

z-163

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA. • N.º 1 MARZO 1978





Vitrata de Alexander Calder

p o e s í a

Revista Ilustrada de Información Poética
N.º 1
Publicación mensual
Marzo 1978

DIRECTOR: Gonzalo Armero
SUBDIRECTOR: Juan Antonio Molina Foix
DIRECTOR GRAFICO: Diego Lara

EDITA: Dirección General de Difusión Cultural
Editora Nacional
Ministerio de Cultura

REDACCION:
Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas
Museo de Arte Contemporáneo
Avda. de Juan de Herrera, 2
Madrid-3

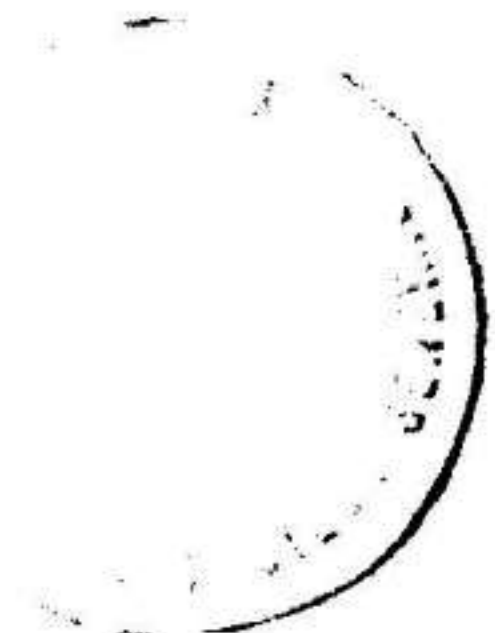
ADMINISTRACION:
Editora Nacional
Torregalindo, 10
Madrid-16

IMPRESA por Julio Soto; Antigua Carretera Barcelona, Km. 22,600
Torrejón de Ardoz (Madrid)
Depósito Legal: M-6414-1978

X

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA - N.º 1



EL MINISTERIO DE CULTURA, A TRAVÉS DE LA Dirección General de Difusión Cultural, ha creado esta publicación nueva, Poesía, desde la que presentar al lector esa parcela humana tan inasequible como es la de la poética, de límites tan imprecisos que obstaculizan toda definición. Inactual, aunque por ella se haya expresado lo mejor de nuestro siglo y en ella haya quedado glosado lo moderno, e inútil, aunque en ella radique algo de lo más válido del hombre, la poesía recorre la historia como su más fiel constante. Poesía, del griego ποιέιν, «hacer», una vieja manía del hombre. Y hoy, en nuestros días, se hace la poesía más esquiva que nunca, más indefinible. De ahí que esta revista quiera, como única justificación, hacer referencia a la clara etimología antes citada, y bajo ella amparar lo que compone este primer número (versos, prosas, dibujos, agujeros, tipografías...) y bajo ella amparar también los venideros.

Quede aquí constancia de agradecimiento a quienes, además de aquellos cuyos nombres quedan ya expresos en estas páginas, contribuyeron con su consejo en la aparición de este número: Antonio Fernández Alba, Santiago Amón, Mario Hernández, Joaquín Puig y José Miguel Ullán; y a quienes, desde sus puestos oficiales, han promovido y hecho posible esta publicación.

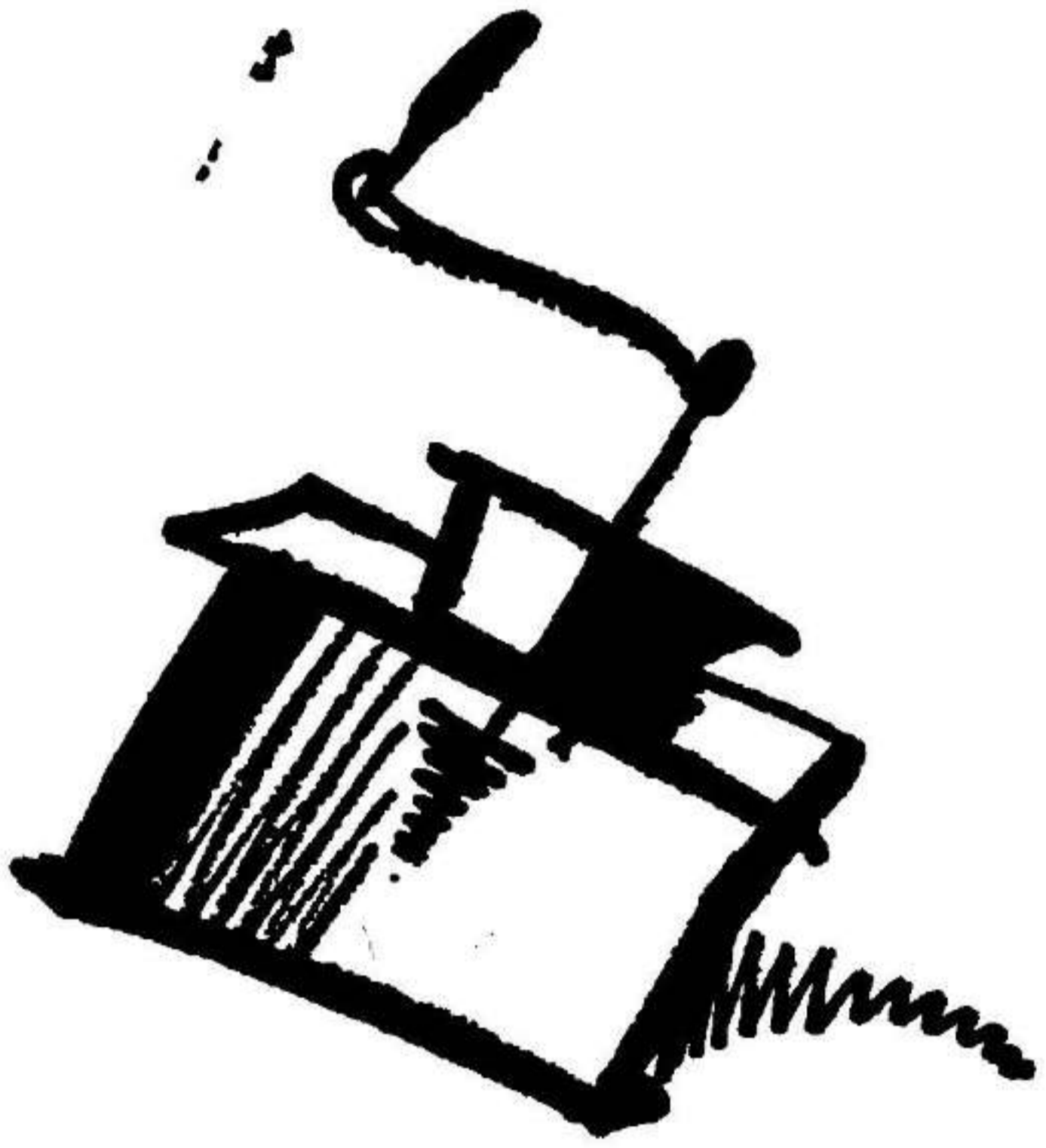
p o e s í a

1

Marzo 1978

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACION POETICA



DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
MINISTERIO DE CULTURA

P

O

e

S

í

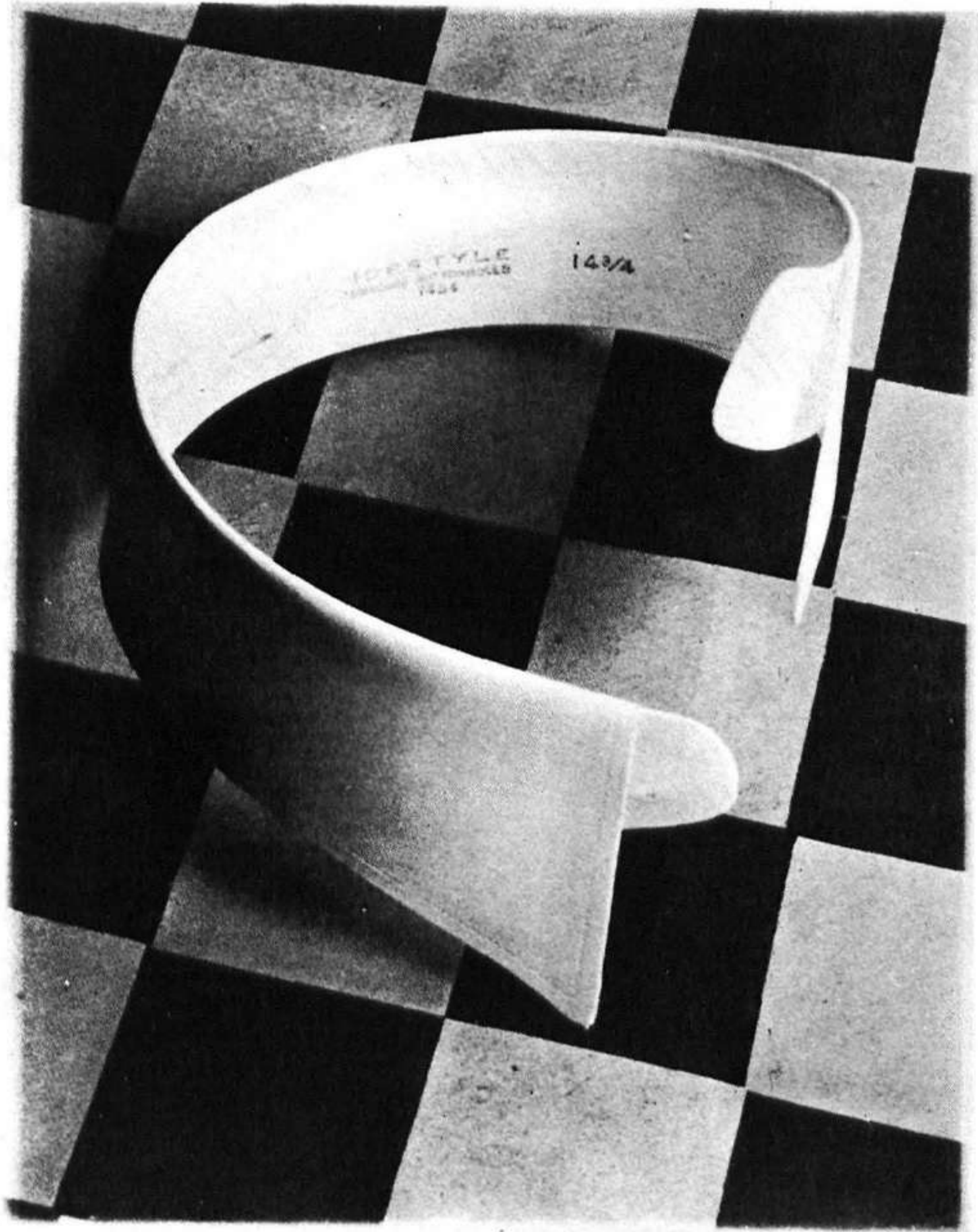
a

INDICE

	<u>Pág.</u>
VICENTE ALEIXANDRE	
Poesía	5
JORGE GUILLEN	
Glosas	7
PABLO PALAZUELO	
Para un poema	13
PAUL CELAN	25
MAURICE BLANCHOT	
El último en hablar (traducido por Manuel Carrión)	26
JOSE ANGEL VALENTE	
Doce versiones de Paul Celan	36
FRANCISCO PINO	
Algunos poemas (1934-1977), seguidos de Tercetos	57
RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO	
Varios	79
Conversación con JUAN LARREA Entrevista de Santiago Amón	87
KURT SCHWITTERS	
El espantapájaros (traducido por Mauricio d'Ors)	94

INDICE DE LAMINAS

<i>R. Stirling: Editorial</i>	I-III
<i>Paul Osterbridge, Jr.: Advertisement for George P. Ide Co.</i>	IV
<i>John Storr: Knowledge combating Ignorance</i>	V
<i>Alberto del Palacio: Estación del Mediodía</i>	VI
<i>André Kertész: Mondrian's Eyeglass and Pipe</i>	VII
<i>Rockwell Kent: Nightmare</i>	VIII
<i>Alexandre de Riquer: Ex-libris</i>	IX-X
<i>Robert Gibbings: The House-Painters</i>	XI
<i>Noel Rooke: The Gates of Upper Dauphiné</i>	XII
<i>Lionel Feininger: Xilografía</i>	XIII
<i>Lloyd C. Bernard: Untitled</i>	XIV



Después del don del habla nada hay más precioso que la escritura; pues ella es una segunda palabra; es el intérprete material de nuestros pensamientos, es un vehículo asombroso que transporta nuestras ideas desde las zonas de un hemisferio á las de otro. Por ella se han puesto en relación todas las naciones del globo; por ella sabemos lo que pasara en los más remotos siglos; y por ella en fin, sabrá la posteridad las sublimes acciones de los héroes de todos tiempos; los grandes descubrimientos de todas las épocas, y cuanto abraza la Historia universal de todo lo creado.

ESCRITO POR STIRLING

Girault sculp.

Vicente Aleixandre

La poesía es una larga pregunta que se prolonga y concreta en cada poema que el poeta compone, en cada libro que el creador origina. No se dirige al mundo, sino al oído del mundo, lo que no es lo mismo. Ese oído es el hombre, que nace de la materia que se levanta, incorporándola y que al sucederse se hace historia. La poesía busca con desesperación una imposible respuesta porque el oído escucha pero no tiene palabras. La poesía es la esperanza inabatable, porque la vida es una contestación perecedera pero inmortal.

¿Dónde la cesación de la vida? Llamamos muerte a un engaño, y cada hombre que parece desdecirse con su relámpago improrrogable no hace sino responder sin fin. Materia sacra, ella, su totalidad, que en su ciega e imborrable presencia busca con ultimidad expresarse. La boca del hombre dice a veces, oh misterio, y suena la poesía, suena el mundo, gime su ápice, a una luz espiritual que es la materia misma, porque no hay otra. No hay más que el espíritu encarnado, y es la realidad tangible la que suena, no las voces de

"POESIA"

La poesía es una larga pregunta que se prolonga y concreta en cada poema que el poeta compone, en cada libro que el creador origina. No se dirige al mundo, sino al oído del mundo, lo que no es lo mismo. Ese oído es el hombre, que nace de la materia que se levanta, incorporándola y que al sucederse se hace historia. La poesía busca con desesperación una imposible respuesta porque el oído escucha pero no tiene palabras. La poesía es la esperanza inabatable,

tible, porque la vida es una contestación perecedera pero inmortal. II

¿Dónde la cesación de la vida? Llamamos muerte a un engaño, y cada hombre que parece desdecirse con su relámpago improrrogable no hace sino responder sin fin. Materia sacra, ella, su totalidad, que en su ciega e imborrable presencia busca con ultimidad expresarse. La boca del hombre dice a veces, oh misterio, y suena la poesía, suena el mundo, gime su ápice, a una luz espiritual que es la materia misma, porque no hay otra. No hay más que el espíritu encarnado, y es la realidad tangible la que suena, no las voces de

terio, y suena la poesía, suena el mundo, gime su ápice, a una luz espiritual que es la materia misma, porque no hay otra. No hay más que el espíritu encarnado y es la realidad tangible la que suena, no las voces de los ángeles. La poesía es dolorosa y llena de alegría el mundo porque es su conciencia.

Cuando nace un poeta lo que nace es un silencio. Cuando ellos se reúnen callan, y más letras misteriosas aparecen. Con su congregación —la de ellos— lo que ha nacido quizá es lo que llamamos una hoja, una revista. Ella recoge la pura palabra del mundo, que no es sólo la palabra del hombre.

Aleluya, habría que decir, y el llanto quedaría bajo los pies oscuro, redimido, y la música de la larga pregunta añadiría una nueva nota, la verdaderamente inoíble, que nos sobrecoje el corazón.

Vicente Aleixandre

los ángeles. La poesía es dolorosa ^{III} y llena de alegría el mundo porque es su conciencia.

Cuando nace un poeta lo que nace es un silencio. Cuando ellos se reúnen callan, y más letras misteriosas aparecen. Con su congregación —la de ellos— lo que ha nacido quizá es lo que llamamos una hoja, una revista. Ella recoge la pura palabra del mundo, que no es sólo la palabra del hombre.

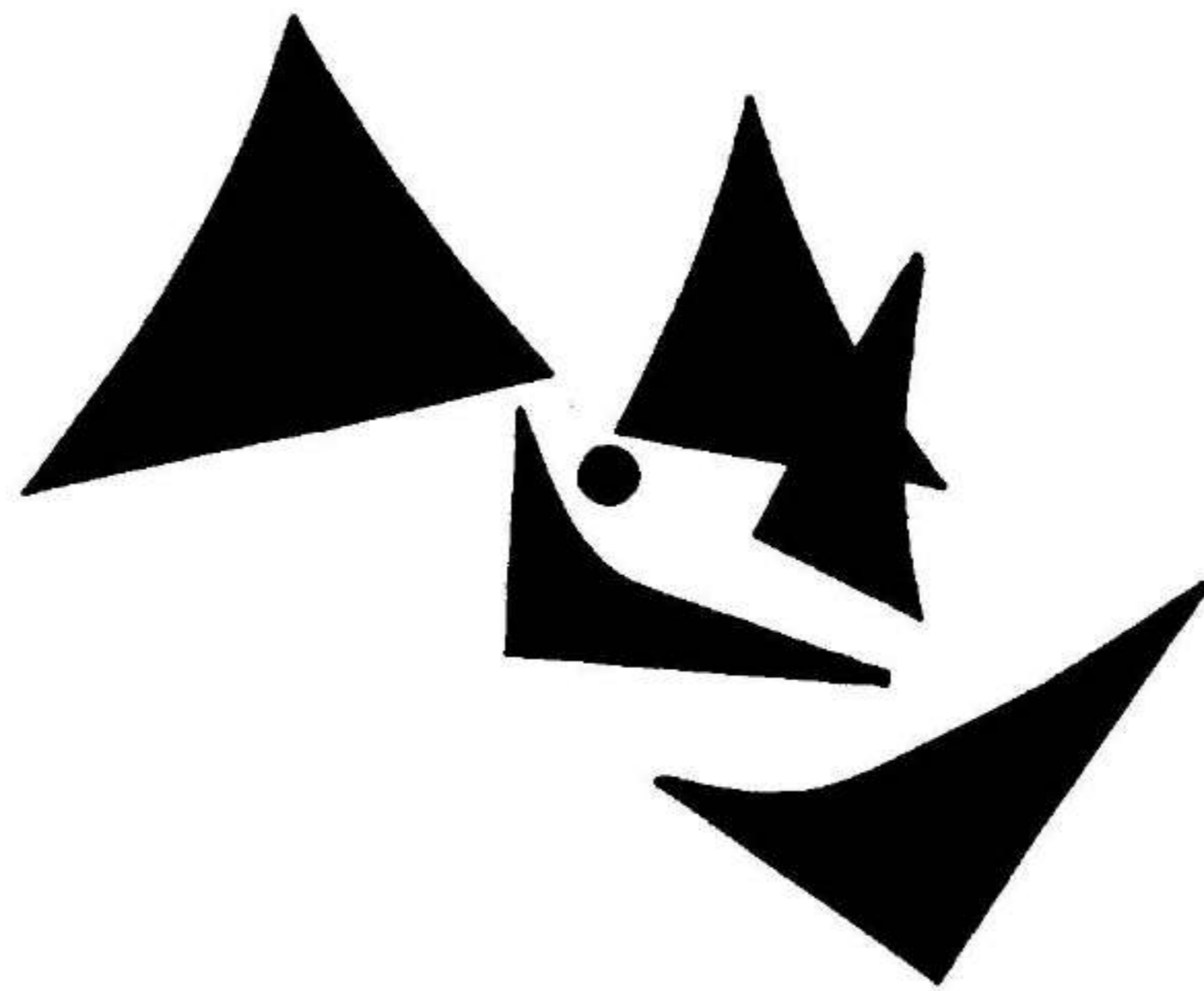
Aleluya, habría que decir, y el llanto quedaría bajo los pies oscuro, redimido, y la música de la larga pregunta añadiría una

una nueva nota, la verdaderamente inoíble, que nos sobrecoje el corazón. ^{IV}

Vicente Aleixandre

Jorge Guillén

G l o s a s



Sagrado

*Tu vida es más que tú desde la entraña.
¿Y el instinto de propia destrucción?
«Thanatos». Es la trágica sordera.*

Escucha bien, escucha.

Este don de vivir...

*Valor sagrado: nos trasciende a todos.
Sagrado aún sin dioses.*

Centro

*Esa final efusión
Portadora de la vida
Nos muda en centro radiante
De plenitud conseguida.*

¿Condenas el vivir desde ese centro?

Lo humano

—*Esta oscura cloaca de la Historia...*

—*O deslumbrante escena de teatro*

Muy bueno.

—*Pocas veces.*

—*Infinitas.*

—*Drama, por fin, con su final tragedia.*

—*Gran aventura.*

—*¿Quieres Paraíso?*

—*Yo quiero jugar bien el juego humano.*

Bodegón

*La botella, el pan y el plato
se saludan en la mesa.*

MIGUEL VALDIVIESO

Arte y fe del bodegón.

Ese tan estricto plato

Me asegura que es de veras.

Creo en ti, mundo inmediato.

El tiempo sigue

*El tiempo sigue sin fatiga alguna
Por su camino acaso interminable.*

*Mi tiempo no tendrá para su término
Más que mi propio corazón inmóvil.*

*Morirá silencioso entre mis brazos.
Se advertirá su ausencia en mi semblante.*

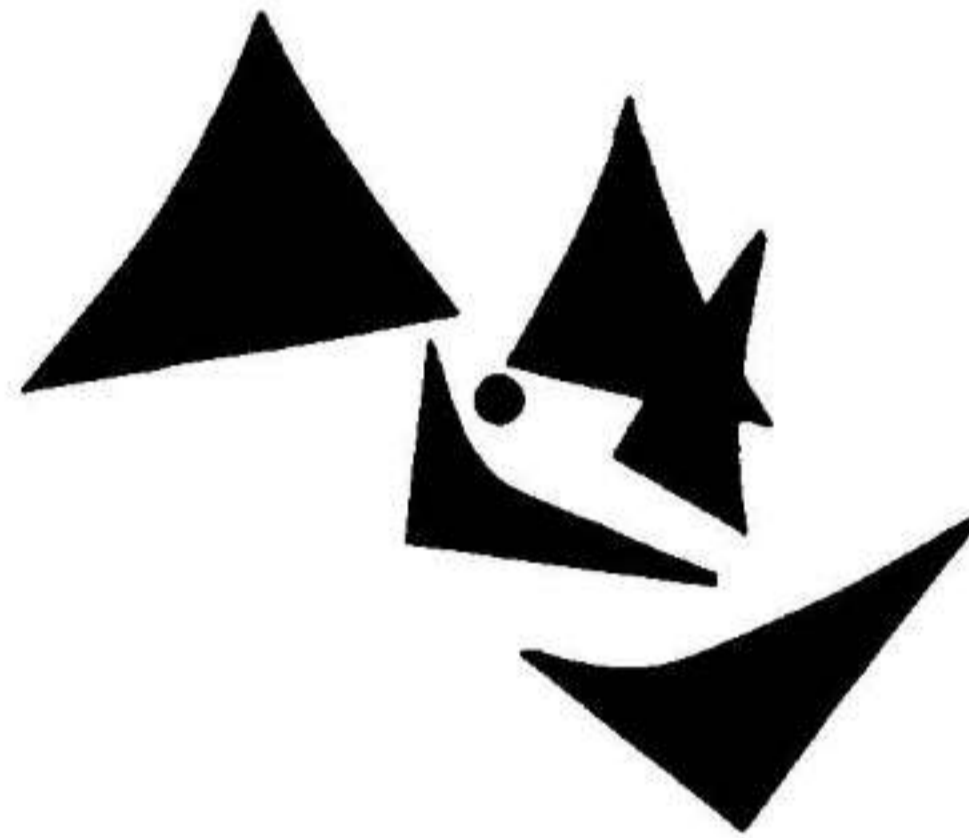
Fabio : soy de tu misma especie humana.

