tendrá sin ..... }

Por toda la eternidad.

En esta poesía, leyendo de arriba a abajo cada una de las columnas de versos y terminando cada uno con la palabra indicada en la llave correspondiente, resultan cuatro décimas con idénticas consonantes y un verso común que es el que aparece al pie.



## Un esta ..... GO

Llora Elvira, tierno vástá..... go  
 porque el padre la encar..... gó  
 ciega obediencia, y a un cléri..... go  
 llamar quiso y se lar..... gó.  
 Quería enlazarla un pródi..... go  
 que con oro le hala..... gó,  
 y ama la infeliz a un prófu..... go  
 a quien su amor otor..... gó.  
 Marchóse al pie de un alfónci..... go,  
 do en lágrimas se ane..... gó,  
 cuando por detrás de un quéji..... go  
 triste acento se apa..... gó;  
 y vio cruzar un murciéla..... go  
 que bullicioso va..... gó,  
 y en la copa de un albérchi..... go  
 sus negras alas ple..... gó.  
 Creyóle de su unión présa..... go  
 y a su estancia se fu..... gó:  
 sacó un pomito con tósi..... go,  
 y entre dudas diva..... gó;  
 suenan pasos, y el estóma..... go  
 de aquel veneno car..... gó,  
 y en su terrible monólo..... go  
 tanto al fin se fati..... gó,  
 que la dio de muerte un vérti..... go  
 y su tributo pa..... gó.  
 Llega... su cara de péñfi..... go  
 de tal modo se pla..... gó  
 que estaba al estilo arábi..... go  
 formada... El brazo alar..... gó  
 flaco el novio, cual espárra..... go,  
 y que le siga ro..... gó;  
 mas, al verla hecha un putrila..... go,  
 de su suerte rene..... go.  
 «¡En vez de boda, un sarcófa..... go!  
 (dijo) ¡El placer se amar..... gó!  
 ¡No más de ese mundo el tráfa..... go!  
 Y a su existencia ama..... gó,  
 cuando el consabido prófu..... go  
 a su rival se lle..... gó...

Y trabando largo diálo..... go  
 cada cual por sí abo..... gó,  
 el uno cual un relámpa..... go  
 a su contrario pe..... gó,  
 y el otro, cogiendo un láti..... go  
 al osado casti..... gó.  
 No quiso el otro más fárra..... go  
 y la rabia le ce..... gó,  
 tal, que el cricoides cartila..... go  
 agarrando, le se..... gó  
 con la laringe el esófa..... go,  
 y un ataúd le le..... gó.  
 «¡Ya huyó de mi vida el prólo..... go!  
 ¡Cloto su amor me ne..... gó!  
 ¡En mi cuerpo siento un prúri..... go!  
 ¡Mi alma no se desfo..... gó!  
 ¡Largo es y triste el catálo..... go  
 de mis penas!... ¡Me hosti..... gó  
 mucho la suerte!... ¡El epílo..... go  
 de mi vida hallé!» Abri..... gó  
 como si fuera antropófa..... go  
 una idea... aletar..... gó  
 su religión... bramó el ábre..... go...  
 las manos se resire..... gó.  
 «¡Murió!» —dijo— y cual galápa..... go  
 en fango y sangre bo..... gó,  
 que al fin el triste Rodéri..... go  
 también su cuello se..... gó,  
 que rechinó cual almáci..... go  
 y con su sangre re..... gó  
 el suelo, y el pobre Sásta..... go  
 en sí mismo se ven..... gó.  
 El padre, a un tonel análo..... go.  
 hasta hallarlos diva..... gó  
 y vino con un canóni..... go  
 que al moribundo aren..... gó;  
 mas formando un archipiéla..... go  
 iba la sangre; tra..... gó  
 tal cantidad, que allí, náufra..... go  
 el padre infeliz, se aho..... gó.

MOCTEZUMA



Los sastres

Yo compadezco a los sas - 3  
 porque de los hombres to - 2  
 no hay otros que de más mo - 2  
 sufran mayores desas - 3.