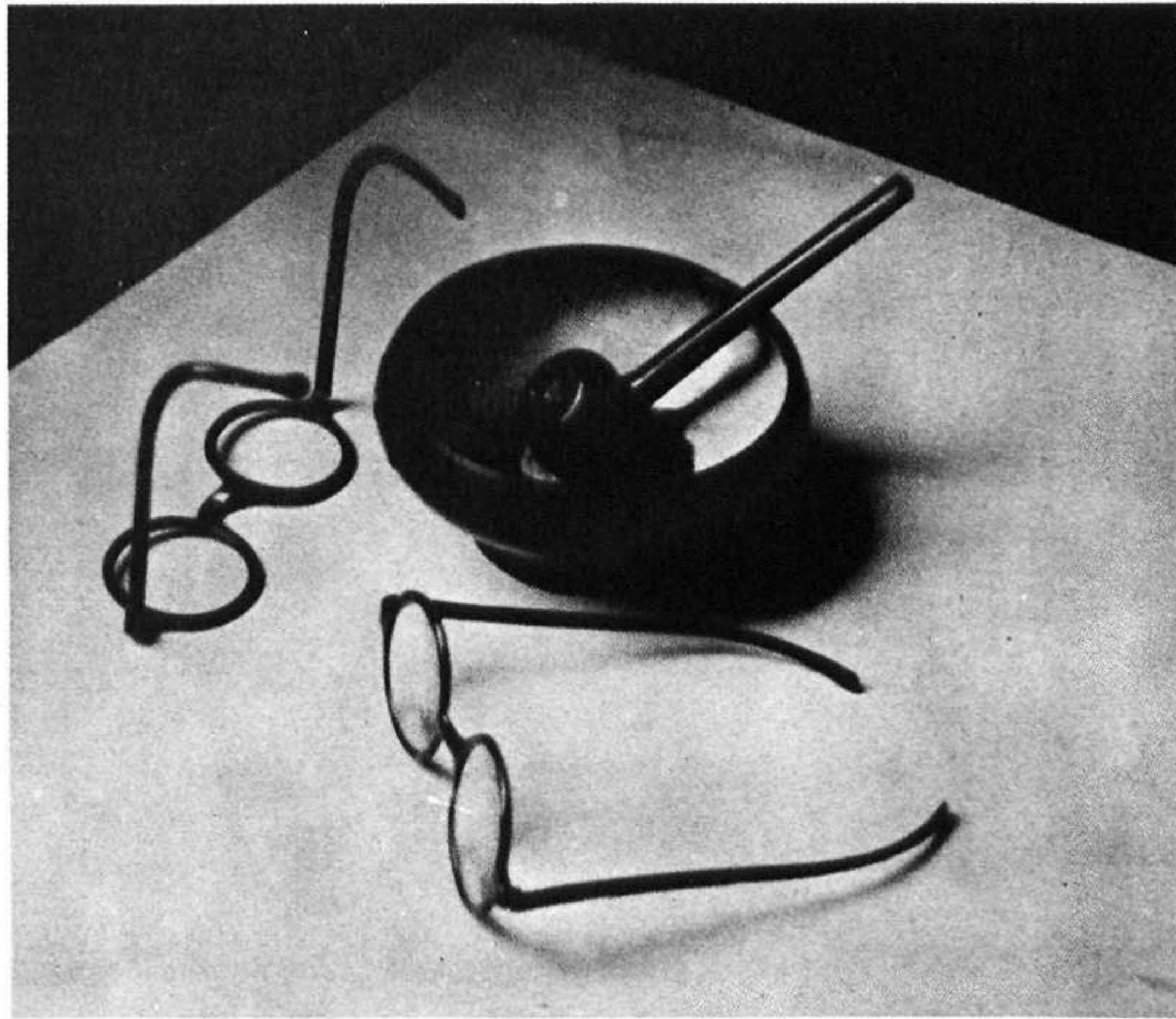
Nuestro mundillo

*Nuestro mundillo, tal cual es,
Exige adhesión y protesta
Desde los ojos a los pies.
¿Muy mal realidad nos contesta?
Cobarde, gime el derrotista.
Vivir será nuestra conquista.*

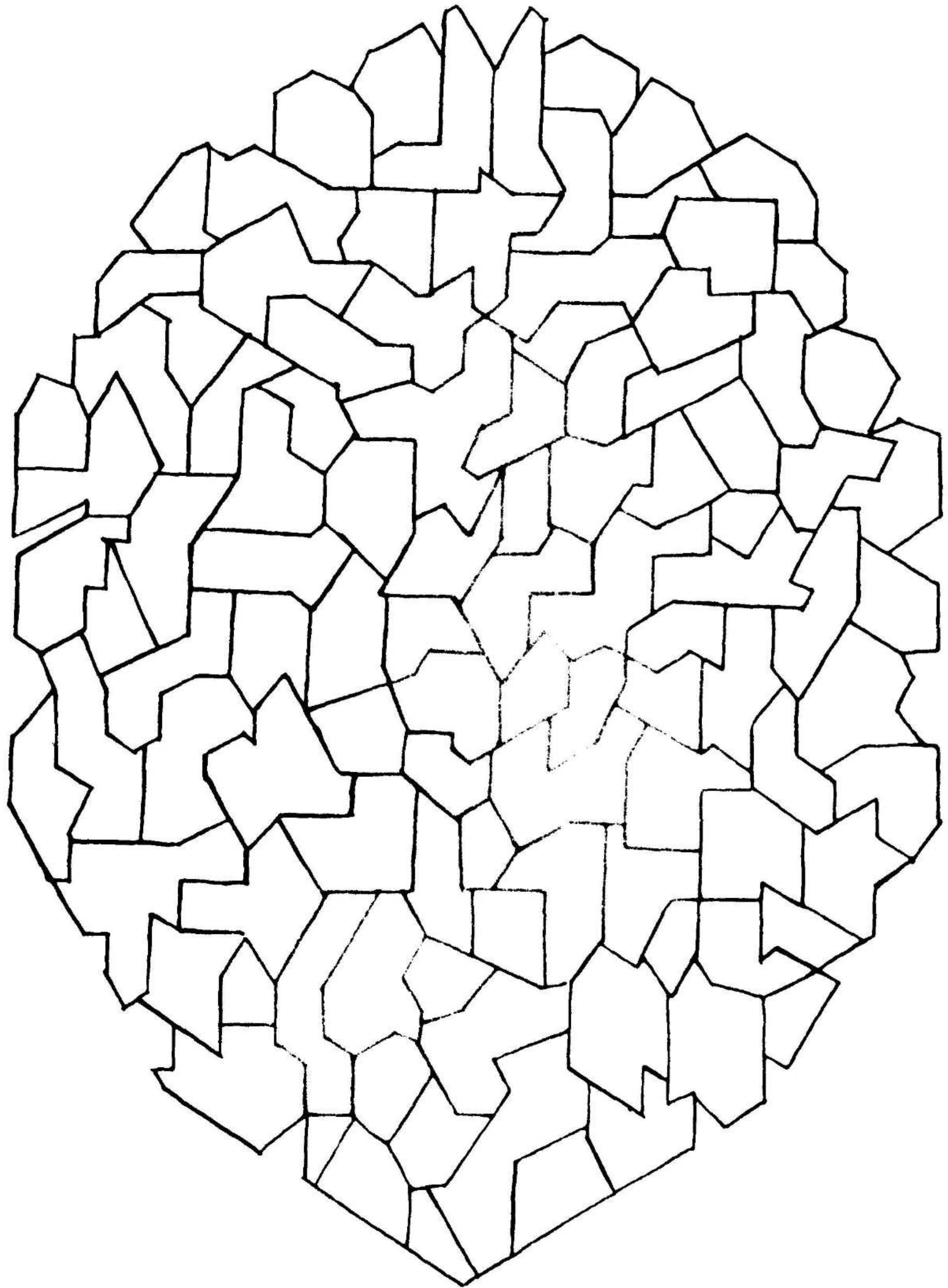
Punto

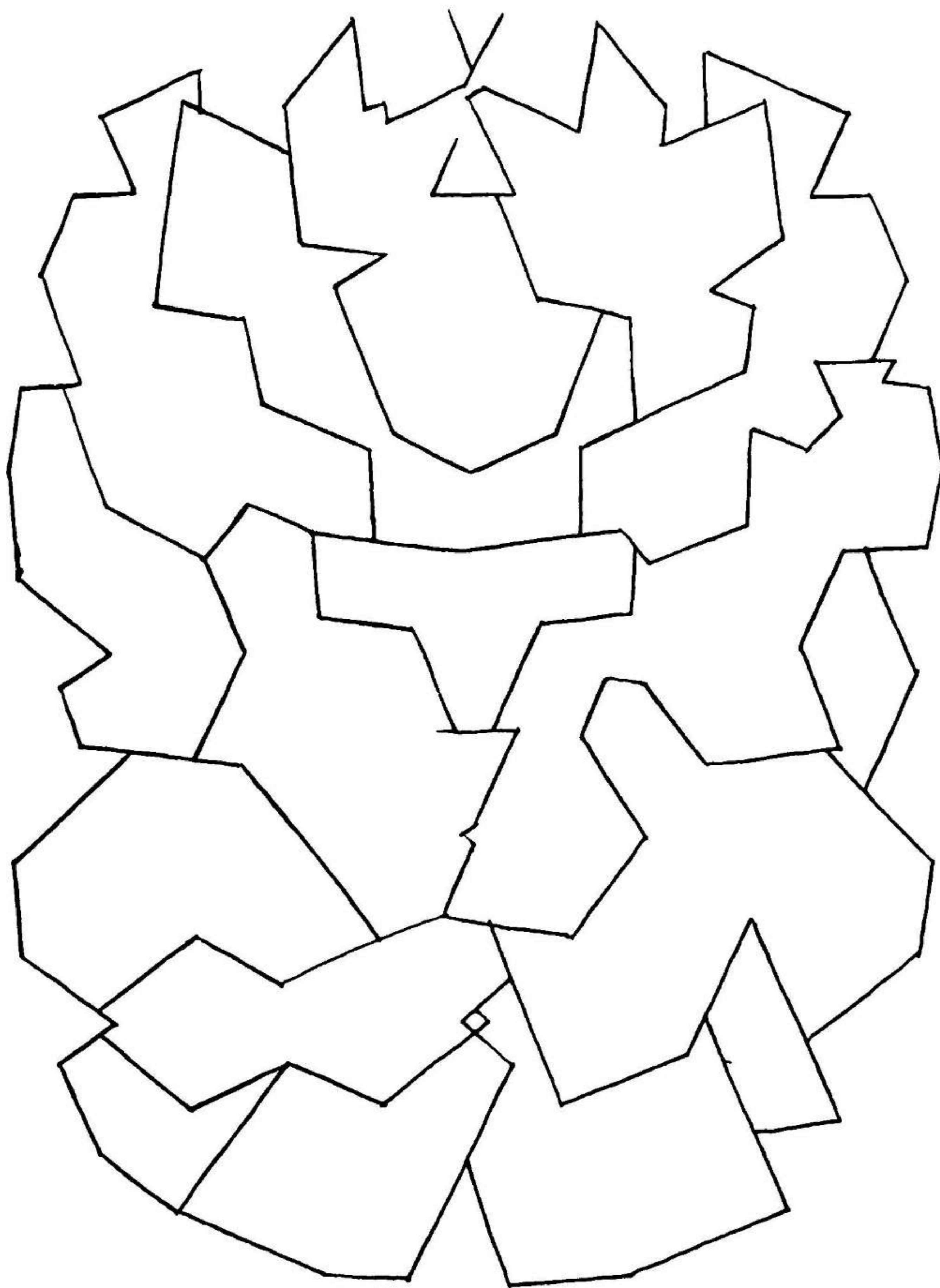
*Me canso de increpar a los peores.
¡Tanta complicidad en tanto crimen!
Dejémoslo. ¿Futuro? Yo lo ignoro.
Me bastan tantos años asumidos
A través de una vida en un planeta
Que a veces logra cúspides geniales.
Gracias. Adiós. Silencio.*

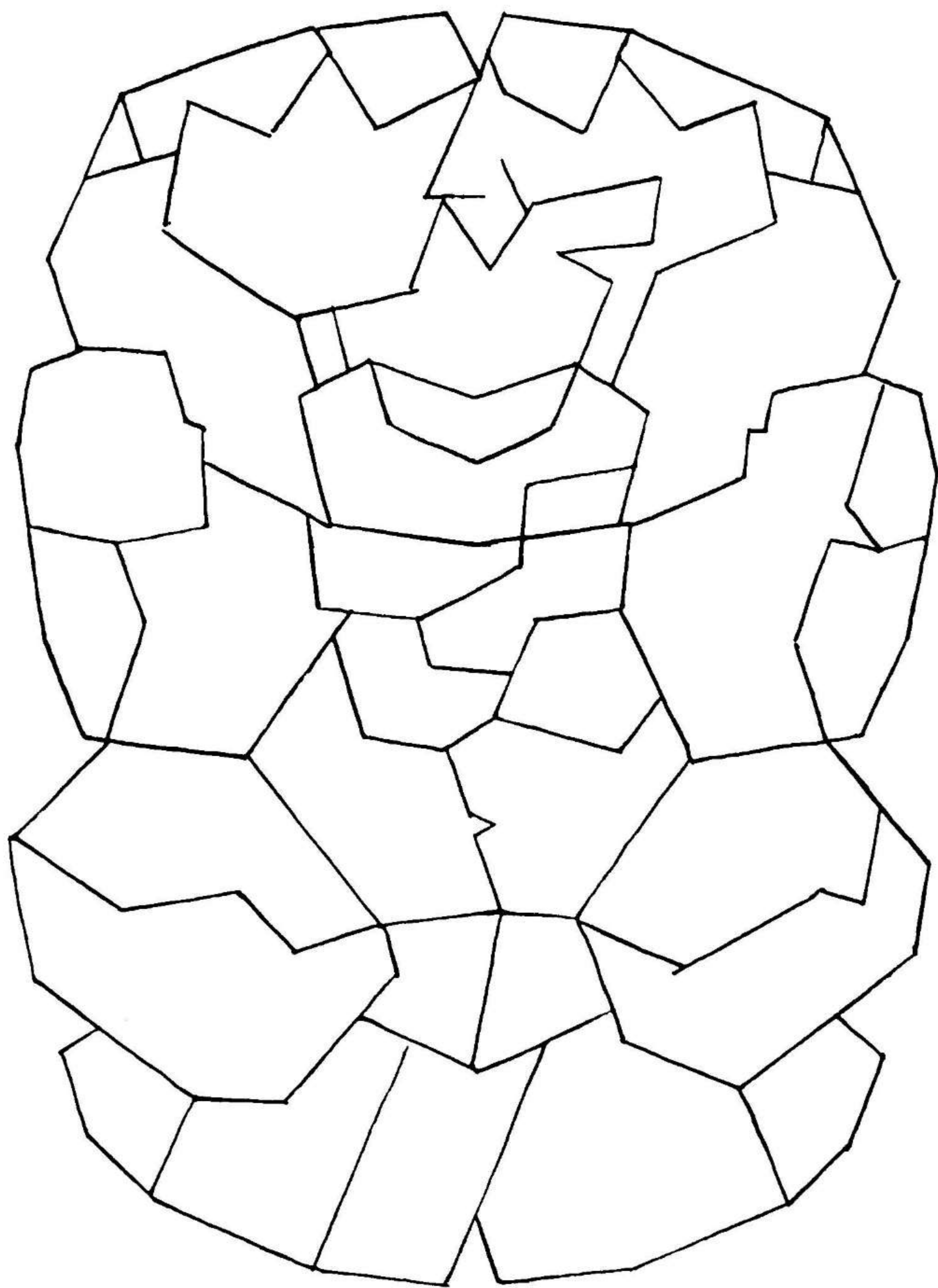


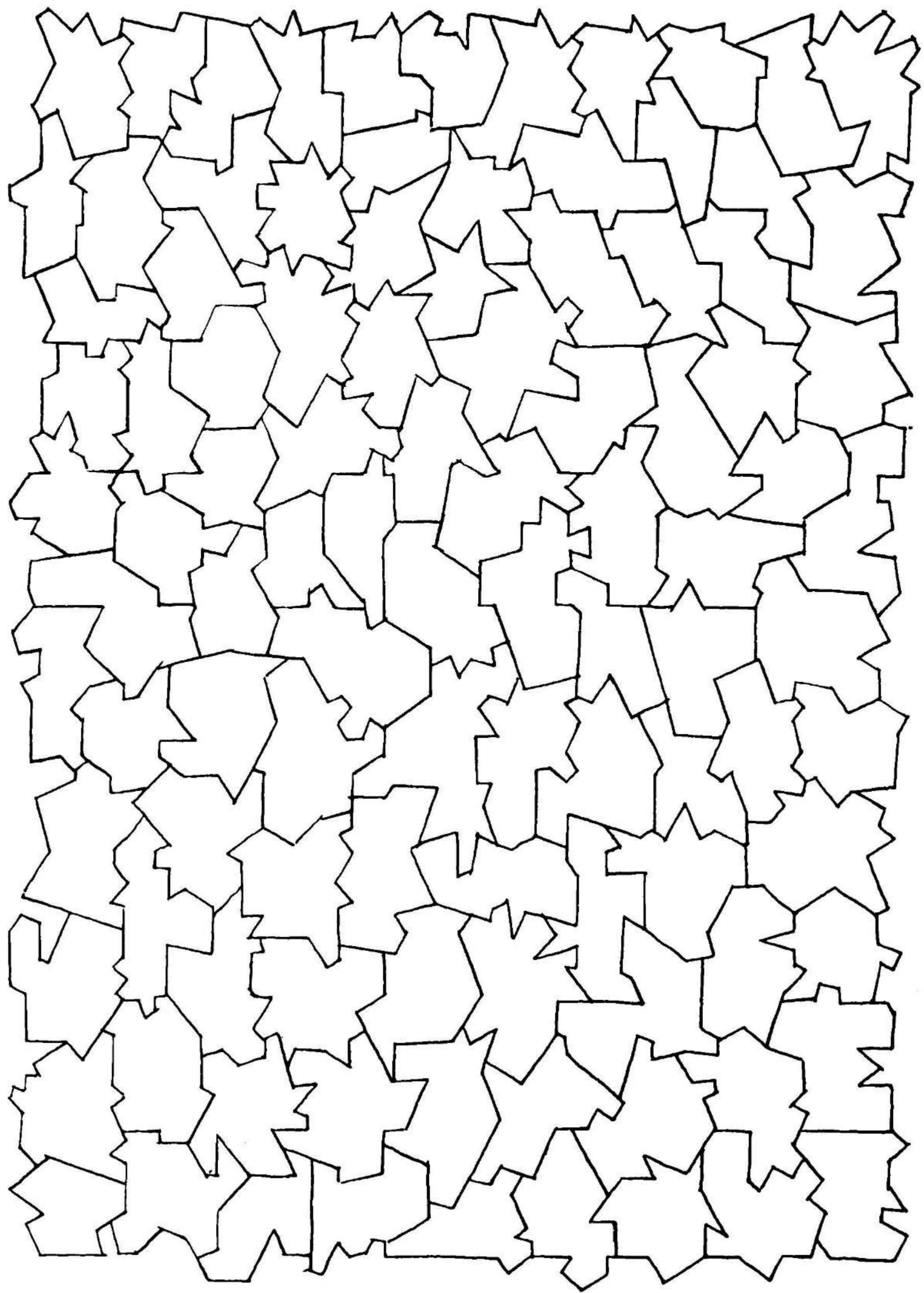


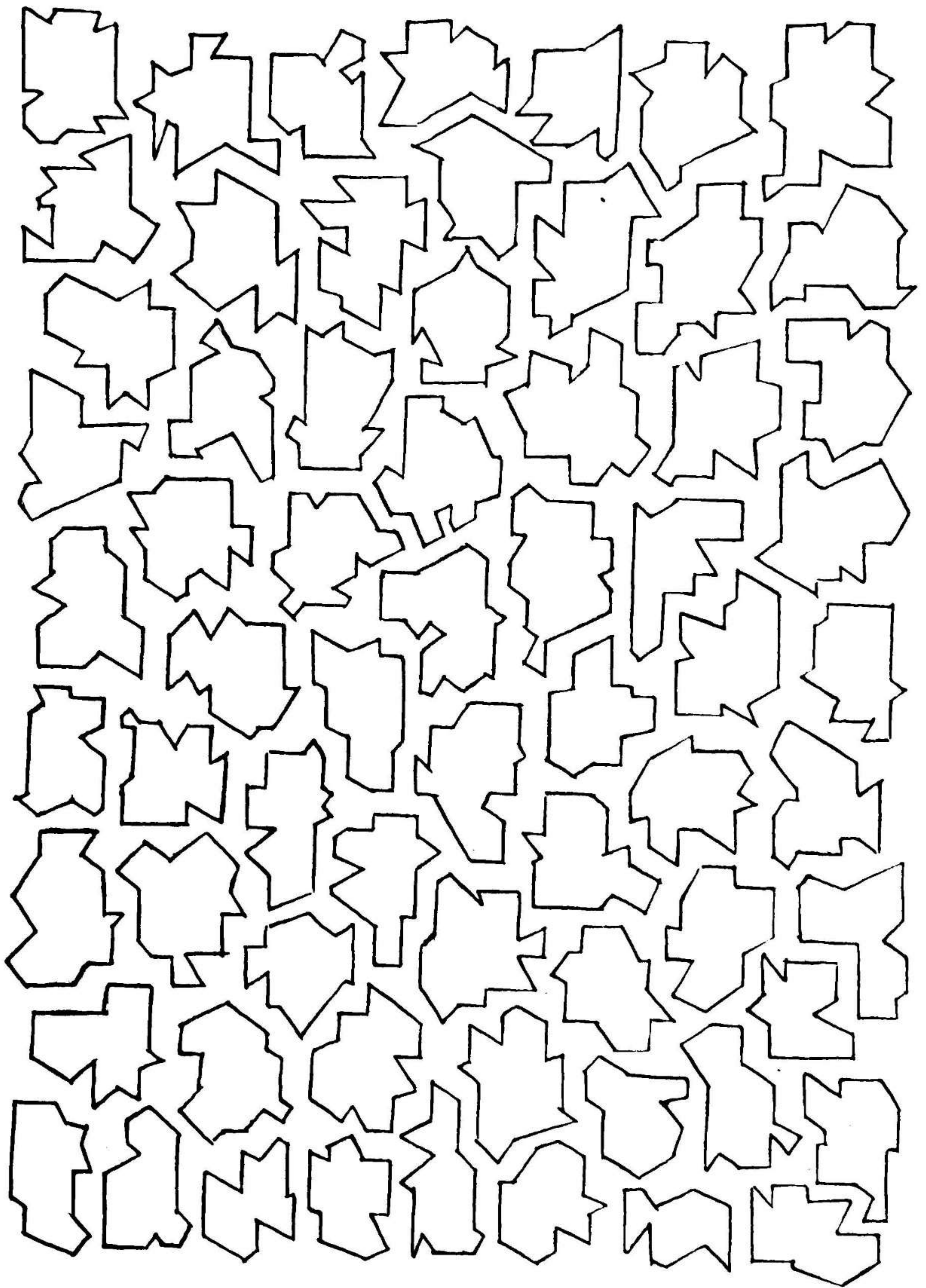


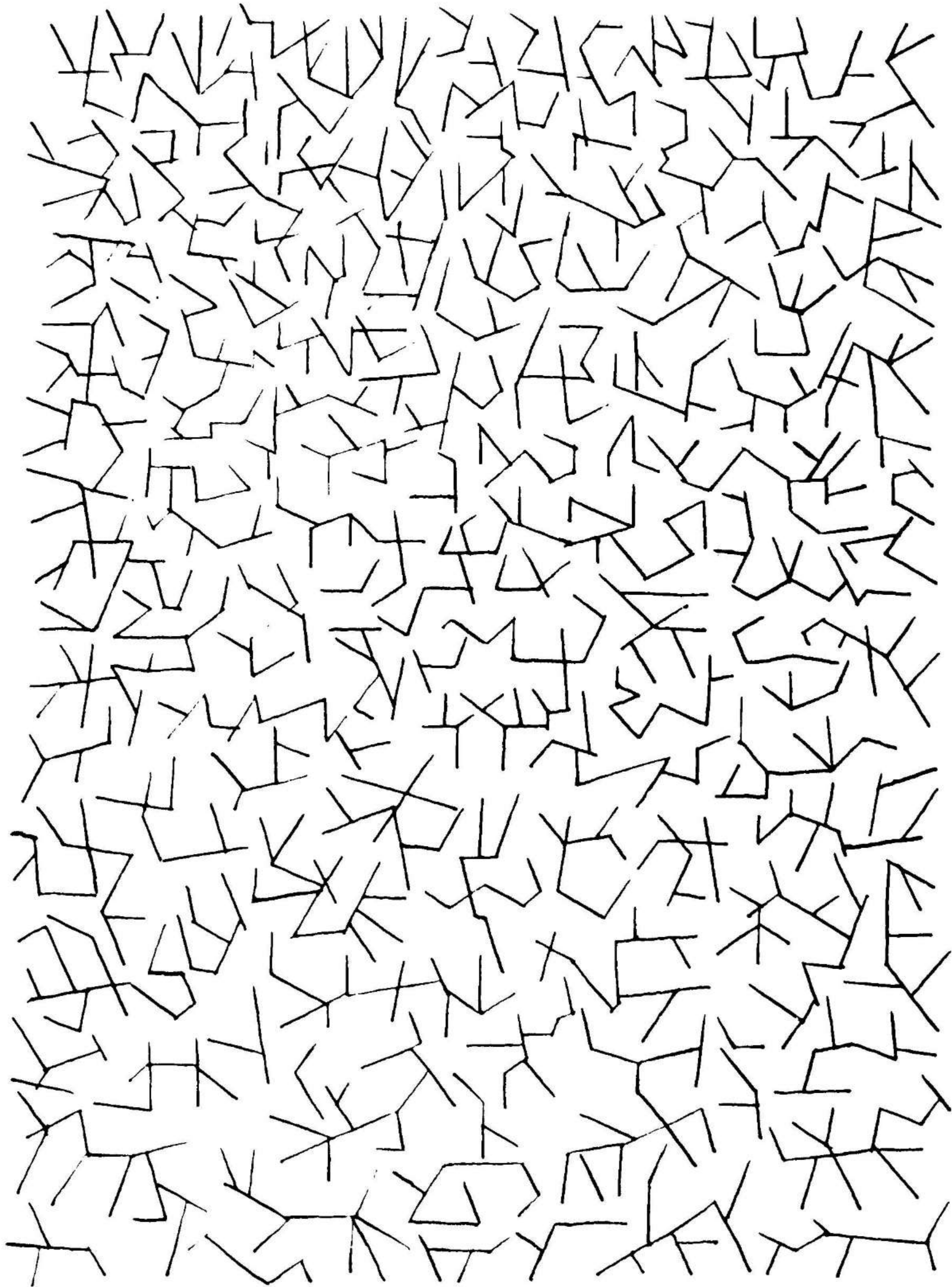


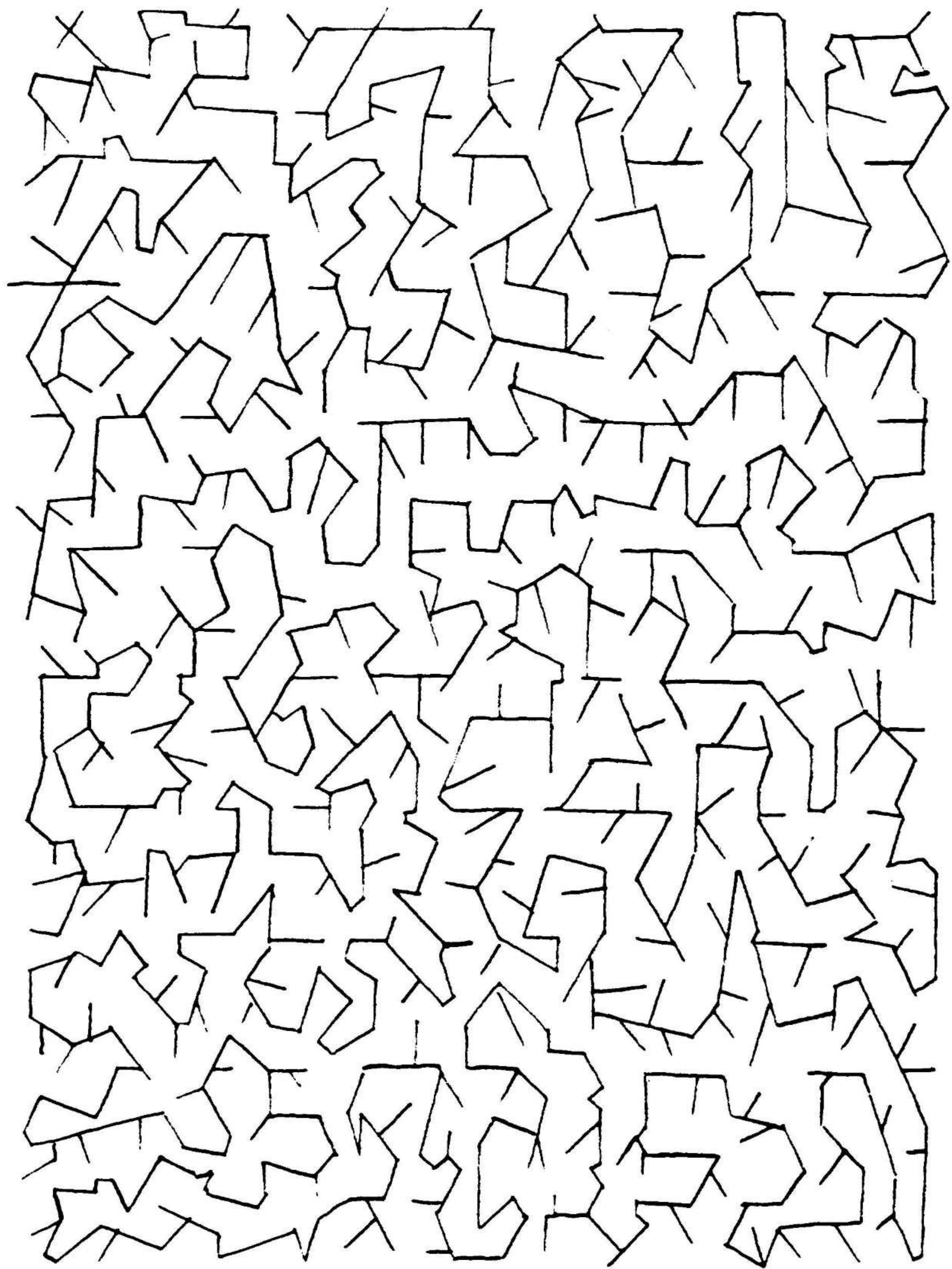


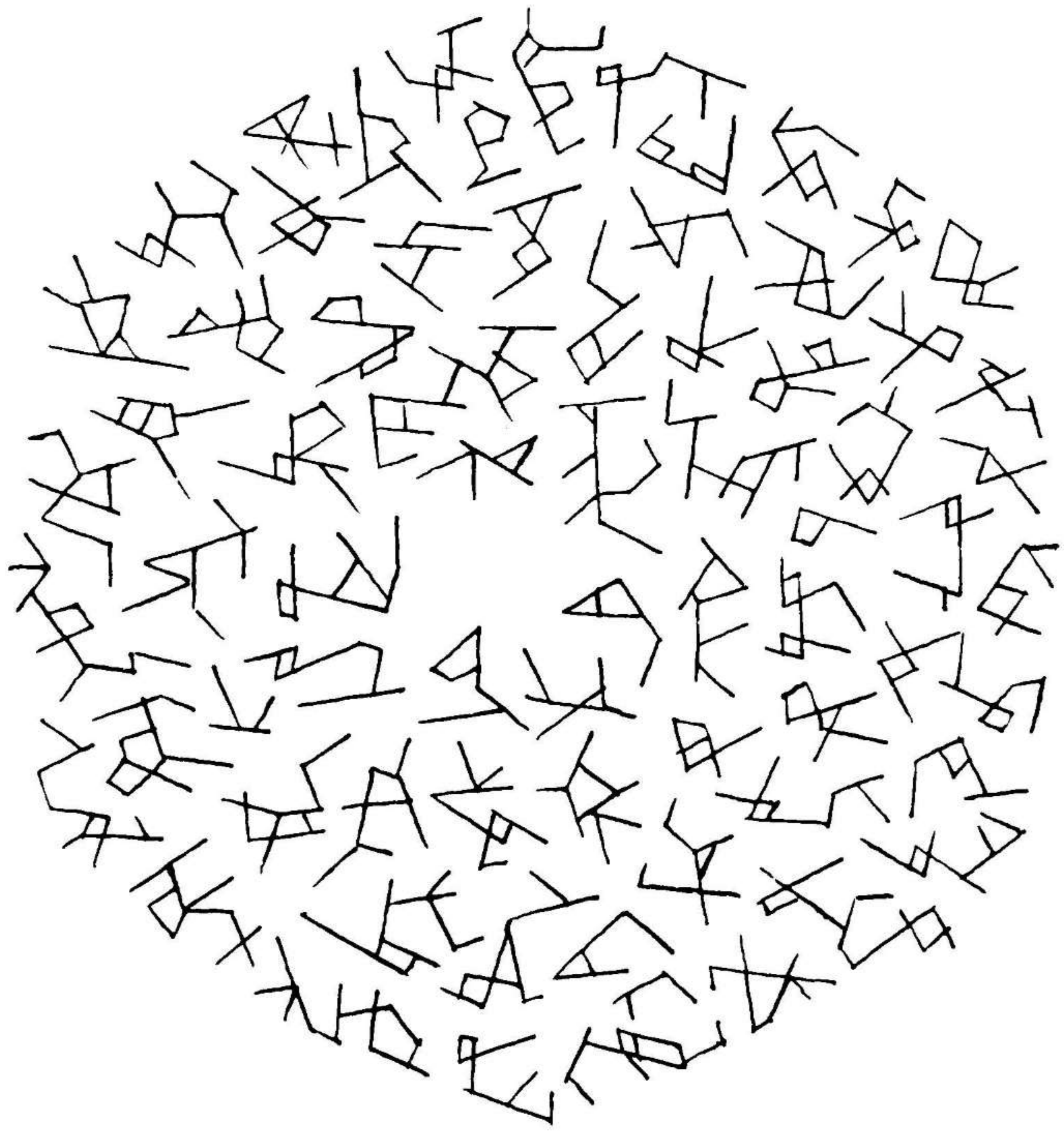


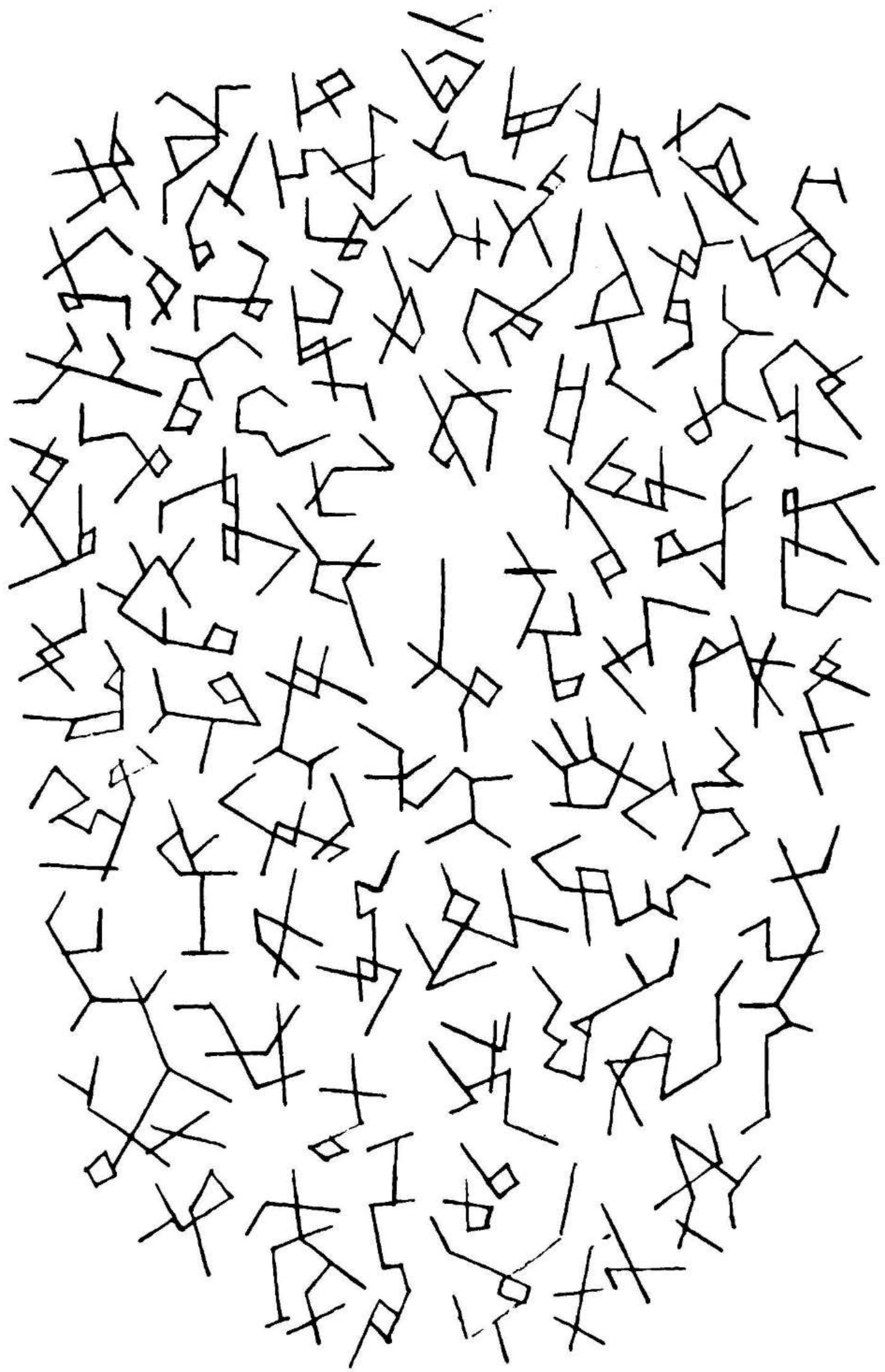


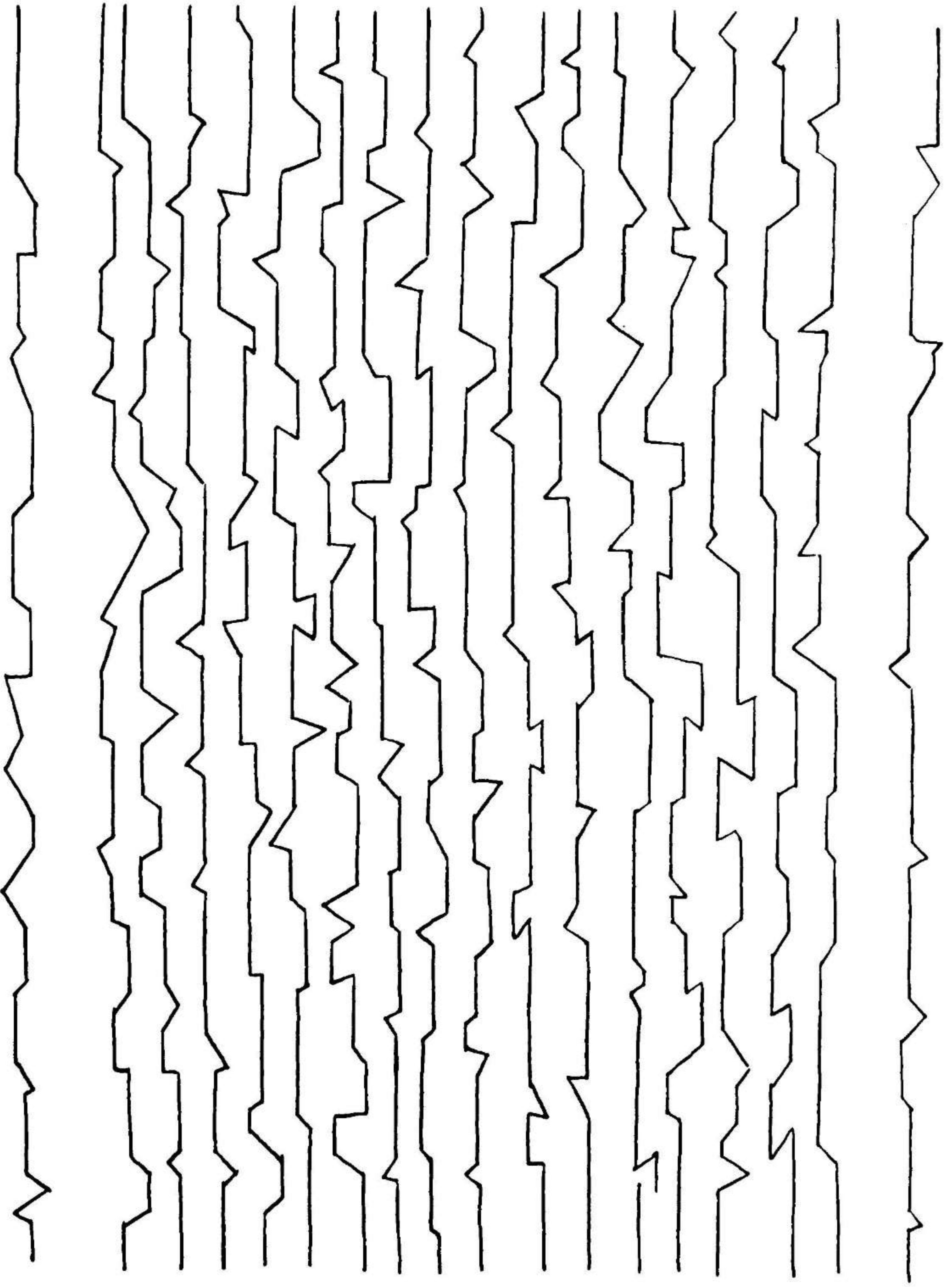












Paul Celan

MAURICE BLANCHOT

EL ULTIMO EN HABLAR
(traducido por Manuel Carrión)



DOCE VERSIONES
José Angel Valente



EL ULTIMO EN HABLAR

Maurice Blanchot

(traducido por Manuel Carrión)

Platón: *Porque de la muerte, nadie sabe nada.* Y Paul Celan: *Nadie da testimonio en pro del testigo.* Y, sin embargo, nos buscamos siempre un compañero: no para nosotros, sino para algo que hay en nosotros, fuera de nosotros, que necesita que fallemos para alcanzar la línea que no alcanzaremos jamás. Compañero perdido de antemano y una pérdida ya que nos suplanta.

¿Dónde buscar el testigo para el cual no hay testigo?



Quien aquí nos habla nos llega por la extrema tensión del lenguaje, por su concentración, por la necesidad de mantener, de dirigir una hacia otra, en una unión que no forma unidad, las palabras ya asociadas, juntas por algo distinto de su mismo sentido, simplemente orientadas hacia. Y la que nos dice, en esos poemas casi siempre muy cortos en los que los términos, las frases, por el ritmo de su brevedad indefinida, parecen contorneados de blanco, es que ese blanco, esas paradas, esos silencios no son pausas o intervalos para dar paso a la respiración de la lectura, sino que pertenece al mismo rigor que no permite más que un poco de relajamiento, un rigor no verbal ni destinado a cargar el sentido, tal como si el vacío fuera menos una falta que una saturación, un vacío saturado de vacío. Y en verdad que no es esto lo que más me importa, sino acaso el que un lenguaje tal, tan frecuentemente duro (como el de algunos poemas del último Hölderlin), y no ya duro, sino algo así como estridente, un sonido agudo más allá de lo que se puede convertir en canto, no desemboque jamás en una palabra de violencia, no golpee al otro ni sea animada por intención alguna agresiva o destructora: como si ya hubiera tenido lugar la destrucción de sí mismo a fin de que otro sea preservado o para *que se conserve una señal llevada por la oscuridad.*

¿Adónde va este lenguaje? *Sprachgitter*: hablar sería lo mismo que meterse entre rejas —las de la prisión— a través de las cuales se promete (se rehúsa) la libertad de fuera: la nieve, la noche, los lugares con nombre, los que no lo tienen. ¿O se trata acaso de creerse dotado de una reja que permite esperar que haya algo descifrable

*ein ins Stumme entglittenes Ich
(un yo que a la mudez ha resbalado)*

*Wieder Begegnungen mit | vereinzelt
Worten wie: | Steinschlag, Hartgrässer,
Zeit.*

*(Y volver a encontrarse con | las palabras
sueltas como: | Rodar de piedras, cañas,
tiempo.)*

*dass bewahrt sei | ein durchs Dunkel
getragenes Zeichen.*

y, por ende, encerrarse una vez más en la ilusión de que los sentidos o la verdad pueden ser libres allá abajo, en el paisaje *donde la huella es bien segura*. Pero lo mismo que la escritura se lee bajo la apariencia de una cosa, de una corteza de cosa que se condensa en tal o cual cosa, no para designarla, sino para escribirse en ella *en la marejada de las palabras caminantes*, el fuera, la corteza no se lee tampoco como una escritura, escritura sin lazos y siempre ya fuera de ella misma: *hierba, por separado escrita?* Puede ser que el recurso —¿se trata de un recurso, de una llamada?— sea confiarse, por encima de la malla del lenguaje (*ojo, ojeada entre barrotes*) a la espera de una mirada más ancha, de una posibilidad de ver, de ver sin las palabras mismas que significan la vista: *No leas más —¡Mira! | No mires más —¡Ve!* Así que la vista (puede ser), pero con *vistas* siempre a un movimiento, asociada a un movimiento, como si se tratase de dirigirse hacia la llamada de esos ojos que ven más allá de lo que hay que ver: *ojos ciegos al mundo, ojos que la palabra lleva a la ceguera* y que miran (allí donde tienen su sitio) *persiguiendo las grietas del morir*.

*Ojos ciegos al mundo,
Ojos en las quebradas del morir,
Ojos ojos:*



*No leas más —¡mira!
No mires más —¡ve!*

Movimiento sin meta, hora siempre postrera: *Ve, tu hora | no tiene hermanas, | tú estás | ya en casa*. Pero se trata de un movimiento que no se interrumpe: la afirmación del retorno no hace más que hacerlo más estéril, movimiento pesado de la rueda en giro de sí misma y sobre sí misma, destellos sobre un campo negruzco, acaso la noche, la rueda nocturna de las estrellas, aunque *la noche | no necesita para nada estrellas*, como sucede que *en ningún sitio | se pregunta por ti*.



mit der untrüglichen Spur

... in der Dünung | wandernder Worte

Gras, auseinandergeschrieben

Lies nicht mehr -schau! | Schau nicht mehr -geh!

zur Blindheit über- | redete Augen

Augen weltblind, | Augen im Sterbegeklüft, | Augen Augen:

Geh, deine Stunde | hat keine Schwestern, du bist- | bist zuhause.

Die Nacht | b)aucht keine Sterne, nirgends | fragt es nach dir.