Por eso soy su vo - 0,  
 y si me lo permitié - 6  
 os rogaría que fue - 6  
 también su amigo sin - 0.

Siempre humilde fue su c - 1  
 y como viven senta - 2  
 nunca fueron encumbra - 2  
 en hombros de la fort - 1.

No hay uno entre 89  
 que en mil casos repeti - 2  
 no remiende sus vesti - 2  
 y los ajenos re - 9.

Y entre ciento no habrá 1  
 que haya subido a un birl - 8  
 o haya probado un bizc - 8  
 en su frugal desay - 1.

No les vale estar ama - 2  
 para cortar sus vesti - 2;  
 por la aguja son heri - 2  
 y por la plancha quema - 2.

ANÓNIMO

De la lectura castellana de los siguientes versos  
 latinos resulta lo siguiente:

César Augusta amorosa, / esclava, leal y sabia, /  
 os venera, y con cortexo / os adora, Rey, os ama.

Redondilla  
 con figuras latinas

Caésaraugusta - Amor - osa  
 aes - clava - lea - lis - A - via  
 os - venae - era - icon - cor - texo  
 os - ador - arae - ios - ama.

ANÓNIMO

Rebus

Dama que no tiene .  
 Y lo que lo que el . ignora,  
 No es ¡! que peque  
 Faltándola de que ,.

ANÓNIMO

Los ministros

Los caídos

Martíniz Campos.  
 Romero Giñón.  
 Sagasta.  
 Zúñez de Arce.  
 Gálvez.  
 Vega de Armijo.  
 Pezuela.  
 Guillón.  
 Rodríguez Arias.

Los nuevos

Gallostra.  
 Moret.  
 Lizares Rivas.  
 Rosada Herrera.  
 López Domínguez.  
 Ruiz Gómez.  
 Suárez Inclán.  
 Valcárcel.  
 Sardeña.

ANÓNIMO

## LA GENERACIÓN DEL LENGUAJE



E

L rótulo parece presidir un estudio de corte más o menos chomskyano. No es así. Del M.I.T. sólo consigo recordar unas frases aisladas de José Hierro en clase hace algunos años. Desde luego, he vivido los afanes de Beba García-Alegre con Violeta Demonte y Fernando Lázaro, y los apasionados entusiasmos de Ángel Manteca. Pero no es suficiente.

Después de todo, lo único cierto es que nos encontramos en idéntica sincronía ustedes, yo y esa generación de poetas de la que me propongo hablar, a la que los organizadores del mundo y de las cosas han llamado *generación del lenguaje*. Ello constituye una primera cadena de obstáculos a la hora del análisis. Otras dificultades, y no menores, se derivan de mi condición de participante (circunstancial, ajeno y festivo) en el juego, y no de simple espectador, lo que puede ser aburrido y será —me lo temo— resolutorio a la hora de constatar una absoluta carencia de rigor en la exposición, unas gotas de intransigencia culpable y, sobre todo, la arbitrariedad necesaria para perder incluso su propio nombre y devenir molesta neurosis. Todos estos problemas harán de lo que voy a decir una especie de muestra de lo que debería ser el antididactismo a escala nacional, si de una vez nuestros políticos concluyeran que es el concepto de enseñanza el verdadero enemigo a baur, y no la crisis económica.

No quiero citar nombres propios y, sin embargo, voy a citarlos. Me explicaré. No sé si habrá personas adscritas al delirante oficio de la cultura que puedan prescindir de los nombres propios. Creo que no. Lo que intento decir con esta charada, aparentemente paradójica, es que no voy a citar ningún nombre propio de aquellos poetas, adivinos o hierofantes que hasta hace bien poco formaron la *generación del lenguaje*. Por el contrario, sí pienso citar aquellos otros nombres propios que la lejanía —que es purificación, porque es alambique— del tiempo ha objetivado en algún polvoriento desván de mi cerebro, con fines —ello es obvio— esencialmente pacificadores y terapéuticos. Que el Señor se digne librarnos del subjetivismo y sus muchas más caras.