Lo de fuera: adonde te llevan los ojos —los ojos alejados del ser que podríamos considerar solitarios e impersonales: *la salpicada / siempreluz, terriamarilla | por detrás de | las cabezas planetarias. | Vistas | halladas, rajadas | de ver | talladas en la nave del espacio,* ojos que desencarnados, privados del poder de comunicarse, vagan errantes, *mendigan bocas | terrestres.* Ojos que constelan la eternidad (*la eternidad se levanta llena de ojos*); por eso acaso el deseo de quedarse ciego:

*ciégate desde ahora:
que está la eternidad repleta de ojos*



Pero privarse de ver es todavía una manera de ver. La obsesión de los ojos apunta hacia algo distinto de lo visible. *Desnudo a las puertas del sueño | lucha un ojo solitario. | Aún ha de haber, junto al nuestro | un ojo ajeno, mudo | bajo pupila pétrea. | Ay, ojo ebrio | errante acá y allá como nosotros | y que nos mira a veces | en su asombro clavado. | Oscuridad allí | que el ojo arrebatara. | Ojos y boca tan abiertos y huecos, Señor. | Y tu ojo ciego como la piedra. | Flor palabra de ciegos. | Cánticos | voces de ojos, en el coro. | Tú estás, | donde tu ojo, tú estás | arriba, estás | abajo; pero yo, | fuera.*



La relación con este fuera, nunca ya dada, ensayo de movimiento o de un caminar, relación sin nexos ni raíces, no está sólo indicada por esta transcendencia vacía de los ojos vacíos, sino que la afirma explícitamente Paul Celan, como su posibilidad, en sus fragmentos de prosa: hablar con las cosas. *Cuando hablamos así con las cosas, estamos siempre en trance de preguntarles para saber de dónde vienen y adónde van, pregunta siempre abierta, interminable, que apunta hacia lo Abierto, lo vacío, lo libre, cuando nosotros estamos lejos, fuera. Este es el lugar buscado también por el poema.*

Este fuera que no es la naturaleza —por lo menos ésa a la que todavía nombraba Hölderlin—, aunque está ciertamente asociada al espacio, a los mundos y a los astros, con un signo cósmico a veces refulgente, fuera de lo lejano, una lejanía todavía amante, nos

*Das umhergestossene | Immer-Licht,
lehmgelb, | hinter | Planetenhauptern. |
Erfundene | Blicke, Seh- | narben, |
ins Raumschiff gekerbt,
betteln um Erden- | mänder.*

*Erblinde schon heute: | auch die Ewigkeit
steht voller Augen-*

*Unverhüllt an den Toren des Traumes |
streitet ein einsames Aug. | Es wird noch
ein Aug sein, ein fremdes, neben | dem
unsern: stumm | unter steinernen Lid. |
O dieses trunkene Aug, | das hier umherirrt
wie wir | und uns zuweilen | staunend
in eins schaut. Eräugtes | Dunkel darin. |
Augen und Mund stehn so offen und leer,
Herre. | Dein Aug, so blind wie der Stein. |
Blume—ein Blindenwort. | Gesänge |
Augenstimmen, im Chor. | Du bist, | wo
dein Aug ist, du bist | oben, bist | unten,
ich | finde hinaus.*

*In der Luft, da bleibt seine Wurzel, da, |
in der Luft. |
(En el aire, allí están sus raíces, allí | en el
aire.)*

*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng.
(cavamos un sepulcro en los aires porque
allí no se yace apretados.)*

*draussen bei | den andern Welten.
(allá fuera, cerca | de los otros mundos.)*

penetra por palabras que aparecen una y otra vez con insistencia (puede ser que escogidas por la atracción de nuestra lectura) —*Schnee, Ferne, Nacht, Asche*—, que aparecen como para hacernos creer en conexiones con una realidad o materia polvorosa, blanda, ligera, acaso acogedora; pero esta impresión se desvía bien pronto hacia la aridez de la *pedra* —palabra casi continuamente presente—, de la *greda*, de lo *calcáreo*, de la *grava* (*Kalk, Kiesel, Kreide*); nieve, pues, cuya blancura estéril es lo blanco cada vez más blanco (cristal, cristal), sin ensanche ni crecimiento: lo blanco que está en el fondo de lo que no tiene fondo:

*Noche de alas, que llegara
y ahora está para siempre ya tendida
sobre la greda y la cal.
Guijarros, rodando hacia el abismo. Nieve.
Y cada vez más lo blanco.*



Schneebett lecho de nieve: la dulzura de este título no desemboca en ninguna consolación:

*Ojos, ciegos al mundo, en las quebradas
del morir: Ya voy,
tumorado el corazón.
Ya voy.*

Reclamo, llamada a caer. Pero el *yo* no está solo, sino que pasa al *nosotros* y esta caída juntos une, en el presente, hasta a lo que cae:

*Lecho de nieve, bajo nosotros dos, lecho
de nieve.
Cristal hacia cristal, caemos
hondamente enrejados en el tiempo,
caemos y yacemos y caemos.*

*Y caemos:
Eramos. Somos.
Estamos siendo una carne con la noche.
Por galerías, sí, por galerías.*



*... hinaus | in Unland und Unzeit...
(... fuera | en la no tierra, en el no tiempo.)*

*Weiss, | was sich uns regt | ohne Gewicht, |
was wir tauschen. | Weiss und Leicht: |
lass es wandern.
(Blanco | que se nos mueve sin peso, |
que cambiamos. | Blanco y ligero: déjalo
errante.)*

*Flügelnacht, weiter gekommen und nun |
für immer gespannt | über Kreide und
Kalk. | Kiesel, abgrundhin rollend. Schnee.
Und mehr noch des Weissen.*

*Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich
komm. | Hartwuchs im Herzen. | Ich komm.*

*Die Welt, ein Tausendkristall Atemkristall
(El mundo, un milcristales, cristal de
aliento.)*

*Das Schneebett unter uns beiden, das
Schneebett. | Kristall um Kristall, | zeittief-
gegittert, wir fallen, | wir fallen und liegen
und fallen.*

*Und fallen: | Wir waren. Wir sind. | Wir
sind ein Fleisch mit der Nacht. In den
Gängen, den Gängen.*

*Puedes agasajarme bien tranquilo con
nieve:*



Esta caída en pareja señala la relación siempre orientada, imantada que nada podría romper y que late en la misma soledad:

*Ich kann Dich noch sehn: ein Echo,
estastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.*

*Dein Gesicht scheut leise,
wenn es auf einmal
lampenhaft hell wird
in mir, an der Stelle,
wo man am schmerzlichen Nie sagt.*

Dolor que no es más que puro dolor, sin reclamaciones ni resentimiento:

*(Sobre la erecta cuerda
de aliento, un día,
más alto que allá arriba,
entre dos nudos de dolor, mientras
la blanca luna de los tártaros a nosotros
subía,
en ti y en ti me sepultaba.)*

Todo esto entre paréntesis, como si el intervalo guaruase un pensamiento que, donde no hay de nada, es ya un don, un recuerdo, un logro común:

*(Fuera yo como tú. Fuera tú como yo.
¿No estuvimos erguidos frente a un
mismo huracán?
Pero somos extraños.)*

Wir sind Fremde: extraños, pero extraños los dos, teniendo que soportar en común esta desviación de la distancia que nos tiene absolutamente separados. *Somos extraños.* Como acontece también que, si hay silencio, son dos silencios los que nos llenan la boca:

*zwei
Mundvoll Schweigen.*

Du dafst mich getrost mit Schnee bewirten:

*(Aún puedo verte: un eco | por la palabra
táctil | palpable, al filo | del adiós. Tu
rostro se sobresalta dulce, | cuando brilla
de pronto, se hace lámpara en mí, justo en
el sitio donde más nos lacera decir nunca.)*

*Auf dem senkrechten | Atemseil, damals, |
höher als oben, | zwischen zwei Schmerz-
knoten, während | der blanke | Tataren-
mond zu uns heraufkomm, | grub ich mich
in dich und in dich.*

*Wäre ich wie du. Wärest du wie ich. |
Standen wir nicht | unter einem Passat? |
Wir sind Fremde.*

*Ich bin du, wenn ich ich bin.
(Yo soy tú, cuando yo soy yo.)*

Quedémonos con esto, si es que podemos: *dos silencios a boca llena*. Se puede decir, pues, que, en Paul Celan, la afirmación poética, tan perennemente alejada, puede ser, de la esperanza como de la verdad —aunque siempre en movimiento hacia la una y hacia la otra—, nos deja siempre un algo que pensar, ya que no que esperar, por medio de breves frases que refulgen de pronto, hasta cuando todo se ha sumido en la oscuridad: *que no tiene la noche necesidad de estrellas (...)* una estrella conserva todavía su luz.

*Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren Ho-
sanna.*

Así que, aunque pronunciemos la palabra mayúscula Nada con la dureza abrupta que tiene en su lengua de origen, sigue siendo posible añadir: nada hay perdido, de suerte que la nada está como articulada sobre la pérdida. Mientras que se divide en dos el grito hebreo de júbilo, para comenzar por un gemido. Y todavía más:

*Sí.
Huracanes, re-
molinos de polvo, sobró
tiempo, quedó el probar junto a la pie-
dra, que nos
fue hospitalaria y no se perdió en el ha-
blar. Qué
nuestra fue la dicha:*

Y en otra ocasión:

Singbarer Rest...

con esta especie de final:

*— Entmündigte Lippe, melde
dass etwas geschieht, noch immer
unweit von dir.*

Frase ésta escrita con una tremenda simplicidad, destinada a clavárenos con la incertidumbre en que se presenta, llevando a cuestras como lleva, entrelazados, el movimiento de la esperanza y la inmovilidad de la torpeza, la exigencia de lo imposible, pues que es de lo prohibido, y sólo de lo prohibido, de donde puede venir lo que hay que decir: *masticar este pan con dientes de escritura*. Sí, hasta allí donde reina la nada, hasta cuando la separación interviene, la relación, aunque interrumpida, no está rota.

*(Todavía | quedan templos de pie. Una |
estrella conserva todavía su luz. | Nada, |
nada hay perdido. Ho- | sanna.)*

*... dans hundred- | züngige Mein-Gedicht,
das Gedicht.
(... el mi-poema | de cien lenguas, el
poema.)*

*Ja. | Orkane, Par- | tikelgestöber, es blieb |
Zeit, blieb es beim Stein zu versuchen
-er | war gastlich, er | fiel nicht ins Wort.
Wie | gut wir es hatten:*

(Residuos cantables...)

*(Labio inhabilitado, anuncia | que pasan
cosas todavía | no lejos de ti.)*

Dieses | Brot kauen, mit | Schreibzähnen.

*Oh, este errante, vacío
hospitalario centro. Separados,
caigo yo en ti, caes
tú en mí...*

*Una nada
eso fuimos y somos y seguiremos
siendo, en flor:
así la nadarosa, rosa
de ninguno.*

Y es esto lo que hay que aceptar de nuevo en su dureza:

*... Es ist,
ich weiss es, nicht wahr,
dass wir lebten, es ging
bind nur ein Atem zwischen
Dort und Nicht-da und Zuweilen, (...)*

*ich weiss,
ich weiss und du weisst, wir wussten,
wir wussten nicht, wir
waren ja da und nicht dort,
und zuweilen, wenn
nur das Nichts zwischen uns stand, fanden
wir ganz zueinander.*

De suerte que en la travesía del desierto (la anábasis) queda siempre, como para servir de abrigo, una palabra libre que puede ser vista y oída: *unoconotro*.



*Ojos ciegos al mundo, en las quebradas
del morir: Ya voy,
tumorado el corazón.
Ya voy.*

Fascinado, releo estas palabras, inscritas también ellas mismas bajo la fascinación. En el hondón más hondo, en la mina del más allá está la noche, la noche que siembra y enjambra, como si todavía hubiera otra noche más nocturna que ella. Está la noche, pero en la noche también ojos —¿ojos?— cicatrices en disposición de ver, llamando, atrayendo, de suerte que no queda más remedio que responder: *ya voy*, ya voy con el corazón tumorado. Ir ¿adónde? Ir, aunque sea a ningún sitio, sólo allí donde —en la serie de gargantas del morir— fascina la luz incesante (que no deslumbra). *Im Sterbegeklüft*. No ya una sola falla o fisura, sino toda una serie indefinida

*O diese wandernde leere | gästliche Mitte.
Getrennt, fall ich dir zu, fällst | du mir...*

*Ein Nichts | waren wir, sind wir, werden |
wir bleiben, blühend: | die Nichts—, die |
Niemandrose.*

*(... Y no es verdad, | lo sé, | que hemos
vivido, sólo pasó a ciegas un soplo entre |
allí y aquí no y algunas veces... | yo sé, |
yo sé y tú sabes, sabíamos, | no sabíamos, |
estuvimos aquí y no allí | y algunas veces,
y si | nos dividió sólo la nada, fuimos |
por completo uno en otro.)*

*Sichtbares, Hörbares, das | frei- | werdende
Zeltwort:*

Mitsammen.

*Die Nacht besamt, als könnt es | noch
andere geben, nächtiger als | diese...*

de grietas, algo que se abre y no se abre o que se abre y se vuelve a cerrar de continuo y no la abertura del abismo ante el que no quedaría más que dejarse caer en el inmenso vacío insondable; son, pues, grietas o hendiduras cuya estrecha sujeción, lo apretado del desfallecimiento nos toma, imposibilitado el hundimiento, sin permitirnos caer siguiendo el movimiento de una caída libre, aunque fuera eterna. Esto acaso es el morir, el duro crecimiento en el corazón del morir, el testigo sin testigo al que Celan ha prestado una voz, el unificador *con voces húmedas de noche, voces cuando ya no hay voz, nada más un zumbido rezagado ajeno a las horas, ofrecido como presente a todo pensamiento.*



La muerte, la palabra. En los fragmentos de prosa donde Celan afirma su intención poética, jamás renuncia

*Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.*

precisamente a una intención. En la alocución de Bremen: *Los poemas están siempre en camino, se hallan en relación con algo, tensos hacia algo. ¿Hacia qué? Hacia algo que está abierto y que podría ser habitado, hacia un Tú al que acaso se podría hablar, hacia una realidad cercana a una palabra.* En este mismo pequeño discurso, Celan, con una extrema sobriedad y simplicidad, alude a lo que ha podido significar para él —y por él para nosotros— la posibilidad de escribir poemas en esa lengua a través de la cual le llegó la muerte a él, a sus familiares, a millones de judíos y de no judíos; un acontecimiento sin respuesta. *Accesible, próxima y no perdida, me quedaba, en medio de tanto como se había perdido, nada más que esto: la lengua. Me quedaba la lengua, sí, preservada, a pesar de todo. Pero tuvo que pasar entonces por sus propias faltas de respuesta, pasar por un terrible mutismo, pasar por las mil espesas tinieblas de una palabra atormentadora. Ella pasó sin reducir a palabras cuanto había pasado. Pero pasó también por este lugar del Acontecimiento. Pasó y pudo ponerse de nuevo al día, enriquecida por todo esto. Es ésta la lengua con la que, durante estos años y los siguientes, he intentado escribir poemas; para hablar, para orientarme, para saber dónde me encontraba y adónde era preciso dirigirse para que se me fuese bosquejando alguna realidad. Se trataba, estamos viéndolo, de acontecimiento, movimiento, camino: el tanteo para hacerse con una dirección.*

Habla también tú, aunque fueras el último que hablase. Esto es lo que un poema —y puede ser que ahora estemos más preparados para entenderlo— nos deja leer, nos deja vivir, permitiendo que

*Tief | in der Zeiteinschränkung, | beim Waben-
eis | wartet, ein Atemkristall, | dein unum-
stössliches | Zeugnis.*

*(Hondo | en la grieta de los tiempos, |
junto al panal del hielo | espera, cristal
de aliento, | tu irrefutable | testimonio.)*

*(Habla también tú, habla el último, di tu
palabra.)*

*... der Tod ist ein Meister aus Deutschland
(... la muerte es un amo venido de Alemania)
(Todesfuge)*

nos adueñemos de ese movimiento de la poesía que Celan; casi irónicamente, nos ha propuesto: *La poesía, señoras y señores: esta palabra de infinito, palabra de la muerte vana y de la sola Nada*. Leamos este poema en el silencio ahora sellado que él nos ofrece dolorosamente:

*Habla también tú,
habla el postrero, di
tu palabra.*

*Habla —
sin separar el no del sí
y da sentido a tu palabra:
dale sombra.*

*Dale sombra bastante,
dale tanta
cuanta ves en tu torno repartida
entre la medianoche
y el mediodía y la medianoche.*

*Mira en tu torno:
ve cómo alrededor se vuelve vivo—
¡Junto a la muerte! ¡Vivo!
Habla verdad quien sombra dice.*

*Ve cómo encoge el sitio en que te encuentras:
¿Adónde vas, despojado de sombra, adónde?
Sube, Tienta hacia arriba.
Te haces más grácil, más
irreconocible, más fino.
Más fino: un hilo
por el que logre así bajar la estrella,
para nadar abajo, sí allá abajo,
donde se ha visto
titilar: entre las olas
de las palabras caminantes.*

*Sprich— Doch scheide das Nein nicht vom
ja. | Gib deinen Spruch auch den Sinn: |
gib ihm den Schatten. | Gib ihm Schatten
genug. | gib ihm so viel. | als du um dich
verteilt weisst zwischen | Mitternacht und
Mittag und Mitternacht. | Blicke umher: |
sieh, wie's lebendig wird rings— | Beim
Tode! Lebendig! | Wahr spricht, wer
Schatten spricht. | Nun aber schrumpft der
Ort, wo du stehst: | Wohin jetzt, Schatten-
entblösster, wohin? | Steige, Taste empor. |
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner! |
an dem er herabwill, der Stern: | um unten
zu schwimmen, unten | wo er sich schim-
mern | sieht: in der Dünung wandernder
Worte.*

Paul Celan ►



DOCE VERSIONES DE PAUL CELAN

José Angel Valente

LOB DER FERNE

*Im Quell deiner Augen
leben die Garne der Fischer der Irrsee.
Im Quell deiner Augen
hält das Meer sein Versprechen.*

*Hier werf ich,
ein Herz, das geweilt unter Menschen,
die Kleider von mir und den Glanz eines Schwures:*

*Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter.
Abtrünnig erst bin ich treu.
Ich bin du, wenn ich ich bin.*

*Im Quell deiner Augen
treib ich und träume von Raub.*

*Ein Garn fing ein Garn ein:
wir scheiden umschlungen.*

*Im Quell deiner Augen
erwürgt ein Gehenker den Strang.*

● Alabanza de lo lejano ●

En el venero de tus ojos
viven las redes de los pescadores de la mar errabunda.
En el venero de tus ojos
el mar mantiene su promesa.

En ella arrojó yo,
un corazón que entre los hombres ha morado,
lejos de mí mis vestiduras y el resplandor de un juramento.

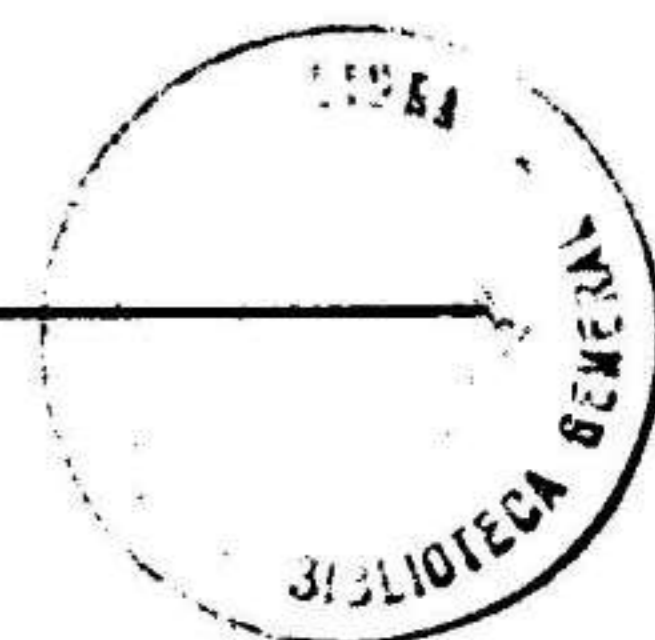
Más oscuro en lo oscuro, más desnudo estoy.
Tan sólo al desertar soy fiel.
Yo soy tú cuando soy yo.

En el venero de tus ojos
derivo y sueño un rapto.

En una red, una red queda apresada
y nos abandonamos enlazados.

En el venero de tus ojos
estrangula su cuerda un ahorcado.

(De *Mohn und Gedächtnis*, 1952.)



SPÄT UND TIEF

*Boshaft wie goldene Rede beginnt diese Nacht.
Wir essen die Äpfel der Stummen.
Wir tuen ein Werk, das man gern seinem Stern überläßt;
wir stehen im Herbst unsrer Linden als sinnendes Fahnenrot,
als brennende Gäste vom Süden.
Wir schwören bei Christus dem Neuen, den Staub zu vermählen dem Staube,
die Vögel dem wandernden Schuh,
unser Herz einer Stiege im Wasser.
Wir schwören der Welt die heiligen Schwüre des Sandes,
wir schwören sie gern,
wir schwören sie laut von den Dächern des traumlosen Schlafes
und schwenken das Weißhaar der Zeit...*

Sie rufen: Ihr lästert!

*Wir wissen es längst.
Wir wissen es längst, doch was tuts?
Ihr mahlt in den Mühlen des Todes das weiße Mehl der Verheißung,
ihr setzt es vor unsern Brüdern und Schwestern –*

Wir schwenken das Weißhaar der Zeit.

*Ihr mahnt uns: Ihr lästert!
Wir wissen es wohl,
es komme die Schuld über uns.
Es komme die Schuld über uns aller warnenden Zeichen,
es komme das gurgelnde Meer,
der geharnischte Windstoß der Umkehr,
der mitternächtige Tag,
es komme, was niemals noch war!*

Es komme ein Mensch aus dem Grabe.

Maligna como palabra de oro esta noche comienza.
Comemos las manzanas de los mudos.
Hacemos un trabajo que bien puede dejarse a su fortuna;
en pie permanecemos en el otoño de nuestros tilos, como
 rojas banderas pensativas,
como abrasados huéspedes del Sur.
Juramos por Cristo el Nuevo desposar el polvo con el polvo,
el pájaro con el zapato vagabundo,
el corazón con la escalera de agua.
Hacemos ante el mundo los santos juramentos de la arena,
juramos con gusto,
juramos en voz alta desde los techos del sueño sin imágenes
y agitamos la blanca cabellera del tiempo...

Ellos nos gritan: ¡Blasfemáis!

Desde hace tiempo lo sabemos.
Desde hace tiempo lo sabemos: ¿qué importa?
Vosotros moléis en los molinos de la muerte la blanca harina
 de la Promesa
y la ofrecéis a nuestros hermanos y a nuestras hermanas.

Nosotros agitamos la blanca cabellera del tiempo.

Vosotros censuráis: ¡Blasfemáis!

Lo sabemos de sobra,
que venga sobre nosotros la culpa
que venga sobre nosotros la culpa de todas las señales de peligro,
que venga el mar burbujeante,
el viento acorazado del retorno,
el día de la medianoche,
que venga lo que no ha sido todavía.

Que venga un hombre de la tumba.

(De *Mohn und Gedächtnis*, 1952.)

WELCHEN DER STEINE DU HEBST

*Welchen der Steine du hebst –
du entblößt,
die des Schutzes der Steine bedürfen:
nackt,
erneuern sie nun die Verflechtung.*

*Welchen der Bäume du fällst –
du zimmerst
die Bettstatt, darauf
die Seelen sich abermals stauen,
als schütterte nicht
auch dieser
Aon.*

*Welches der Worte du sprichst –
du dankst
dem Verderben.*

● Cualquier piedra que levantes ●

Cualquier piedra que levantes -
desnudas
a los que piden la salvaguardia de las piedras:
desnudos
renuevan el entramado desde hoy.

Cualquier árbol que abatas -
armas
el lecho en donde
las almas nuevamente se acumulan,
como si no temblase
a su vez este
eón.

Cualquier palabra que pronuncies -
das las gracias
a la corrupción.

(De *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955.)



SPRICH AUCH DU

*Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.*

*Sprich -
Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.*

*Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.*

*Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings -
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.*

*Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünn wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.*

● Habla también tú ●

Habla también tú,
sé el último en hablar,
di tu decir.

Habla-
Pero no separes el No del Sí.
Y da a tu decir sentido:
dale sombra.

Dale sombra bastante,
dale tanta
cuanta en torno de ti tú sabes extendida entre
medianoche y mediodía y medianoche.

Mira en torno:
ve como alrededor todo se hace viviente
¡En la muerte! ¡Viviente!
Dice la verdad quien dice sombra.

Pero se estrecha ahora el lugar donde estás:
¿Adónde ahora, despojado de sombra, adónde?
Asciende. Tanteante, asciende.
Te haces más sutil, más irreconocible, más fino.
Más fino: un hilo
por el que quiere descender la estrella
para abajo nadar, al fondo,
donde se ve brillar: sobre móviles dunas
de palabras errantes.

(De *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955.)



TENEBRAE

*Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.*

*Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.*

*Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.*

*Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.*

Zur Tränke gingen wir, Herr.

*Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.*

Es glänzte.

*Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.*

*Bete, Herr.
Wir sind nah.*

Estamos próximos, Señor,
próximos y apresables.

Ya apresados, Señor,
uno en otro enzarzados, como
si la carne de cada uno de nosotros fuese
tu carne, Señor.

Ora, Señor,
invócanos,
estamos próximos.

Ladeados por el viento íbamos,
caminábamos para inclinarnos
sobre la zanja y la oquedad.

Al abrevadero íbamos, Señor.

Era sangre, era
lo que tú has derramado, Señor.

Brillaba.

Nos arrojó tu imagen a los ojos, Señor.
Los ojos y las bocas tan abiertos están, tan vacíos, Señor.

Hemos bebido, Señor,
la sangre con la imagen que en ella estaba, Señor.

Ora, Señor.
Estamos próximos.

(De *Sprachgitter*, 1959.)



*ES war Erde in ihnen, und
sie gruben.*

*Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wußte.*

*Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.
Sie gruben.*

*Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.*

*O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.*

HABÍA tierra en ellos y
cavaban.

Cavaban y cavaban y pasaba así
el día y pasaba la noche. No alababan a Dios
que, según les dijeron, quería todo esto,
que, según les dijeron, sabía todo esto.

Cavaban y nada más oían;
y no se hicieron sabios ni inventaron un canto
ni imaginaron un lenguaje nuevo.
Cavaban.

Vino una calma y vino una tormenta
y todos los océanos vinieron.
Yo cavo y tú cavas e igual cava el gusano
y aquel remoto canto dice: cavan.

Oh uno, oh nadie, oh ninguno, oh tú:
¿Adónde iba si hacia nada iba?
Oh, tú cavas y yo cavo, yo me cavo hacia ti,
y en el dedo se nos despierta el anillo.

(De *Die Niemandrose*, 1963.)



TÜBINGEN, JÄNNER

*Zur Blindheit über-
redete Augen.*

*Ihre – "ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes" –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.*

*Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:*

*Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.*

("Pallaksch. Pallaksch.")

● Tubinga, enero ●

A la ceguera per-
suadidos ojos.
Su - "un
enigma es
manantía pureza" - su
recuerdo de
flotantes hölderlinianas torres en
un vuelo circular de gaviotas.

Visitas de carpinteros ahogados con
estas
sumergidas palabras:

Viniera,
viniera un hombre,
viniera un hombre al mundo, hoy, llevando
la luminosa barba de los
patriarcas: debería,
si de este tiempo
hablase, de-
bería
tan sólo balbucir y balbucir
continua, continua-
mente.

("Pallaksch. Pallaksch.")

(De *Die Niemandrose*, 1963.)

*IN den Flüssen nördlich der Zukunft
werf ich das Netz aus, das du
zögernd beschwerst
mit von Steinen geschriebenen
Schatten.*

*ERBLINDE schon heut:
auch die Ewigkeit steht voller Augen -
darin
ertrinkt, was den Bildern hinweghalf
über den Weg, den sie kamen,
darin
erlischt, was auch dich aus der Sprache
fortnahm mit einer Geste,
die du geschehn liebt wie
den Tanz zweier Worte aus lauter
Herbst und Seide und Nichts.*

EN los ríos, al norte del futuro,
tiendo la red que tú
titubeante cargas
de escritura de piedras,
sombras.

(De *Atemwende*, 1967.)



CIÉGATE para siempre:
también la eternidad está llena de ojos -
allí
se ahoga lo que hizo caminar a las imágenes
al término en que han aparecido,
allí
se extingue lo que del lenguaje
también te ha retirado con un gesto,
lo que dejabas iniciarse como
la danza de dos palabras sólo hechas
de otoño y seda y nada.

(De *Atemwende*, 1967.)



*SCHALTJAHRHUNDERTE, Schalt-
sekunden, Schalt-
geburten, novembernd, Schalt-
tode,*

*in Wabentrögen gespeichert,
bits
on chips,*

das Menoragedicht aus Berlin,

*(Unasyliert, un-
archiviert, un-
umfürsorgt? Am
Leben?),*

Lesestationen im Spätwort,

*Sparflammenpunkte
am Himmel,*

Kammlinien unter Beschuß,

*Gefühle, frost-
gespindelt,*

*Kaltstart -
mit Hämoglobin.*

BISIESTOS siglos, bisiestos
segundos, bisiestos
nacimientos, novembreantes, bisiestas
muertes,

en automáticos panales archivados
bits
on chips

el poema-menora de Berlín,

(¿inasilado, in-
archivado, in-
asistido? ¿En
vida?),

estaciones de lectura en la palabra tardía,

puntas de llamas vigilantes
en el cielo,

perfil de crestas bajo el fuego,

sensaciones, tejidas
por la helada,

arranque en frío-
con hemoglobina.

(De *Lichtzwang*, 1970.)



*WIRK nicht voraus,
sende nicht aus,
steh
herein:*

*durchgründet vom Nichts,
ledig allen
Gebets,
feinfügig, nach
der Vor-Schrift,
unüberholbar,*

*nehm ich dich auf,
stiff aller
Ruhe.*

*EIN blatt, baumlos,
für Bertolt Brecht:*

*Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?*

NO obres de antemano,
no envíes nada fuera,
mantente
dentro:

transfundido de nada,
libre de cualquier
plegaria,
sutilmente acordado según
la pre-cripción
insuperable,

yo te acojo
en lugar de toda
paz.

(De *Lichtzwang*, 1970.)



UNA hoja, sin árbol,
para Bertolt Brecht:

¿Qué tiempo es éste
en el que una conversación
es casi un crimen
porque incluye
tantas cosas explícitas?

(De *Schneepart*, 1971.)

Notas

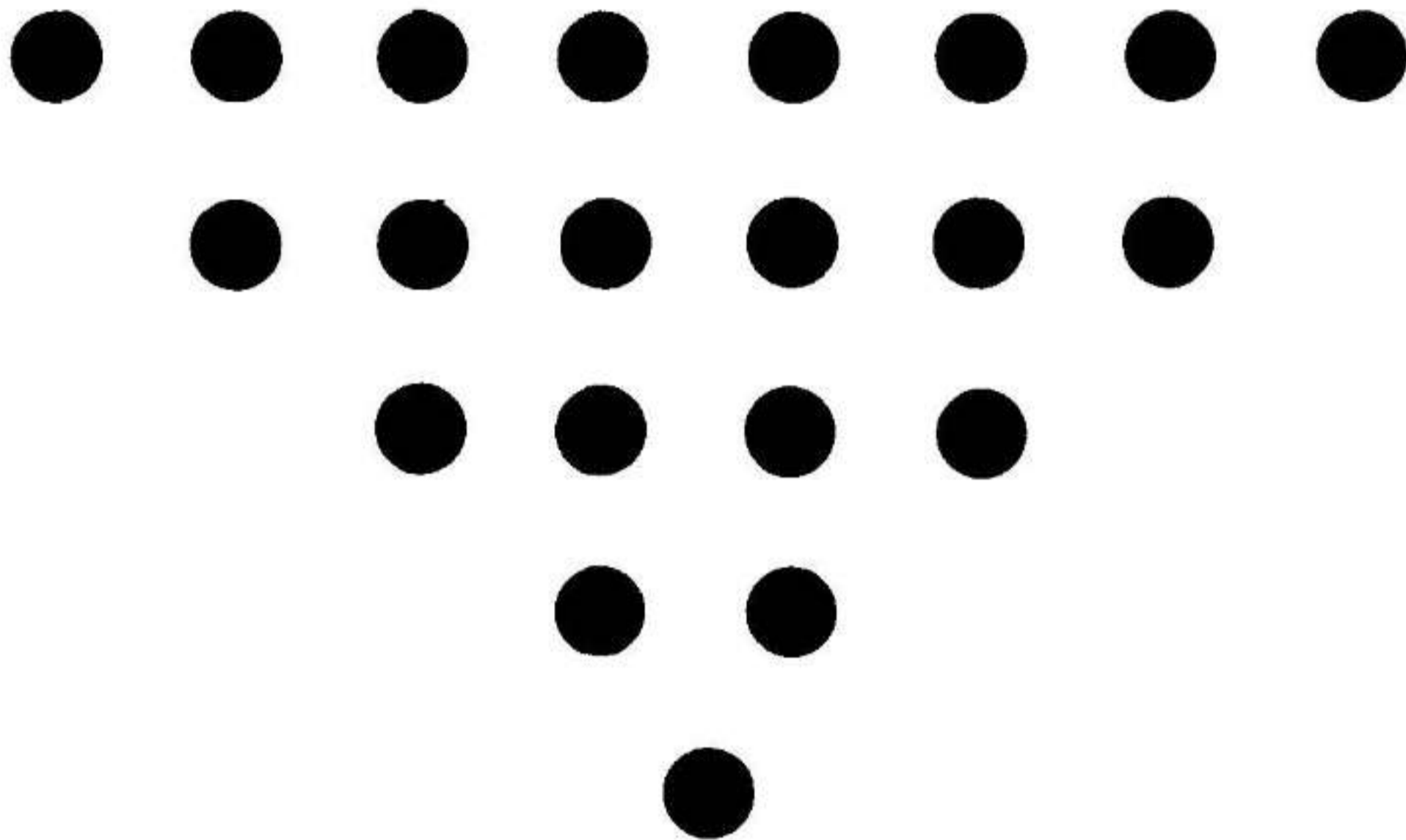
El autor de las presentes versiones da las gracias a los profesores Neumeister y Latorre, de la Universidad de Saarbrücken, por las correcciones y precisiones aportadas al texto inicial.

TUBINGA, ENERO. Según cuenta *Christph Theodor Schwab, Hölderlin (1770-1843) repetía en el período de la locura (1806-1843), cuando vivía en Tubinga con la familia del carpintero Zimmer, la palabra pallaksch, que a veces quería decir sí y a veces no.*

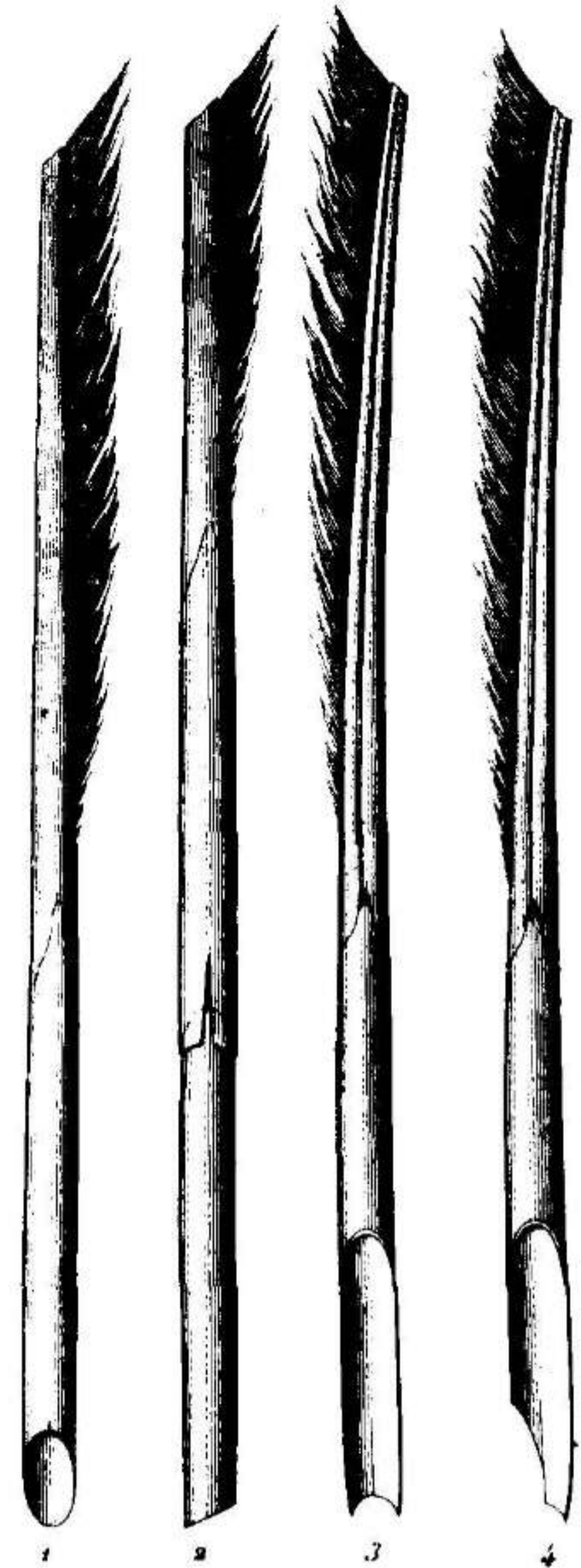
BISIESTOS SIGLOS. «*El poema-menora de Berlín*» (das Menoragedicht aus Berlin). Menora es el candelabro de siete brazos, que fue llevado a Roma por Tito después de la destrucción del templo. Esa palabra dio título a una obra extremadamente popular entre los judíos, El candelabro de la luz, escrita en España por Isaac Aboab (1433-1493).

El texto de los poemas originales es el de la edición en dos volúmenes de la poesía de Paul Celan, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975.

J. A. V.



Sistema de Stirling.

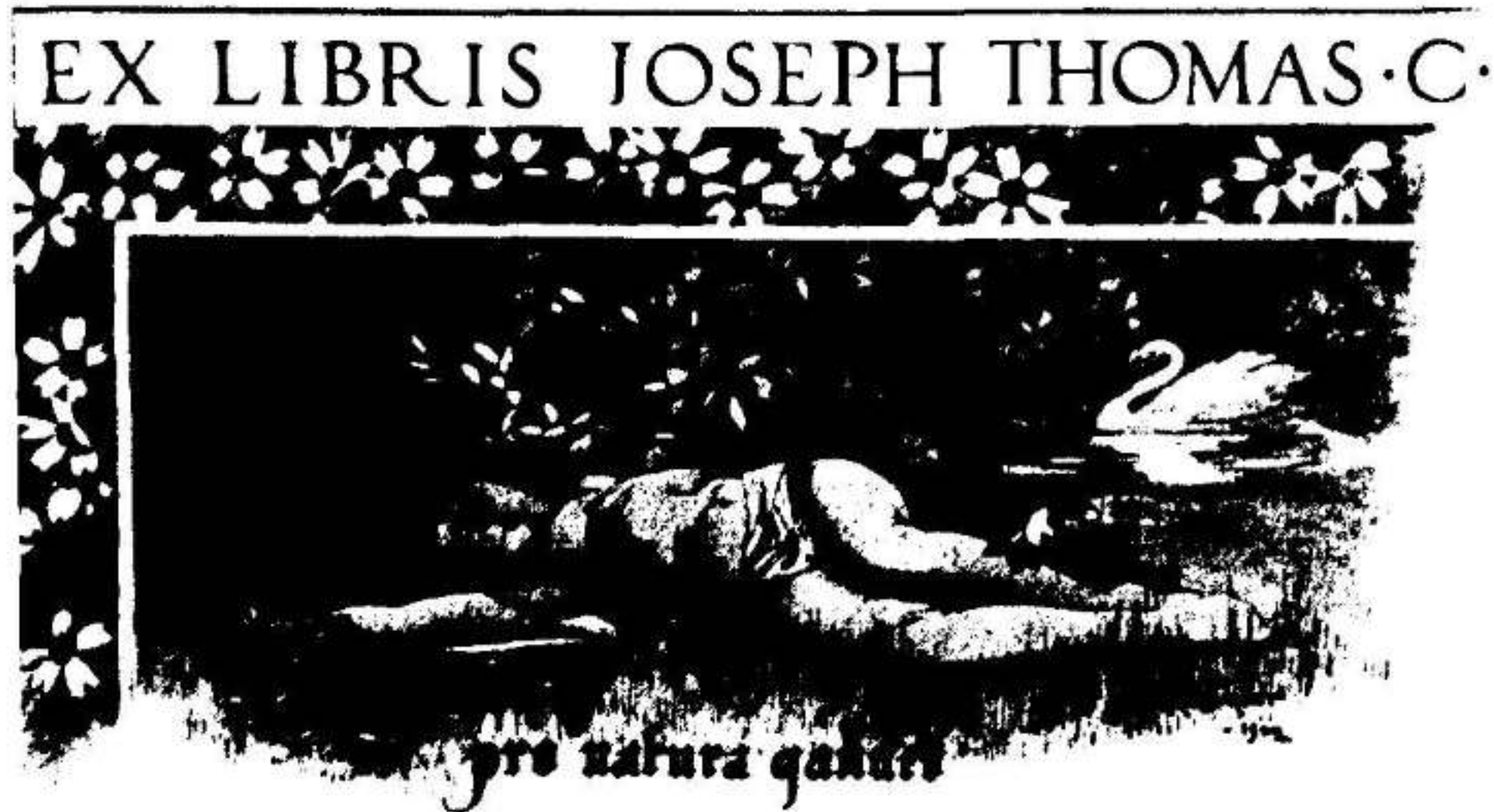
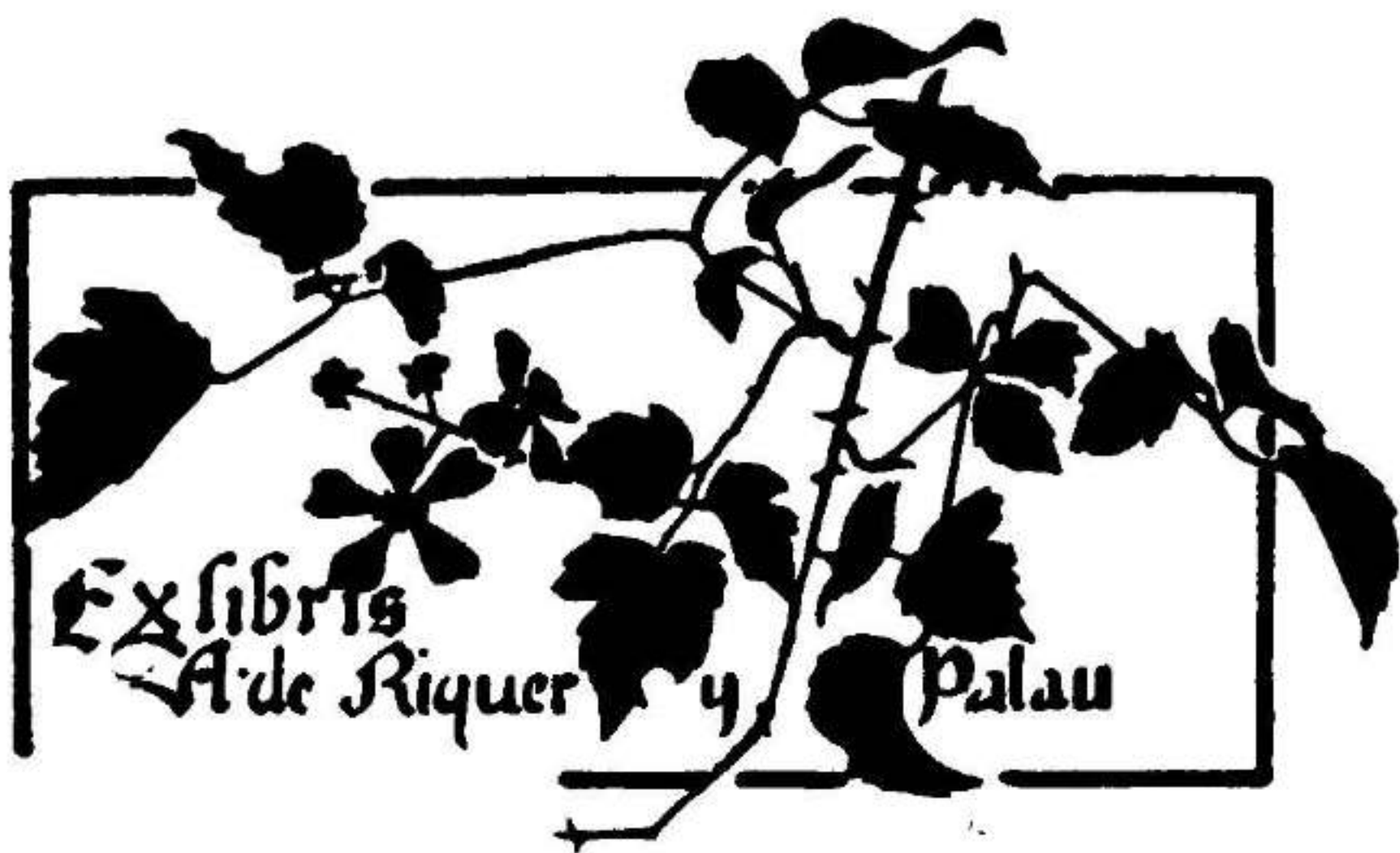
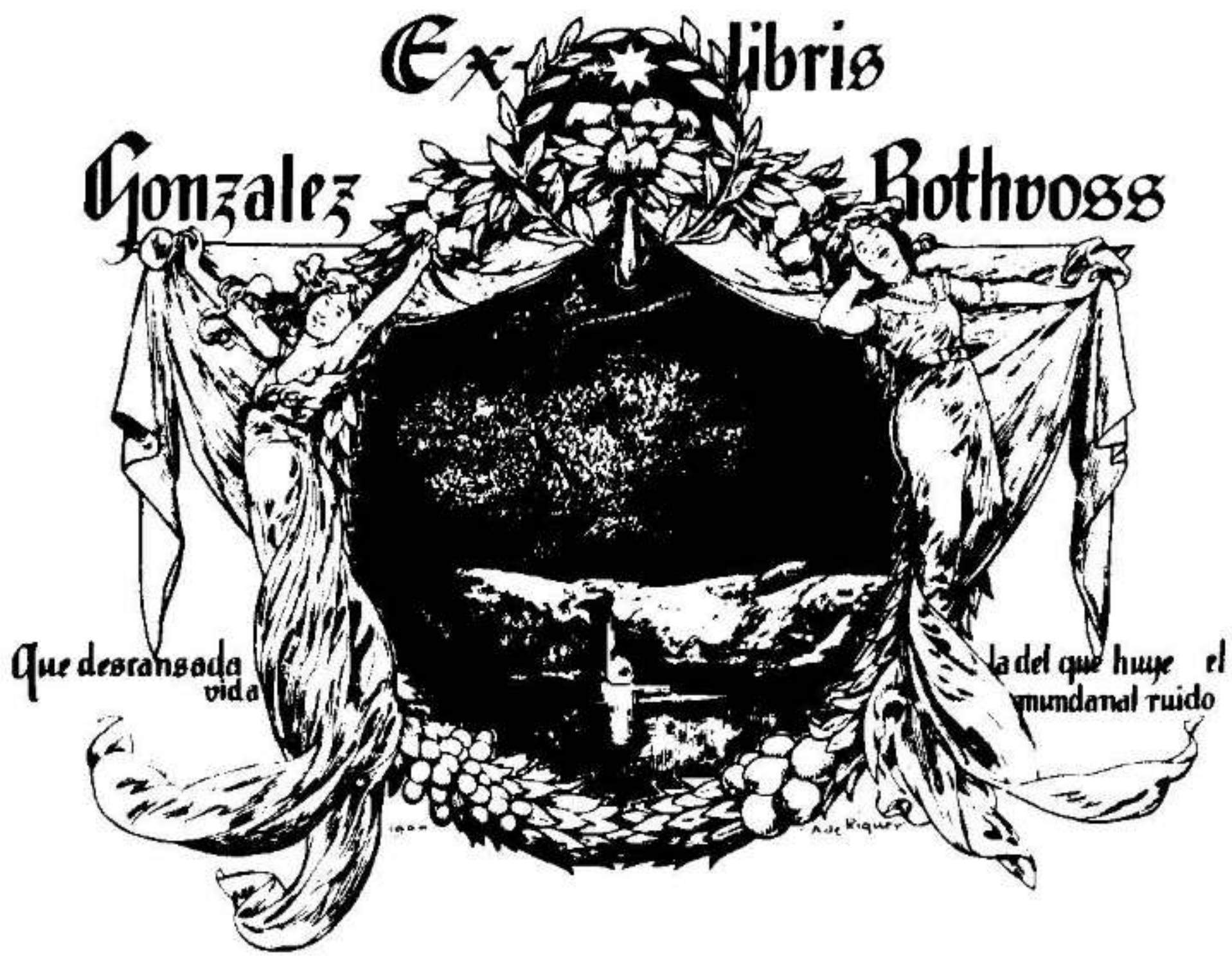


A: de Riquer



Ex-libris 1903





FRANCISCO
PINO

Algunos poemas

(1934-1977)

seguidos de

Tercetos

Francisco Pino: razones de una selección

Más escoge para ti un espíritu robusto, no asido a nada, y hallarás dulzura y paz en abundancia; porque la sabrosa y durable fruta en tierra fría y seca se halla.

SAN JUAN DE LA CRUZ

Herederos es el poema de lo inheredable.

F. P.

La breve selección antológica que sigue, realizada a instancias del director de *Poesía*, se justifica ante todo por la alta calidad lírica, por la verdad renovadora de la poesía de Francisco Pino, vallisoletano nacido en 1910. Pero otra razón externa venía exigiendo la más amplia propagación de su obra: su casi total desconocimiento en el panorama de las letras españolas, tan poblado de tuertos reyes. Apartado el poeta vallisoletano de los núcleos de «poder literario» (mínimos reinos de taifas que hacen lo que pueden con sus huertos particulares de laurel), sus libros han ido apareciendo en cuidadas ediciones de autor y con tiradas que no han superado los doscientos ejemplares. Las dos o tres excepciones que se puedan señalar, más la insuficiente antologización de su obra en *La generación poética de 1936* (Barcelona, 1972), de Luis Jiménez Martos, son hechos que no han podido romper el muro de autoexilio y olvido tras el que el poeta se ha encerrado, con un gesto no exento de voluntariedad. Artículos aparecidos con motivo de la publicación de alguno de sus libros, la existencia de un reducido grupo de admiradores de su obra, más la colaboración esporádica del propio Pino en revistas diversas, no han bastado tampoco para suplir la necesaria presencia de su obra de una manera mínimamente amplia y ante un público general. Se ha dado el caso de que su obra experimental de los últimos años apareciera en algunas antologías extranjeras, de modo que uno se pudiera tropezar, como me ha sucedido, con lectores franceses e ingleses que preguntaban con curiosidad por la obra del poeta vallisoletano. Sin embargo, *La escritura en libertad, Antología de poesía experimental* (Madrid, 1975) olvidaba completa e injustificadamente su existencia, y puede decirse que no por ignorancia.