Ei que hayan llamado a la generación de poetas nacidos en España entre 1945 y 1955 *generación del lenguaje* no quiere decir que las demás generaciones, o sea, las anteriores, sean generaciones prelingüísticas, o sea, afásicas. El término 'lenguaje' puede equivaler aquí a 'retórica', si por retórica entendemos aquel *arte* (*τέχνη*) o habilidad que se ocupa de construir *artísticamente* un discurso. Ello no quiere decir tampoco que las generaciones poéticas anteriores hayan sido generaciones «retóricas». Aunque en un principio las reglas retóricas se

aplicaran exclusivamente a la prosa, no hay poesía sin corsé, como no hay fábula de animales sin animales. Lo que ocurre es que las generaciones inmediatamente anteriores a ésta *del lenguaje* se habían manifestado en forma violenta contra la retórica tradicional, motejando a la antigua y prestigiosa *τέχνη ῥητορική* del griego con apodos poco elegantes, centrados todos ellos en la monótona manía de que la literatura debe exiliar de sí lo que suponga fasto, contemplación, fantasía, o lo que Teeteto llama *arte puro* en un estupendo epigrama de la colección calimaquea.

A mí el fasto, el ropaje, el imperio al final de la *decadencia* y todos esos tópicos se me antoján ampliamente enojosos. Entre otras causas, porque me recuerdan cierta cinematografía italiana que nunca debería haberse filmado. Pero lo que no puedo soportar, lo que llega a irritarme tanto como me fastidia un *voyeur* o un profeta desgredado, es el rechazo que esas generaciones líricas de posguerra, entre irreflexivas y brutales, mantuvieron respecto de la cultura como valor poético.

Las gentes creen que la cultura son los últimos escritores *maudits*, algún programa de televisión por la cadena ilustrada, Octavio Paz, los alucinógenos, las letras regionales, Miguel Hernández o Lou Reed. A mí me parece que eso no es más que un marco donde inscribir una ignorancia sentida colectivamente. Lo que no voy a decir es lo que sí es cultura, porque tampoco yo lo sé muy bien. Pero, por favor, no las universidades ni las publicaciones periódicas.

El poeta ha sido y sigue siendo, desde la segunda mitad del siglo XIX, un individuo más o menos triste y desagradable, de trato difícil, mente obtusa y orgulloso e inconsciente analfabetismo. Naturalmente, Ezra Pound o Borges son algunas de las excepciones que vulneran la norma. Y hay más.

La llamada *generación del lenguaje* no constituye, desde luego, una de esas excepciones, al menos a nivel global. Educada a *la française*, entre Verlaine y el surrealismo, aunque también entre los poetas del 27 y cierta poesía del barroco español, puede no significar en lo literario más que otro eslabón en la cadena galicista que inmoviliza los miembros de España desde comienzos del siglo XVIII. No podemos sustraernos a esa influencia. Mi propia novia canta en francés mientras conduce. En mi biblioteca se guarda un ejemplar de la *Gierusalemme* en castellano, directamente traducido de la lengua de Rabelais. Son anécdotas sorprendentes, pero tristemente verdícas. Para despiatar, nuestros afrancesados rinden hoy homenaje de admiración a la cultura anglosajona.

Dos palabras sobre el surrealismo. No incluyo, como es lógico, en el grupo a los extraordinarios autores dadaístas, tan absolutamente universales como adorablemente inútiles. Me refiero con exclusividad a los surrealistas patriarcales y revolucionarios, a quienes ignoraban todo lo que no estuviera escrito en francés, a su dogmatismo chauvinista, difícilmente digerible en todo caso. Pues bien, hay que

decir que una gran parte de nuestra mesnada literaria última ha aprendido a mirar el mundo de la creación artística a través del surrealismo. Hubo que esperar a que André Breton vindicara la sombra de Alfred Jarry para que comenzara a conocerse tan apasionante escritor en nuestros pagos. Y no es más que un ejemplo entre un millón.