Licenciado en Derecho por la Universidad de Valladolid, Francisco Pino inicia su vida literaria como fundador y colaborador, junto con José María Luelmo, de las revistas *Meseta* (1928-29), *DDOISS* (1931) y *A la nueva ventura* (1934), donde destaca su intensa labor surrealista, paragonable en calidad y aventura a la de los más conocidos poetas del momento. Jorge Guillén,

Lorca y Alberti son algunos de los colaboradores de estas juveniles revistas de vanguardia. Durante su estancia en el University College Hall de Londres (1934) lee y traduce a Blake, cuya obra visionaria influirá en algunos de sus libros futuros. Durante la guerra civil inicia una serie de sonetos amorosos, aún con ciertas huellas de la renovación neogongorina, que aparecerán en 1942 bajo el título de *Espesa rama*. A esta misma época pertenece también su espléndido libro de canciones —dentro de una órbita juanramoniana que no supone mengua de originalidad—, *Vuela pluma*, cuya primera edición completa es del 57. Estos dos libros, junto con una larga lista de títulos que se extienden hasta 1969, año de aparición de *Textos económicos*, se engloban en una serie mayor bajo el nombre de *Curso*. Esta larga etapa (1942-1969) supone la aparición y desarrollo de dos vetas esenciales: una de estirpe religiosa, próxima a Claudel y Eliot, y otra intimista y meditativa que se erige sobre un trasfondo permanente de paisaje castellano real. Son años, como hasta hoy, en que el poeta permanece constantemente en Valladolid, dirigiendo un negocio comercial familiar, pero sin perder contacto humano y literario con otros países, especialmente Francia, a donde viaja con cierta regularidad. Pese al desconocimiento de que goza, Francisco Pino escribe en este tiempo la poesía religiosa de mayor trascendencia y profundidad que ha dado su generación, como demuestran fundamentalmente sus *Cinco preludios* (1966).

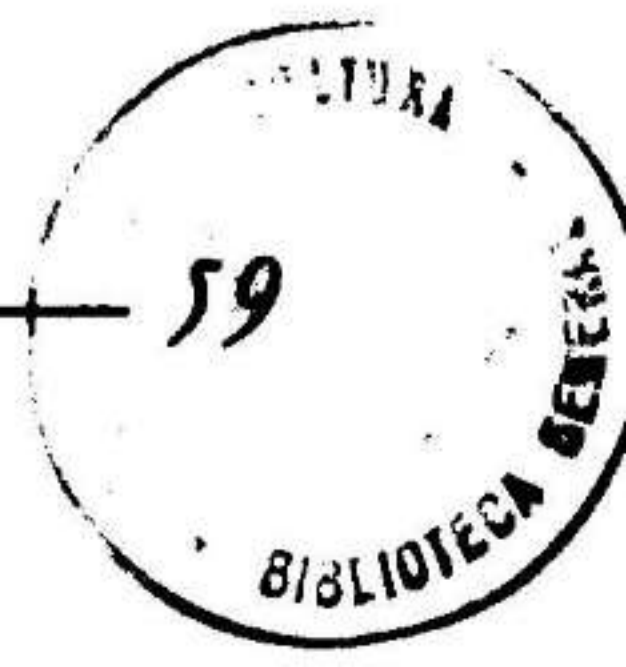
A partir de *Textos económicos* el poeta inicia una segunda etapa bajo el nombre de *Crisis*, a la que pertenece uno de los libros claves de la poesía experimental española: *Solar* (1970). Dentro de esta misma línea experimental se inscribe la serie que su autor denomina *Agujeros para la poesía*, con obras como *Poema* (1972), *Hombre, Canción* (1973), *Octaedro mortal o reloj de arena* (1973), o sus inéditos *Tercetos*, realizados, por invitación de *Poesía*, para esta muestra antológica. En estos libros, el juego combinatorio en el color del papel utilizado (con predominio de blanco contra negro), más los vanos o agujeros hechos con troquel en las páginas, dan lugar a un mundo cambiante de meditación estática en el que la palabra ha sido suprimida radicalmente. Así, en una entrevista reciente, ha podido confesar Pino la progresiva liberación de la palabra por parte del poeta moderno a partir de Mallarmé, para quien los blancos eran sustanciales, asegurando finalmente: «La oscuridad es más importante en la noche que el mundo estelar; el mundo estelar es muy pequeño al lado de los vacíos.»

En los últimos años, el poeta alterna la escritura y edición de libros que podríamos denominar «tradicionales», como *El júbilo: la última sílaba*

(1976) y *Algo a Jorge Guillén* (1977), con otros de libre experimentación, ya sean *Quince poemas fotografiados* (1971) o *Realidad* (1976), dentro de una línea que le sitúa, junto a Joan Brossa y José Luis Castillejo, en la vanguardia de la poesía experimental.

Como se desprende de este rápido resumen de tan larga trayectoria poética, estamos ante un poeta en crisis permanente; ante un poeta, podríamos decir, que ha asumido con voluntaria decisión las contradicciones históricas que marcan a los miembros de la llamada generación del 36, haciéndose él mismo depositario conflictivo de unas herencias y de su repudio o superación por una vía irónica o experimental. No cabe trazar aquí una valoración demorada de su obra, tan unitariamente diversa. La lectura completa de sus libros refleja inevitables zonas de apaciguamiento y sombra, de camino que se ha perdido a veces en sí mismo. Pero cuando esa pérdida es total, cuando supone una apuesta absoluta (a la que el poeta no se ha negado), nos da como resultante algunos de los poemas y libros más felizmente ajenos a la costumbre de la poesía española contemporánea.

MARIO HERNÁNDEZ



Al pie del agua contemplando

El agua como dialecto de corazón
hermosura al hogar al sable viajante
de trópico y amada
de mercurio y tulipán hermosura
hermosura ya animal sencillo con el pie doméstico
canta que canta
rescoldo que voz por labios duros como museos
o dardos hacia la quietud
tras tanto jaleo de piedra.

Reverencia del brazo o todo el paisaje
como uva o el broche más reverencia
de la mejilla colonial como ostra vaga
capullo diletante
hoja hoja ciega
a la masa de los pechos en cruz como catedrales
cortados limados abrigados
por mal agüero o canto gregoriano
o jarra sin llenar de fresco pájaro
traspies traspies sobre el cerebro
sin música alta o el potro de la escalera

Oh coraje de la raíz contra la inconstancia
armonía civil como un mismo bronquio de otoño
respirando de grupa por ojo y teclado
alga el ojo después del kiosco del olor en estanque
en prisión de himno
en vacación de cadena
en repique o zozobra o latido
vaivén de pecado porque no es plomo mísero
lo que es castillo de sabor después que la mano se aleja
o terrible ruidido después que el calor de la sangre dice
labio sobre todo labio
como buhardilla o talento.

Soltadas las amarras los cabellos la profundidad
la muralla es corriente cuerpo
¡tú volcán forajido y silvestre! Cofre.

Vidrio cerca

Búcaros o la piel
tierna como bujía
danza risa taberna
la piel toda calambre

Toda mástil o pájaro
cristal de tantos árboles
espera como ermita
el paso de una voz

Una voz de otro mundo
sol en río difunta
que diga como hurto
duérmete para siempre

o más bien como brillo
y hueco hable Hueco
como arroyo enseñando
donde debe olvidarse

como un poco de uña
como clámide o linde
que te sea tan fácil
trasladarla de sitio

Libertad de la sangre

Hay que levantar las esclusas, los pasos
como locomotoras o más suaves que violetas,
llenos los ojos de semillas como mares locos,
como cielos furiosos o tiranteces de párpados,
nosotros los más anárquicos que los degüellos de ángeles,
los que nos derribamos a hachazos primero
para conquistar después pie a pie el pulso,
nosotros los incendiados, los incendiadores
rendiremos la fortaleza de nuestra propia sangre.

Contra las manos que llevan un color frío,
contra el hambre sembrada misericordiosamente desde el entrecejo,
contra el trono sin piedad,
nuestra sangre se erguirá con la jeta del asno en su agua,
con la dádiva,
como el mar mismo armado de exquisitas coces,
como el cañón en el fondo de nuestro paladar gustado.

¡Oh llanuras como ribetes de ansiedad
espesas y dormidas en nuestros huesos,
molinos de amanecer y oscurecer en cada palabra,
en cada inclinación de cabeza hacia el lado izquierdo
donde circulan los paraísos,
las cadenas de suspiros y ciudades,
las cruces,
el vaho.
El pesimismo de las cáscaras, de los trajes, de las tapicerías
aquilata el cauce de hierro en las orejas como losas,
como sombras de cipreses, la armadura además,
el estandarte además, vuela, la piel con liras,
con sabias liras o pastos:
la piel, la piel, la piel que es corteza y cárcel
vegetal de alarido,
novia odiada,
terreno conquistado.

Olvidemos nuestra piel los anárquicos por
nuestra sangre atlética como caballos salvajes,
como manadas de olas,
como fábricas,
como demonios;
al trasluz se ve la camisa bordada de balas,
de fin laborable,
el alma como un halo de mordiscos y dentelladas
la piel se ve como un viaje de novios palidísimo;
por eso ante las tumbas,
los álamos
el aire fresco,
nos la arrancamos para libertar nuestra sangre:

¡tallándola!

*Vencido el pecho de dolor cansado
unas plumas pedía donde hundirme;
unas plumas de sombra para abrirme
una fuente de noche en el costado.*

*Venia de condenas saturado
para nuevas condenas consumirme;
una espada pedí y un brazo firme
para cortar mi cuello atormentado.*

*Una espada pedí. Tú me la diste
en lumínicas rosas repujada:
de un arroyo de amor espada hiciste.*

*Mi cabeza rodó bajo tu espada
y sentí el alma en flor que descubriste
en tus plumas de luz ya reposada.*

Siesta

Los gnomos
danzaban en una oreja.

La oreja
estaba sobre la tierra.

Los gnomos
abrían y cerraban sus puertas.

Dentro,
cántaros vacíos llenos de silencio.

Los gnomos
los llenaban de tierra de oro.

*Ya nada tiembla; calma de difusas
rosas perdidas en olvidos de ala;
la tierra, un tenue corazón que exhala
cadencia de madreporas confusas.*

*Un eco, espada de rabiosas musas,
soles, arroyos y cristales tala,
y el horizonte degollado bala
con qué penas de luz mansas y obtusas.*

*¡Qué calma de la piel lejana y tuya!
Atmósfera de un mundo de rosales
como aroma resuelto en vago río...*

*Deja que este ansia púrpura diluya
en tus vivos ponientes ideales
desangrando en tu cielo el amor mío.*

Primaverilla

Diga el cuervo adiós
que viene el orior.
Alamos fríos,
que viene el orior
riberas del río
diga el cuervo adiós.
Olmos calientes,
por entre el follaje
ya el orior se mete,
se ve su plumaje
rojo entre lo verde.
Olmos calientes,
álamos fríos,
diga el cuervo adiós
que canta el orior
riberas del río.

La cintura

*Cicatriz de los hábitos; censura
como trémulo párpado; un rocío
del insomnio esculpido, tu cintura
de diminutas flores albedrío.*

*Es, tu cintura, tálamo de un río
exhausto en un suspiro sin holgura
—un gorjeo, una lágrima y un brío—
de minúsculos besos mordedura.*

*Su corriente me arrastra arrolladora,
nardo angustiado de sedosidades,
donde el pistilo es sol, dedal la aurora.*

*Son huellas de jilguero sus edades
y en un copo de nieve arde su flora
compuesta de rubor de eternidades.*

Ir

Como esa picaza,
silenciosamente,
de una copa, huye,
a otra copa verde;

con esa dulzura
nítida y alegre
que los aires rasga
suave, suavemente;

olvido y deseo
en un ramillete
tranquilo de vuelo;
silenciosamente,

como esa picaza,
ir de vida a muerte,
de una copa, calmo,
a otra copa verde.

Pájaro equivocado

No ansié volar, flotar quise en extraña
agua un día y a desear lo mismo
vuelvo. El que entonces héroe se creyera,
siempre ignorante vuelve con su música;
siempre y nunca.

Vuelva a nadar el pez; de otra manera,
el que se quiso si invisible fúlgido,
vuelva a nadar, mas esta vez en agua
propia, sencilla, de inaudible música;
siempre y nunca.

Como entonces el pájaro imposible
piar no quiere y ya no quiere más
que menear un poco las aletas
con ansia de ondular como la música;
siempre y nunca.

Y de nuevo me mira el ignorante,
héroe otra vez me aturde el pez sin trino,
pájaro equivocado siempre –y nunca–
de mi existencia que se dio a otra música
siempre y nunca.

Festividad [Fragmento]

I

Hoy, el que tiene ya, ¿cuántos años? Hoy, ¿es posible, Dios mío, que el que
tiene estos años los tenga?

¿Es posible que por primera vez, oteando desde ellos la ancianidad,
ése,

Después de haber recorrido patios, aulas, paisajes, rostros, vías férreas, canales,
conversaciones amables, ofensivas, playas, aires, tristezas, hojas secas, páginas de muertos,
ése, al fin de la juventud,

por primera vez, después de haberse extasiado, cuando aún no tenía, no sabía que
podía tener años, ante los morriones de astracán de los cadetes de caballería, los que
ahora, con su muerte como con ráfagas anaranjadas, le azotan;

ése, el que ha conocido algunos pájaros verdaderos y otros fotografiados;

algún pez vivo entre las aguas de un estanque y otros muertos, así minerales
preciosos;

ése, el que ha recorrido con los pies, con las manos, con el deseo; con la razón
en sus ocasiones más pobres,
con la distracción las más de las veces;
con la alegría del imposible, con la ilusión, en sus ocasiones más agotadoras,
nadas, muchas nadas famosas;
ése, el que tiene cincuenta y cinco años, más o menos los de Aurelio Prudencio
cuando abandonó el ejercicio de la magistratura y el de la espada y la proximidad
del Príncipe para juzgarse con saña y con saña atacarse;
còn la magistratura del yámbico, con saña; con la espada del hexámetro, con saña;
enjuiciarse, herirse con saña,
ése, hoy, por primera vez?

II

Ese, hoy; el que ha vagado hermanado con el pájaro hasta cambiar sus ojos por
los de él y por las alas las palmas de sus manos y por las estrellitas de las patas sus
plantas torpes;

el que se ha condolido al ver al pájaro, su hermano, engañado por su propio
hermano, y se ha reído de su propio hermano viéndole con dedos y pies y ojos envi-
diosos de hombre; se ha reído;

ése, el hermanado con el pájaro, pudo llegar a las conclusiones siguientes: que
cualquier código es como paja dorada donde hundir los huesecillos de las patas;
que el estado de peligro de Von Liszt es como el azúcar que deja caer un saco roto;
que la prisión del aire en la palabra es como un poco de estiércol que contiene una
materia comestible; que son simiente de avena loca las máximas de La Rochefoucauld;
que los números son como la piel seca de una rana;

y a esta otra conclusión: que un libro es simplemente vidrio;

y a esta otra: que la contabilidad es la enemiga del cristal de roca y la causa del
cemento y la esclavitud. Oh sombra del conquistador que se alzó contra el conquistador.
Oh antisibila, oh antistrofa,

ése, está aquí.

Dicen que soy yo, pero yo digo que es él. Ese, éste, ¿quién?, ¿qué?

¡Pronombres!

Añadid, añadid.

El que sólo en el verso, contrariamente al magistrado, al militar, al poeta del
Peristephanon, halló una vaguedad de hueso volador que le pesaba;

y le pesaba ¿en qué balanza? sin dar jamás un determinado peso y cuyo deter-
minado peso separábale de los caminos usuales,

así como niebla que le borrara la tierra y la familia y las ocupaciones;

¿qué verso, y esto es más culpable, no es niebla que nos separa de los cielos?;

destruya, el verso, ése; levántese, vivase; hable sin ningún acento.

Coja del pájaro sus ojos.

Por una vez, por primera vez, los ha cogido; ha dejado de estafar al pájaro y,
mediante unas lágrimas, ha llegado a comprender como el que no comprende. Porque
las lágrimas son como la canción del alma. Y con esta canción se ha igualado con
el pájaro ignorante, hoy.

y
 s t u ñ
 j o y l q
 w h s
 q l d a q
 x w
 s u r
 i i
 g p p f l g
 ñ p i f
 o
 b y o l r u
 ñ e
 j d
 o a
 g h
 l y
 ñ ñ
 o

!
 !
 !
 a
 b c
 defgh
 ijklmno
 pqrstuvwxyz
 abcdefghij
 klmnopqrstuvx
 yzabcdefghijklmnop
 nopqrstuvwxyzabcde

GRIFO

Y una vez esto apresado el cantar del Mío Cid vino a caballo.
 » » » » Quijote tan gordo se hizo reales de vellón.
 » » » » Fausto tan estroncio divirtió a los no divertidos.
 » » » » grifo atroz arrojó el océano.
 » » » » atroz hecho fuente se hizo cordero.

Y una vez esto apresado el Dostoievski mirlo en la parrilla arrojose.

» » » » Dante al horno fue plato.

» » » » posparto fue más concebible.

» » » » ningún poeta con ningún músico cualquiera.

» » » » ay con esto en definitiva ¿qué? ¿qué? empezó a incordiar.

Por esto hay que hacer algo en consecuencia para que no sucedan tales adversidades
y siga la noche con idénticas estrellas.

LE gustan las orlas
ama las coronas

de oro. Le gustan los escapularios
ama los rosarios

fenicios. Le gustan las comidas
ama las liras

italianas. En los homenajes
habla con las guturales y las palatales

solamente. Es BIZANCIO LA VACA paciente
inseminada de retórica tumbada sobre los prados verdes

acotados
extendiendo su vientre blando. Todos la dicen —¡le!—: ¡Bravo!

P A G I N A

ga fue un gran saurio antes del orden de los di
 nosaurios como la lagartija fue una gran saurio
 antes como el sapo fue un gran saurio antes
 como el poeta fue un gran saurio también antes ahora tan p
 equeñito padece alucinaciones el poeta d
 e gran saurio de inmortal de gloria
 grande así y hace una circunferencia vi
 oletas atardeceres para caer en el orden de los dignosauri
 os no hablemos todo pasa aunque parez
 ca que no todo muere aunque parezca que no
 perogrullo pavorreales así y señala l
 os hongos venenosos ¡1! todo lira aun
 que parezca que no ¡claro que ha muerto la sin
 ceridad! homero hizo un hoyo un hoyo
 hasta aquí si todos están vivos aún ¿cómo enterr
 arlos? y menos a ella ved a los recit
 adores frac y pajarita y flauta el hi
 jo de eagro y de calíope ¡pero será posible?!
 grecia todavía con la flauta mentirnos a concienc
 cia con la bonita verdad la troqueladora de fla
 utas s.a. no ha suspendido pagos tampoco obliga
 a comprar flautas a los vivos los repele
 piedra teame patrióticamente homenajea a los mu
 ertos que las compraron laureles trompetas ¡truc
 o! agio agio como la oru

TO

mi alma se fue en sueños. estoy muerto.
siento que me deshago y sé que creces
cuerpo en extraño mar, extraño huerto;
el espacio y altura que apeteces.

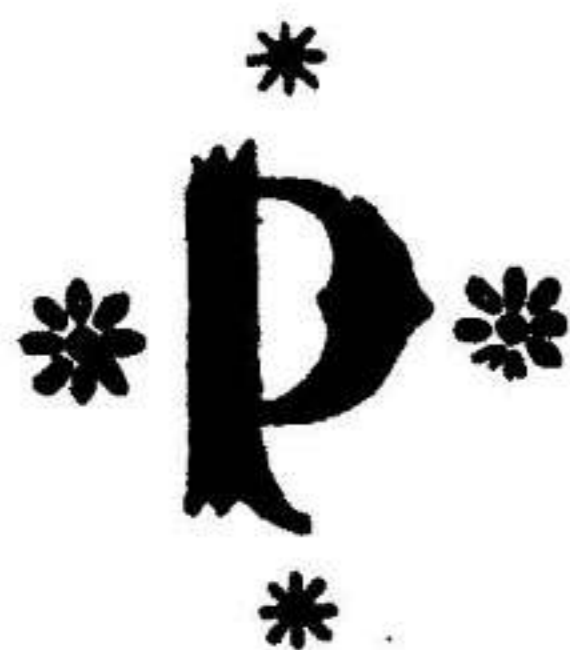
tu podredumbre ya ha dejado el puerto
y hacia el cáliz caminan tantas heces,
serás muy pronto rosa, o el acierto
de un caminar de pájaros a peces.

todo lo habrás de andar múltiples veces,
nieve en polo serás, duna en desierto
y sabrás por qué olvidas o pereces,

por qué estuviste sin el alma tuerto,
por qué ante Dios más eres y mereces,
cuando sepas que diste vida muerTO.



INICIAL



POR Y PARA
LA POESIA

NOTAS

Pág. 60: «Al pie del agua contemplando». Publicado en *A la nueva ventura*, núm. 2, Valladolid, verano, 1934. «Vidrio cerca». *Idem*, núm. 3, Valladolid, verano, 1934.

Pág. 61: «Libertad de la sangre». *Idem*, núm. 1, Valladolid, primavera, 1934.

Págs. 62 y 63: «Venía de lo oscuro», «Ya nada tiembla» y «La cintura», pertenecen al libro *Espesa rama*, Madrid, 1942. «Siesta», «Primaverilla» e «Ir», de *Vuela pluma*, Valladolid, 1957.

Págs. 64 y 65: «Pájaro equivocado» y «Festividad», de *Cinco preludios*, Valladolid, 1966.

Págs. 66 y 67: «Grifo», [Le gustan las orlas], de *Solar*, Madrid, 1970.

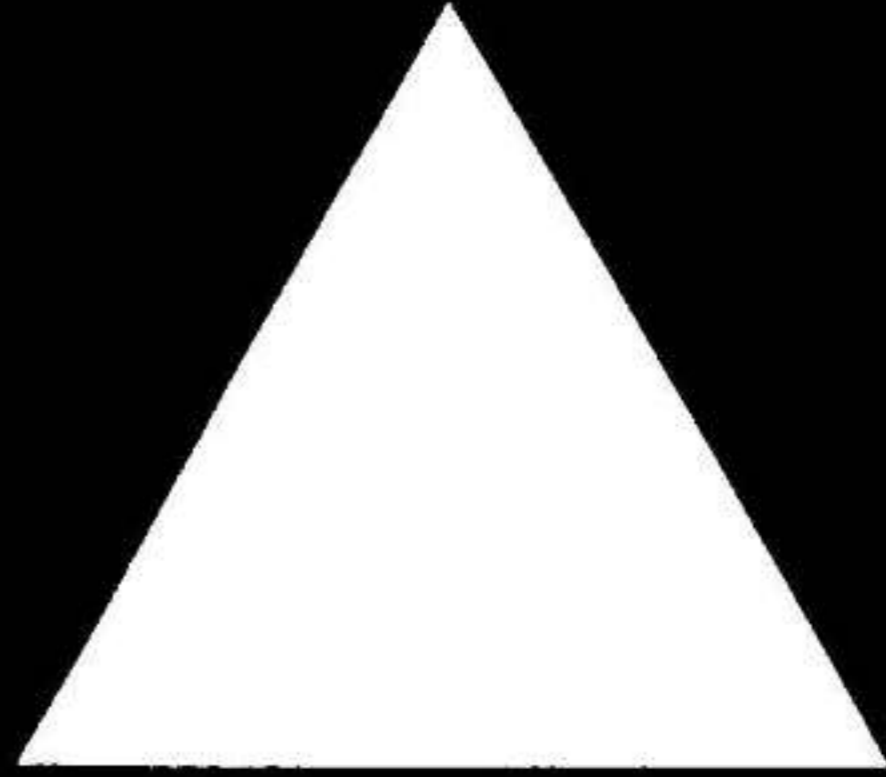
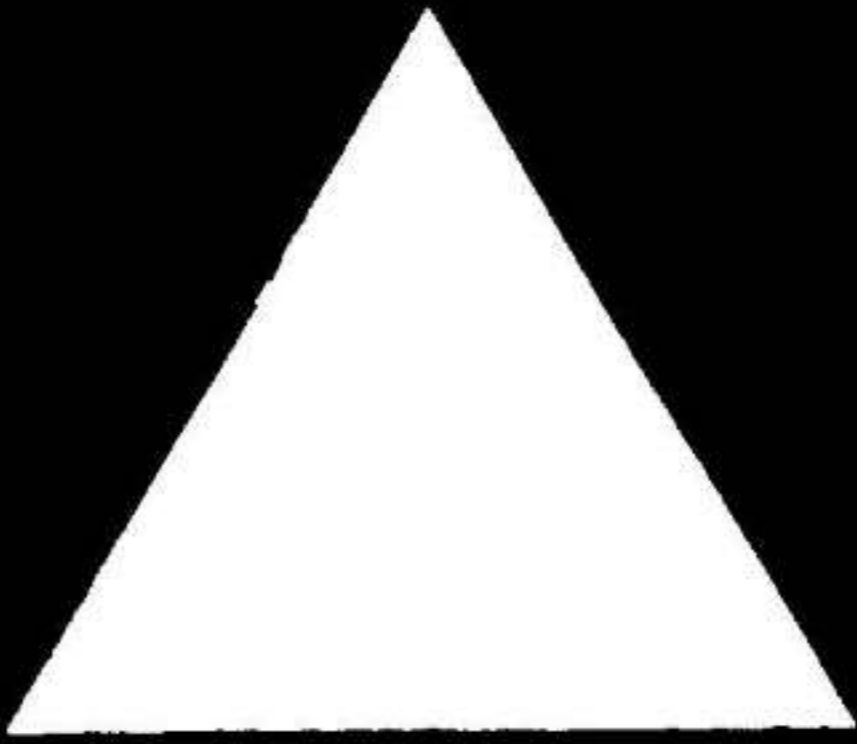
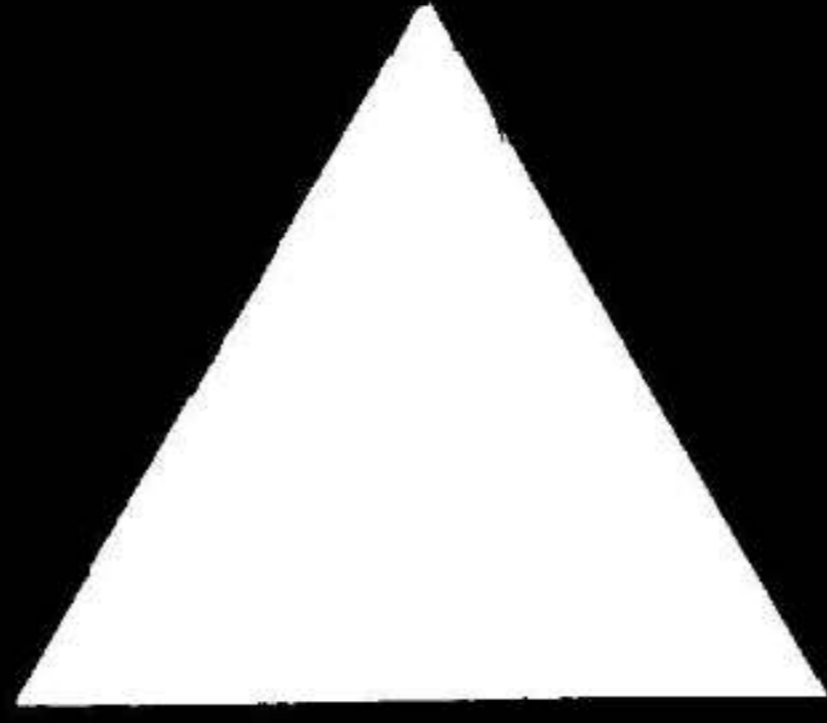
Págs. 68 y 69: de *Bloques*, Valladolid, 1974.

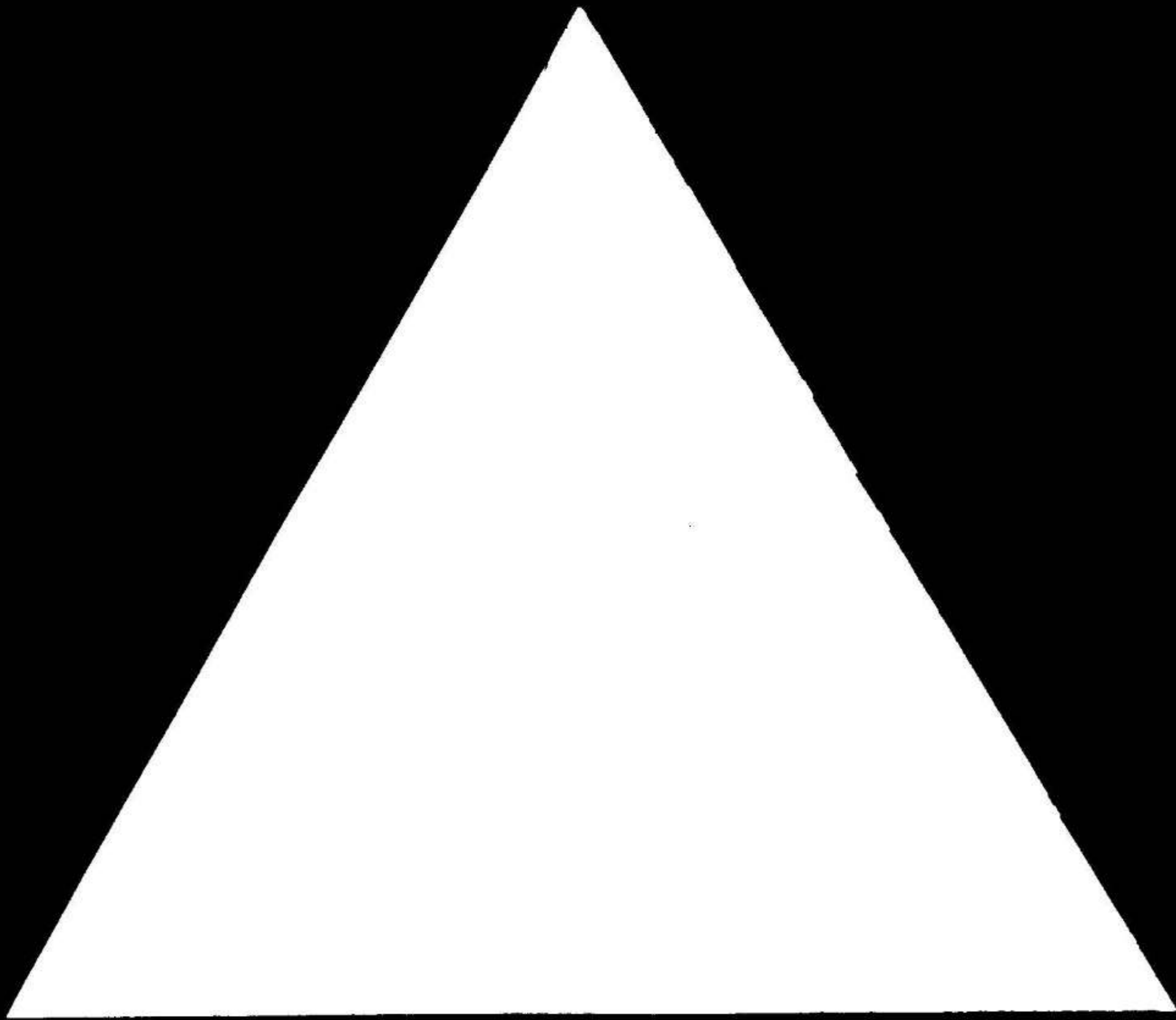
Pág. 70: «Página», en *Trece de Nieve*, núm. 1, Madrid, otoño, 1971; perteneciente al libro inédito *Palangana*.

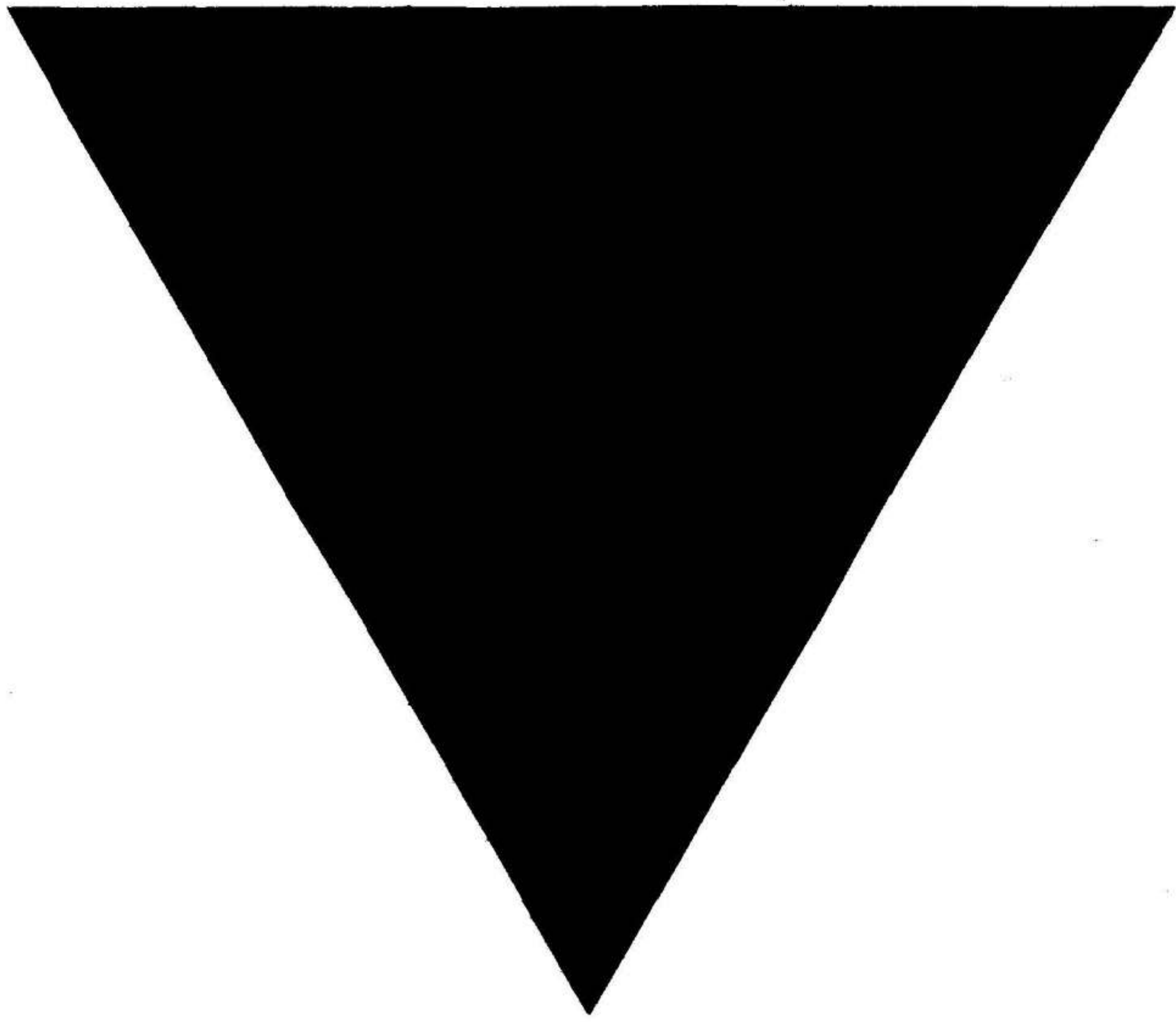
Pág. 71: «TO», de *El júbilo, la última sílaba*, Valladolid, 1976.

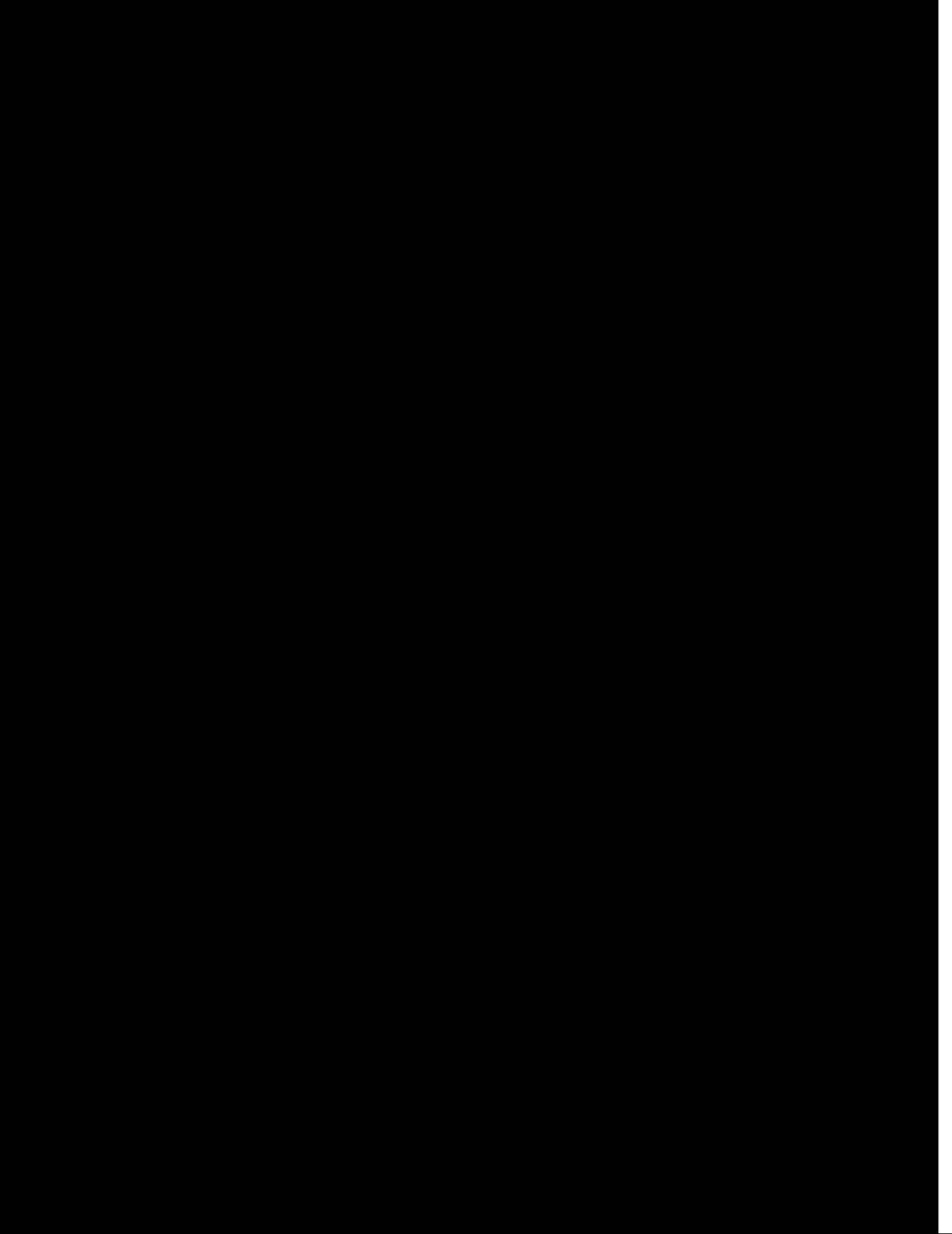
Pág. 72: «Tercetós», realizados expresamente para esta revista.

Tercetos ▶















Rafael Sánchez Ferlosio

Varios

*Si la cabeza cortada que, como una piedra más, rueda hacia el mar por la empinada ladera pedregosa, acelerándose en rebotes cada vez más largos, pudiese, antes de ahogar su voz en el fragor y en la espuma de las olas que han de envolverla para siempre, gritar el nombre de la amada, no cabe duda de que lo gritaría, sin hacerse cuestión de la inutilidad de malgastar así su aliento post-trimero.**



*Naturaleza y civilización... pero, decidme, ¿qué es más naturaleza: un león persiguiendo a un antílope en el parque nacional de Tanganika o un gato persiguiendo a una rata bajo la luz de las farolas junto a la interminable pared del matadero?**



En Pisa no veréis torre ninguna, porque el campo que rige y en que constituye toda obra arquitectónica, el ámbito en que cobra figura toda torre es el espacio sujeto a la ley de gravedad y el único además capaz de hacerla torre y hacérsela presente como torre es el aplomo.

A quien sí, en cambio, se ve es a Galileo, y tan intencionada y peligrosamente columbrado en aquellos más altos balaustres de la parte que está mirando al suelo, que no parece sino que la torre, vencida de admiración y reverencia ante el gran experimento, acaba de inclinarse para siempre bajo el solo peso de aquel sabio rey de la ley de gravedad.

Cualquier naturalismo radical tiene que tropezarse inevitablemente con la perturbadora caja de resonancia de la significación. Cuando aspirase a concordarse con la fotografía tendría que renunciar a palabras como «siempre viva» o «madreselva», a fin de que el paisaje no lo hiciese más la palabra que la cosa misma.

Todo el que escriba o simplemente diga «En un pequeño chalet del extrarradio» no debería ignorar que el extrarradio jamás habría llegado a saberse paraje tan tremendo si le faltase tan tremendo nombre.

Lugares hay, en fin, en los que uno diría que se pasea más por los nombres mismos, que tan enfáticamente los consagran, que por calles o plazas o arrabales: en Sevilla la Alameda de Hércules, en Córdoba el Campo de la Verdad, y en Madrid la Costanilla de los Desamparados.*



(ESTACIONES PARA UN FERROCARRIL DE VÍA ESTRECHA AMERICANO). Puntas Alvarez, Chozas Nevadas, Yacuacá, Morenas, El Peligro, La Encontrada, Batallón, Benito Cárdenas, Renteros, Cruzalobos, Corrales de Don Jacinto, San Antonio de Bohí, Minaquemada, Garrido, Garridito, La Rayana, Cerro Fusiles, Santa Cruz de Araracha.



(A LA MANERA DE RAMÓN). Tan sólo el rótulo de la estación dice de veras el nombre de la ciudad; lo demás son citas, más o menos fieles, de ese único texto original.*



(A LA MANERA DE HERÁCLITO). El lugar más pacífico y más bello, desde donde la cúpula del día se ve como el interior de un inmenso cráneo iluminado que piensa en la verdad, es también una suave, pequeña y aislada colina de topógrafo, desde donde por una bien colocada e inacallable batería de seis cañones y la tenacidad de un batallón se decidía una batalla.



En vano, al norte, al sur, al este y al oeste recorrerás el bosque hasta la noche; sólo da con el árbol aquel que, como el Buda, va a sentarse a su sombra para siempre.

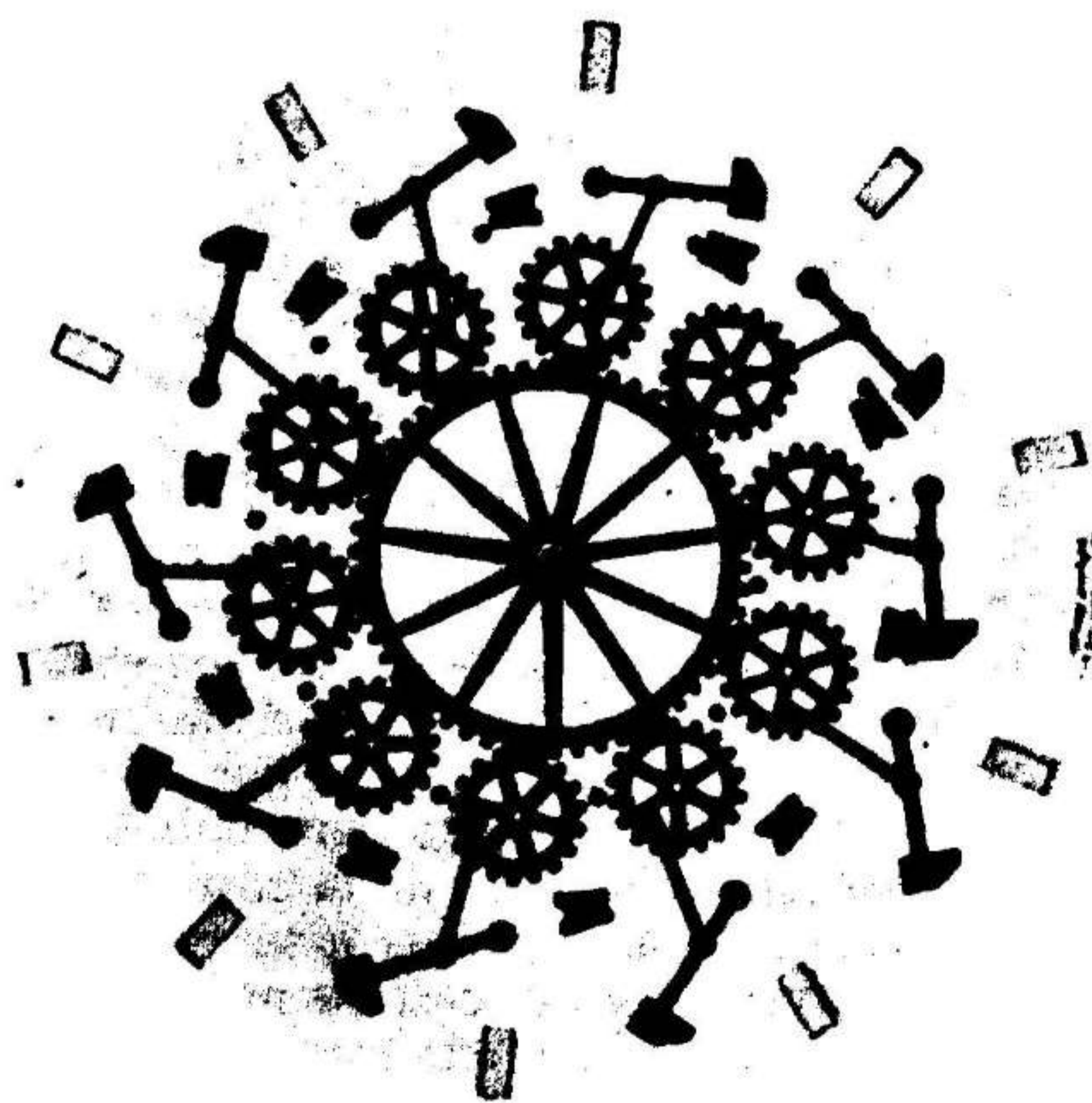


(DE LOS VICARIOS DEL NOMBRE DE LA COSA MALIGNA). Para preguntar el nombre de una cosa bajo el entendimiento de esperar por respuesta un nombre común se usa la misma fórmula que para preguntar el nombre de una persona, o sea para recibir por respuesta un nombre propio: «¿Cómo se llama?». Pero *llamar* a una persona es decir su nombre en voz alta para que venga, de donde se diría que, en principio, es en esta función de llamada en lo que primordialmente pensamos cuando preguntamos el nombre de una persona, ya que usamos para ello justamente «llamar»; mas he aquí, sin embargo, que no es sino esa misma palabra la que recurre al preguntar por el nombre de una montaña, y es sabido que al propio Mahoma le falló el milagro de hacer que fuese la montaña la que viniese a él. Con todo, el nombre de una montaña es todavía, por lo menos, un nombre propio; peor se ponen las cosas ante el hecho, indicado al principio, de que por tercera vez volvamos a decir «¿Cómo se llama?» a propósito de algo en que no cabe esperar más respuesta que un nombre común. Despachar la cuestión culpando del equívoco a una anfibología de «llamar», según se trate de su aparición en tal pregunta o se refiera, en cambio, al acto de decir en voz alta el nombre de una persona para hacerla venir, es una solución que, aparte hacerse altamente sospechosa de pura redundancia, tampoco acaba de resultar satisfactoria a causa de ese «cómo» que recurre, junto a «llamar», en la pregunta: un «cómo» en que no se puede amordazar la resonancia de *por qué modo, con qué procedimiento*, y con ella la inopinada atribución, al nombre que deseamos conocer, de alguna suerte de capacidad, —cualquiera que ella fuere, si es que no exactamente la de hacerla venir como viene una persona, hombre o perro que sea—, sobre la cosa.