Como es sabido, H. P. Lovecraft trazó un bosquejo histórico del cuento de terror. Pues bien, es a partir de ese bosquejo como se han conocido en nuestro país novelas tan perfectas como *Melmoth*, *The Old English Baron* o *The Monk*. Con estos ejemplos, aparentemente digresivos, me voy acercando a delimitar lo que entiendo por cultura y lo que entiendo por ignorancia. Y digo esto con ánimo de tranquilizar a aquellas generaciones que postergaron lo cultural en aras del compromiso político o de la «sinceridad» sentimental: la generación del lenguaje no defiende la ignorancia —como hacían las precedentes—, pero tampoco ha hecho ningún esfuerzo colectivo para salir de ella. Que no se llame a engaño nadie.

Lo que antecede es una disculpa, y también un acto de modestia. La generación del lenguaje está llena de tipos excelentes que recitan *par coeur* dísticos de Tibulo y de Claudiano (cuando sienten la llamada del clasicismo allá dentro, muy dentro, en sus entrañas), de tipos maravillosos que comen y beben y hacen el amor con los clásicos. Con esos tipos la generación no iba a suponer un avance cultural con respecto a las anteriores. Si supone o no un avance literario, no es cuestión mía decidirlo. Lo que sí voy a hacer es trazar en lo que queda de artículo las líneas fundamentales de unas preferencias temáticas en el marco de esa generación del lenguaje, que, por lo menos, ha tenido el buen gusto de morir —en mi opinión, ha muerto ya— antes de que su estética haya obtenido los contrastes necesarios para su ulterior definición. Expondré esas preferencias como el que expone en una vitrina algunos de sus más preciosos recuerdos. Las he vivido y jugado personalmente, y como vivas y jugadas las transmitiré. El que las haya vivido o no en un espacio y tiempo reales, mensurables, es otra y muy diversa cuestión, y no es menester responderla. Todos sabemos que la realidad y la ficción no difieren gran cosa en punto a verosimilitud. Y no me interesa —repito— que nuestra generación signifique algo o nada, un adelanto o un atraso, porque dudo de que algo signifique otra cosa que nada en este mundo. Además, si hemos tenido una virtud, ésa ha sido la del silencio. Nuestra tarea no ha sido más que un juego, una empresa para *amateurs* sin metas ni objetivos. Si de algo hemos huido ha sido de la profesionalización, de la responsabilidad, de todo aquello que conduce hacia alguna parte. Nos distraíamos y huíamos de las cosas en silencio y melancolía.

De algún modo hemos muerto ya, aunque sigamos, de algún modo, vivos. Ahora nos divertimos con otras cosas, aunque nos divertamos de las mismas, y valga el juego etimológi-

co de palabras. Antes de cumplir treinta años hemos muerto —e insisto en la paradoja—, dejando nuestra ignorancia por heredera universal. Yo diría que estamos afortunadamente muertos y felizmente enterrados. De nuestro lenguaje, el que dio nombre a nuestra generación, quedan menos de diez palabras calcinadas. En pocos años hemos acuñado pocas palabras —menos de diez— nuestras. Pero hemos repetido muchas, muchísimas palabras bellas de los demás, de los demás nombres propios. Representábamos a veces el papel del poeta neurótico, hipersensible y ultradelicado que no soporta ni siquiera el ruido gozoso de la guerra ni sus colores intensísimos. Acaso nuestra muerte no haya sido más que un cambio de juego. La muerte es siempre eso: una forma de *divertirse*.

Nos divertíamos, por ejemplo, con las frases famosas, los *loci memoriales* de la filología. Con Heráclito: «Bien y mal son uno». Con Persio: «*O curas hominum, o quantum est in rebus inane*». Con Larrea: «Golpee el hombre sus millares de aristas contra sí mismo y contra todos». Con Vicente Aleixandre: «Hacer es vivir más». Con gente así. Por cierto que, al comienzo de un poema que dediqué hace poco tiempo a Aleixandre y que glosaba un milagro de Siddharta, podía leerse un endecasílabo que, a mi entender, resume la actitud humana y labor poética de los oscuros personajes que, nacidos en España entre 1945 y 1955, se obstinaron en expresar con palabras su tedio y sus pasiones insatisfechas:

*La ignorancia es dolor, como el deseo.*

En ese verso estamos todos nosotros, en el pozo de un sufrimiento mal ritmado. Pocas cosas existen sobre la tierra tan idiotas y faltas de interés como unos versos toscos, vulgares y sin pulimentar.

Nos divertía también jugar a escribir poemas con muchos nombres propios, a leer libros en función de esos nombres propios; nos divertía repetir el *Farai un vers de dreyt nien* del Duque de Aquitania; nos divertía enamorarnos de las chicas de las *pinball machines*, de ciencias tan abstrusas como la micenología.

Uno se enamoró, por ejemplo, de la obra pictórica de Roy Lichtenstein. Compré en Roma un grueso volumen con cientos de reproducciones de sus cuadros. Luego tuve ocasión de comprar otros libros sobre el pintor *pop*, hasta cubrir un pequeño estante. Y es que el hecho de que uno de nosotros se fijara en algo era, curiosamente, un fenómeno colectivo. Me sigue divirtiendo hoy, en mi nueva y flamante encarnación, un mal poema basado en un lienzo de Lichtenstein, aquel que representa una chica a punto de ahogarse, una chica que habla de Brad, un amigo suyo, que no sabemos si acabará salvándola o no. Aunque seamos otros, aunque el tipo que escribió sobre la chica ahogándose y Brad se ocupe hoy de otras cosas, los gruesos tomos sobre Lichtenstein siguen en sus estanterías, junto a otros sobre hiperrealismo, junto a las diez o doce ediciones del *Furioso* y las seis o siete de Os



*Lusiadas*, junto a una recientísima monografía sobre Scorsese y otra sobre las claves pictóricas de Altdorfer. Son cosas que pasaron. Las recuerdo.

Los marginados. Ese era otro tema. Pero no los gitanos, ni los habitantes de los suburbios periféricos en las grandes ciudades, ni los buscavidas que consumen su tiempo en los billares, ni los nativos de las Hurdes, ni los opiómanos. Ni siquiera las mujeres, ni los homosexuales. Eran los otros marginados, los violentos, los que habían llegado al final de la calle, los que no tenían otro remedio que matarse o matar a alguien para exteriorizar de alguna forma su ejemplar desesperación, su miseria cósmica, su universal indefensión. Nos fascinaba del falaz Breton aquella frase del revólver cargado, de la multitud, del disparo indiscriminado y anónimo al franquear la puerta de tu casa: el llamado acto surrealista puro. Eso sí era, eso sí creo que sigue siendo lo que los ortodoxos llaman revolución. Los francotiradores, Jesse y Frank James, los héroes de Peckinpah. Ese tipo de marginados.

Uno de nosotros escribió un deleznable poema en endecasílabos. Las palabras clave eran *Wisconsin*, *New Deal* y *Lady Rowena*. *Rowena* aparecía tres veces, y en distintos lugares del endecasílabo. Con palabras como esas, que superficialmente connotaban el Chicago de la prohibición, podría escribirse hasta una pésima novela histórica, a ser posible con mucha acción y de aventuras, lo que en aquella época suponía para nosotros el límite del placer. Ese sí que nos parecía un *métier* honorable, a la fe. Téngase en cuenta que habíamos leído el horrendo volumen que ese fanático de Hungría, Georg Lukács, dedicara a Walter Scott. Lo de *Wisconsin* sonaba a huida, por aquello de que Chicago se iba poniendo insopportable, nada *gemütlich* (que dijo uno). Por cierto, no resultaba en absoluto pedante ni excesivo oír un germanismo de vez en cuando, después de tantos y tan evidentes galicismos. Estábamos acostumbrados al látigo francés y, de alguna manera, no lo podíamos evitar. Pero cabían estas pequeñas infidelidades.

Nuestro particular *revival* incluía a los clásicos de la literatura de terror. De lo que se trataba era de conocer el miedo, que nos era tan ajeno como al protagonista del *folktale*. Lo primero había sido, desde luego, el *Märchen* —su gozosa lectura—. Nuestra búsqueda vino después, como tantas veces ocurre. La vida cotidiana reproduce continuamente situaciones arquetípicas presentes en el mito y/o en el cuento popular, que no es más que la degradación del mito: su recitación profana. Al perseguir el miedo —que es una forma de combatirlo e incluso de vencerlo—, lo hacíamos guiados de un impulso antiquísimo, el mismo que guiara a Mary Shelley y a John William Polidori a escribir *Frankenstein* y *El Vampiro* a raíz de aquella inolvidable velada, con Byron como anfitrión, en la Villa Diodati de Ginebra, una lluviosa noche de verano de 1816. La dulce y tenebrosa *Carmilla*, el personaje vampírico femenino creado por Sheridan Le Fanu, nos fascinaba tanto o más que *Drácula*: era la inversión

de papeles, y nosotros, jóvenes, pervertidos y malos poetas, soñábamos con temas voluptuosos y *bizarres*. Escuchemos los frutos de esa degenerada fascinación:

...tan tierna como un delicado ramillete de sensitivas que débiles alumbren el salvaje pavor de la rubia doncella al *voivode* ofrendada en plenilunio...

Abuso de adjetivos. Banalidad irritante de la comparación. Horrible. Tan monótono y farragoso. Sin embargo, el principal culpable de ese desastre les puedo asegurar que había sido la productora cinematográfica Hammer, de Londres, y, especialmente, la magnífica biblioteca sobre temas fantásticos de Christopher Lee. Todos nuestros poemas reproducían algo preexistente, y ese algo era infinitamente menos aburrido que nuestra burda reproducción. Sin saberlo, inventamos de nuevo el apógrafo, tan común en los códigos medievales. Nuestro acto de crear —y no nos avergonzábamos de ello— era la reescritura.

En nuestros párpados, jamás contaminados por el insomnio —aunque hubiéramos deseado en momentos de exaltación lo contrario—, se sucedían las visiones. Unas veces, aparatosas, imperiales. Otras veces, íntimas y obscenas. Otras, sacrílegas, devotas. Pero siempre eran visiones culturales. Una de las más tenaces fue la Edad Media. Un Medievo recreado y pintado a la medida de nuestro juego; un Medievo encontrado al azar entre las páginas de la monumental *Historia* de César Cantú y en los libros de Lacroix y de Valdemar Vedel, reafirmado en los sueños prerrataelistas y exacerbado en algunos dramas de don Angel Saavedra y don José Zorrilla. Un Medievo predominantemente occidental, pero que en modo alguno excluía a Bizancio, un Bizancio teológico y cruel que se mostraba en toda su esplendidez a través de sus más ilustres escritores, fácilmente legibles en la *Patrología Griega* de Jean-Paul Migne: el altivo y distante Constantino Porfirogéneta, autor del más completo ceremonial de corte que existe; la intrigante Ana Comnena, dispuesta siempre a la elogiosa hipérbole en favor de su propia dinastía; el patriarca Focio, sin rival en erudiciones, pero embustero y ambicioso; Miguel Psellos, el hombre más culto de su época; el anónimo autor del *Digenes Akrites*; todos los que fueron capaces de dibujar y dar vida a un mundo que por primera vez no era joven.

Y el mundo artúrico, descubierto en las hermosas planchas de Hal Foster, perseguido en Chrétien de Troyes y los *Mabinogion*, asediado en Lord Tennyson y en Malory, gozado en la plenitud de Von Eschenbach y completado en la novela-río de la *Vulgata* lanzarotesca. Numerosos poemas, ay dolor, glosaron las riberas de ese Amazonas de la fantasía. Poemas que empezaban con galicismos: *El mar devuelve aires de masacre*\*\*. Poemas visualizados en

\* Apud Eduardo Calvo, *El cantar de las sirenas*, Madrid, Azur, 1972. (N. de la R.)

\*\* Apud Marcos Ricardo Barnatán, *El libro del talismán*, Madrid, Azur, 1970. (N. de la R.)