De modo, pues, que también el nombre común sería, según lo dicho, y al menos virtualmente, *llamador*, en el sentido de poder hacer venir la cosa. No otro es el fundamento, sobradamente conocido y desacreditado, de la magia verbal. La cosa maligna, y por tanto temida, para evitar que venga, mejor será guardarse de decir su nombre, no sea que se sienta llamada. Ahora bien, parece ser que sólo su nombre, su *verdadero* nombre, tiene virtud para llamarla, como parece, asimismo, que, afortunadamente, no puede tener nunca más que uno. (Si alguna vez, tal como pasa con ciertos seres fronterizos entre lo humano y lo divino, llega a tomar dos, tres, cuatro y hasta muchos nombres, ocurre que por cada nuevo nombre que se le antoje tomar tendrá que tomar también un nuevo cuerpo, que desdoblarse o reencarnarse, quedando entonces en una situación muy especial —por no decir francamente vulnerable en sus aspectos ontológicos, aspectos que aquí me abstengo de considerar—, en cuanto a ser y a la vez no ser la misma por cada uno de sus diversos nombres y en cada uno de sus distintos cuerpos; y una situación de la que unos u otros expertos de Oriente y de Occidente dan las más variadas interpretaciones, y entre ellas, por cierto, la que consiste en decir que se trata de «advocaciones» diferentes, o sea, precisamente, diferentes *llamadas* —a las que se sobrentiende, por supuesto, que ha acudido; por lo que tal vez incluso sería más ajustado oír en ese «advocaciones», antes que *llamadas*, algo así como *acudidas*, siempre que no se olvide el correlato del respectivo llamamiento.) De ese no poder tener ella, en principio, más que un único nombre verdadero es justamente de lo que nos aprovechamos para no tener que dejar de hablar, temiendo no vaya a darle por venir, de la cosa maligna, al permitirnos discurrir ardidés para aludir a ella rodeando con palabras que no son su nombre, que son simples apodos, y al cabo nombres falsos, ya que sólo nosotros se los hemos puesto, sin que ella se llame de verdad así. No habrá peligro de que venga al murmullo de palabras cuyo són pasa rodeando el camino del aire que ella tiene enhebrado en el ojal de sus oídos. Nombres falsos son, pues, los vicarios del nombre de la cosa maligna; y tal vez esta misma falsedad, esta mentira de los nombres vicarios venga a ser algo que, por su propio carácter de ficción, de mascarada, contribuye a incitar casi siempre, sorprendentemente, al juego, incluso en casos en los que, habiendo un peligro que evitar, no habría que andar con bromas.

Con todo, sigue siendo la cosa, y no su nombre, lo maligno, lo temible, pues, a despecho del empeño de la magia verbal, el nombre no ha llegado todavía, ni mucho menos, a salir,

con entera certidumbre, por fiador de su venida. La respuesta de la cosa maligna a la llamada de su nombre está bien lejos de ser indefectible; y de ahí que el nombre en sí no haya logrado hacerse pese a todo, propiamente temible ni temido, si es que no apenas como pueda decirse de un amago, de una finta. Peor todavía: nunca hay nada que nos permita averiguar si cuando tras él viene efectivamente la cosa maligna es porque acude al sonido de su nombre o porque se le ha antojado por sí misma venir; se diría que la cosa maligna se guarda bien de dejar adivinar si oye o no oye su nombre, si acude o no acude efectivamente a él, pues por la cuenta de las veces que viene sin haber sido nombrada y las que viene tras haber alguien osado proferir su nombre nadie ha podido aún apreciar diferencia en que poder de una vez establecer si oye —pero no quiere que se sepa— o si, por el contrario, es, como la víbora, perfectamente sorda. Sin embargo, si ella ha podido, en efecto, calcular, como hemos visto, sus venidas y sus faltas con tal tino que nadie haya hasta hoy conseguido adivinarlo, se concluye que ya sólo para poder llevar el cálculo tendrá por fuerza que oír; de donde el hecho mismo de que la cuestión de su sordera o no sordera no haya podido ser en tanto espacio de tiempo averiguada, al entenderse inevitablemente como señal de un calcular deliberado, se convierte, de manera inmediata, en la más cierta prueba de que oye. Mas, puesto que, aun oyendo como oye, ha de venir o no venir, como ahora vemos, sólo según la cuenta de sus propios cálculos y no según se la nombre o deje de nombrar, mal puede ya importar, a efectos de evitarla, la alternativa de decir o no decir su nombre: será, pues, justamente la aprensión que da saber que lo está oyendo lo único y lo último que quede para inducirnos a callarlo. Decir o callar se sabe que va a ser totalmente indiferente, y de ahí que no sea cuestión de que el nombre de la cosa maligna llegue a dar miedo propiamente dicho, sino tan sólo de que, en supiendo que lo oye, parece que da como respetino de nombrarla. El nombre de la cosa maligna es tan absolutamente inofensivo como la carrera del geco o salamanquesa que rampa por el lucido de la pared, pero a semejanza de ésta, y por análogas razones, no necesita ser tenido por dañino para ser causa de aprensión. Del tímido, vacilante, verrugoso y ceniciento geco aún está por saber que jamás hiciera mal a hombre alguno en este mundo, y vedlo ahí, sin embargo, cómo, una vez más, acierta —pequeño pavor rampante— a dibujar o tal vez a escribir sobre el blanco del lucido la más expresiva, convincente e irresistible finta de endriago mensajero de las tinieblas y el horror.





Cuatro Paisajes Imperiales

(EL PENSIL SOBRE EL YANG TSÉ O LA HIJA DEL EMPERADOR). No, ella querrá seguir guardando intacta su dignidad. Tampoco hoy saldrá a dejarse ver por un instante, ni siquiera velada por el atardecer, entre los tejos y los aligustres de la alta, innacesible balaustrada, sin importarle cuanto pueda llegar a anhelarse un céntimo de cualquier cosa en este mundo, incluso un céntimo de su propia dignidad, en donde lo concedido y recibido no sería ya siquiera ese céntimo en sí mismo (¿quién podría hacerse nada de la dignidad ajena?), sino tan sólo el acto que lo diese; en donde la limosna no estaría ya en la cosa, sino en la limosna misma.

Tampoco hoy, ni aun fingiendo —como dejándose robar— no saber que hace miles de tardes que la espío, consentirá en perder, con el sólo dejar adivinar su sombra, un céntimo de su dignidad, para verlo caer hasta la orilla pisada y repisada por los pies descalzos de los bateleros, junto a los cañaverales despuntados y roídos por las maromas de la sirga. ¿Es que conoce hasta qué punto los ávidos y hambrientos hijos del abuso sabríamos abusar? ¿Adivina tal vez cómo repetiría yo su limosna con vosotros, diciéndoos «¡Mirad!», y cómo haríamos correr y resonar, multiplicándola, de mano en mano, de barcaza en barcaza, su moneda, aguas arriba hacia las montañas, aguas abajo hacia la mar, hasta trocarla en una fiesta inmensa? ¿Sospecha acaso que de ese solo céntimo vendría la ruina del Imperio entero?

Hoy también, sólo el viento, una vez más, mueve los tejos y los aligustres de la alta y desierta balaustrada; sólo el viento, a quien nadie jamás sabrá imitar. Y si aun, suponiendo lo imposible, fuese ella lo que realmente se mece entre las ramas, la imitación sería tan prodigiosa que no podría ya redundar en mengua, sino en un nuevo aumento de su dignidad.*

(LA GRAN MURALLA.) Es esta Gran Muralla de la China la construcción más enigmática y más singular del mundo. La veréis alejarse por leguas incontables, ascendiendo, bajando, rodeando, bifurcándose, quebrándose, con la lenta paciencia, pero también la siempre renovada incertidumbre de una serranía. Tan pronto, convencida de sí misma, se erguirá ante los ojos, coronando las lomas en nítida y bien tallada crestería, como al momento, indecisa y confundida, rehuirá cualquier mirada, quién sabe si disgregándose en arena o desvaneciéndose en caligine, quién sabe si extraviándose en ramales que se apartan, dispersa, interminablemente, por sinuosos e inciertos perdederos. ¿Hay en ella lugar en el que pueda decirse «aquí comienza»? ¿Hay cabo en el que alguien se atreva a aseverar con aplomo y convicción «aquí termina»? Y, como en el espacio, así, en el tiempo, ¿cómo hallar fundamento de sentido en decir «fué terminada» o «quedó por terminar»? De las diversas obras por las que fue en su tiempo levantada no parece que pueda predicarse sino que cesaron.

Mas con las obras de los hombres cuadra siempre, afirmado, negado, o preguntado, el terminar; ajenos aconteceres habrán de ser aquellos respecto de los cuales no cabe otra palabra que «cesar». De aquí que no resulte increíble la sospecha que existe acerca de la Gran Muralla, sospecha tácita pero ya desde antiguo difundida, aunque no sin que hubiesen de vencer grandes temores los pocos que se atrevieron a expresarla: el terror que infundía el hecho mismo, no el que emanaba del Emperador. (El miedo al ojo siempre abierto, al oído siempre alerta, al impasible, omnipresente celo del prestigio del trono, de la dignidad imperial, era algo ya tan sabido, constante y familiar, para los hijos del Celeste Imperio, como los riesgos eternos e inmutables de la vida, como la permanente amenaza y asechanza del destino, algo ya tan supuesto, aceptado e indefectible, en cada uno de los actos más nimios y habituales de su existencia cotidiana, como el aire que respiraban y el agua misma que bebían.) Tal sospecha consiste en que la Gran Muralla, no ya por voluntad de mandarines ni de emperadores, sino a despecho de ellos y por su propio acierto y albedrío, supo encontrar el ademán geológico, cierto gesto preciso, que se requería para hacerse entender por la naturaleza, señas para decirle: «Tómame contigo», y que la naturaleza la escuchó y, arrebatándola hacia sí, la recogió en su seno para siempre.

¿Es verdaderamente una obra humana? Al menos los cartógrafos no parecen sentirla como tal, ya que no dejan de representarla ni aún en los mapas privativamente físicos, y con un signo convencional característico que solamente sirve para ella (una línea dentada que remeda el perfil que en el alzado dibuja la sucesión de las almenas o el que en la planta traza el alternar de retrancados paramentos y adelantados torreones), equiparándola a las costas, a los ríos, a las montañas, a todo aquello que el geógrafo acostumbra inscribir bajo el epígrafe Accidentes Naturales; con lo que el propio sentir de la cartografía vendría a incidir, aunque no fuese más que en modo tácito y acaso sin quererlo ni advertirlo, con la antigua sospecha de que efectivamente la naturaleza —por mucho que para ello haya tenido que servirse, con el más grave y dilatado abuso, del esfuerzo humano— se apoderó de la Muralla China y la retuvo tan sólo para sí —sin excluir que incluso la pudiese tener prefigurada desde siempre y destinada a su propio patrimonio.*



(FABIO A RODRIGO CARO.) Rodrigo, la hermosura de las ruinas que me cantas no está en el siempre odioso recuerdo de un imperio, sino en el gozo de ver reflorecido, sobre el cadáver de la bestia misma, el amarillo jaramago.*



(TEATRO MARCELLO, EN LA CIUDAD DE ROMA.) El peregrino conglomerado constructivo en que al cabo de casi dos milenios había llegado a convertirse lo que, en vivo contraste con los enormes cambios padecidos en su función y en su fisonomía, seguía conservando, sin embargo, su nombre primitivo —sin más que haberlo dejado traducir del latín al romanesco— me producía ya desde niño la más profunda sugestión: sobresaliendo apenas, a flor de superficie, en la enlucida y repintada fachada de un palacio (tal vez barroco, por lo poco que puede apreciarse en los borrosos clichés de mi memoria), o asomando en las discontinuidades que más abajo ofrecía la dislocada irregularidad de un hemicyclo de casas adosadas, más o menos antiguas o modernas, aparecían aquí y allá, gastados, desconchados, renegridos, pero aún en su asiento y disposición originarios, los romanos sillares del teatro. Si los maestros constructores de todas aquellas obras sucesivas apenas parecían haber querido cuidarse de avenirlas las unas con las otras, tanto menos parece que debieron de pararse a tratar de concebir tan siquiera el pensamiento de intentar concordarlas, ni en la estructura ni en los materiales con la ya exangüe fábrica de la vetusta ruina.

Es cierto que el palacio (cuya fachada, ocupando las plantas superiores del teatro, seguía el propio tambor de la arquería, a haces con la cara exterior de los sillares, en tanto que las casas, por debajo de él, se adelantaban, en mayor o menor profundidad, desde aquel mismo frente hacia la calle) sugería a la mirada por lo menos un cierto moderado empeño en concertar su planta con la de la osamenta que lo sustentaba. Pero hay que interpretar debidamente el valor de esta impresión, advirtiendo cómo esa por lo demás tan somera concordancia con la estructura propia de la ruina había respondido únicamente a una intención pragmática (y ajena y exterior, por consiguiente, al fuero propio de la arquitectura): la de ajustarse a una simple previsión presupuestaria, explotando el potencial arquitectónico ya dado en la armazón romana preexistente hasta el alto nivel de rendimiento capaz de satisfacer la reducción de gastos en que el proyecto mismo había fundado sin duda la elección de semejante asentamiento. Las cuentas, no los planos —el cálculo económico, y no ninguna estimación genuinamente arquitectónica de las diversas opciones edilicias—, habían sido el origen y el criterio de aquel parcial aunque ostensible ajuste técnico, de aquella transacción o compromiso entre la oscura fábrica imperial y los dorados muros pontificios.

Mas tampoco hacía falta, en modo alguno, ver reducida —con arreglo a la precedente observación— a unos factores tan contingentes y tan circunstanciales incluso aquella limitada concordancia que el palacio, en contraste con las casas y tal vez por sus más ambiciosas dimensiones, se había visto obligado a respetar, para que ya saltase a la vista por sí sola, y en mucho mayor grado, la extremada e inquietante divergencia que existía entre las piedras del teatro y el rostro de las parasitarias construcciones posteriores. Estas se limitaban, en efecto, en mayor o menor grado, a adosar y adherir de cualquier modo sus cuerpos a la ruina, no con arreglo a nada que la disposición de los sillares les hubiese podido sugerir, sino según las conveniencias de planes constructivos del todo independientes y heterónomos, extraños a cualquier otra pretensión respecto del teatro que la de aprovecharse de su fortaleza y equivalentes, por tanto, en este punto, a los de quien cimienta su casa sobre peña o la respalda en un cantil de roca verdadera. Y como roca viva, ciertamente, aparecían las reliquias de ennegrecida sillería contra el cobrizo almagre de casas y palacio; naturaleza pretendían fingirse ante los ojos que las contemplaban, no de modo distinto a lo que ocurre con quien, escandallando la profundidad del alma, tras haber traspasado y apartado cuanto pueda antojársele sobreedificación de la cultura, cree estar tocando finalmente la roca viva de la naturaleza —pues tampoco esa más profunda y acendrada resistencia que la sonda no logra penetrar suele ser otra cosa más que ruina fósil de otra cultura más, exteriormente extinta, pero erguida en la sombra todavía.*

Quince buitres imagino,
diez son negros, cinco pardos;
los pellejos del gañote,
rosa rojo amoratado,
y el collar blanquiamarillo,
del plumón más delicado.

Casacas de paño adusto,
gorgueras de gurrilato:
los alguaciles del viento
que expande luctuosos fastos;
alguaciles altaneros,
para honores funerarios:
inmensa corona alada
de los muertos no enterrados.

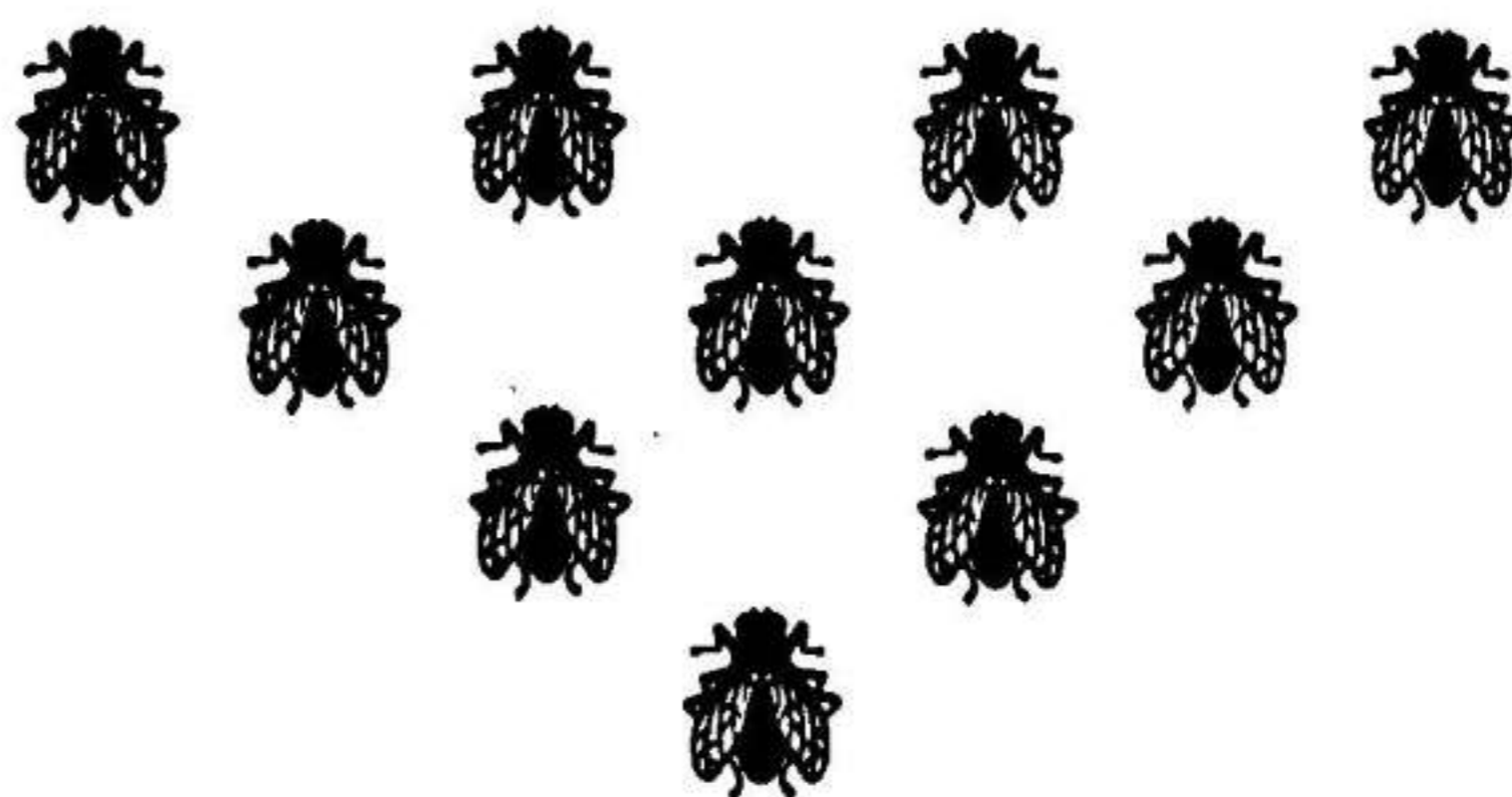
Monjes sin regla y sin votos,
sin virtudes ni pecados;
pechos sin gozo y sin pena;
ojos sin risas ni llantos.
Eremitas de las cumbres,
vigías de los nublados,
dioses de cielos adversos
y de caminos contrarios.

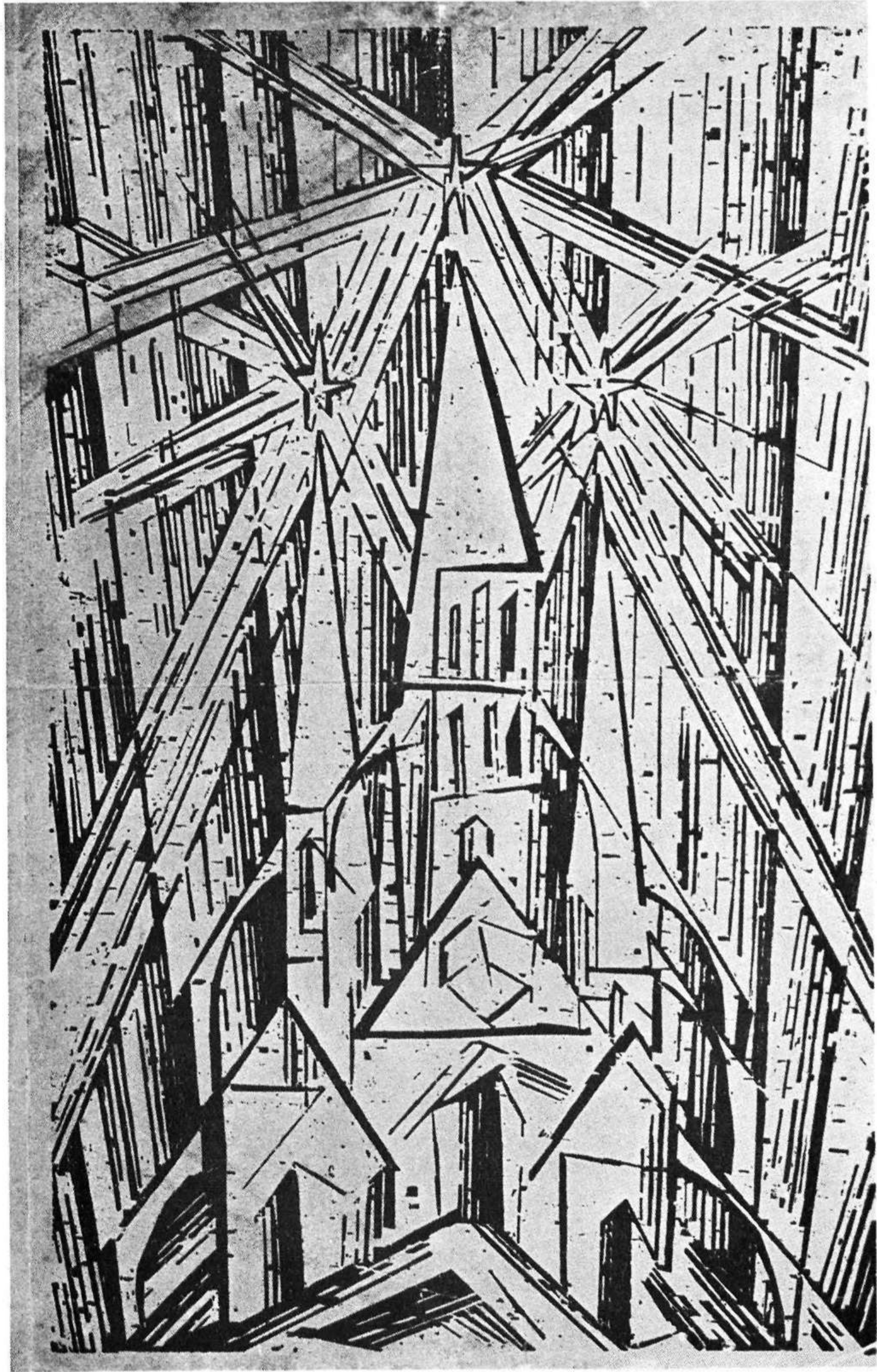
Los verás al sol poniente,
cuando aún doran sus rayos
las más altas cresterías
que coronan los barrancos,
en el cancho inaccesible,
dormitando.

¿Cavilan bienes o males?
¿urden provechos o daños?
¿huelen la pólvora antigua
de las guerras del pasado?
¿tejen las hebras del cierzo
con sañas de empecinado?
¿saben la tierra que mezcla
los cráneos de los soldados,
el cenagal que fue tumba
de cañones y caballos?

Viandante, no les preguntes
cómo ni dónde ni cuándo,
ni esperes que ellos decidan
quién fue el bueno, quién fue el malo,
que el cabal sepulturero
no hace acepción de finados,
ni quiere oír de inocentes
ni conocer de culpados:
si banderas decidieron
y nombres discriminaron,
para matados a espada,
indiferencia es descanso.

Alas abiertas y quietas
sobre los vientos más altos,
rueda de sol y de muerte
al mediodía girando.
Tampoco leerás en ella
agüeros buenos o malos:
vuelo que escribe en redondo
no apunta predestinados,
garra que graba en carroña
cancela sinos marcados.
Cruda y desnuda memoria
despliega sobre los campos
el silencio de sus alas,
como un manto.



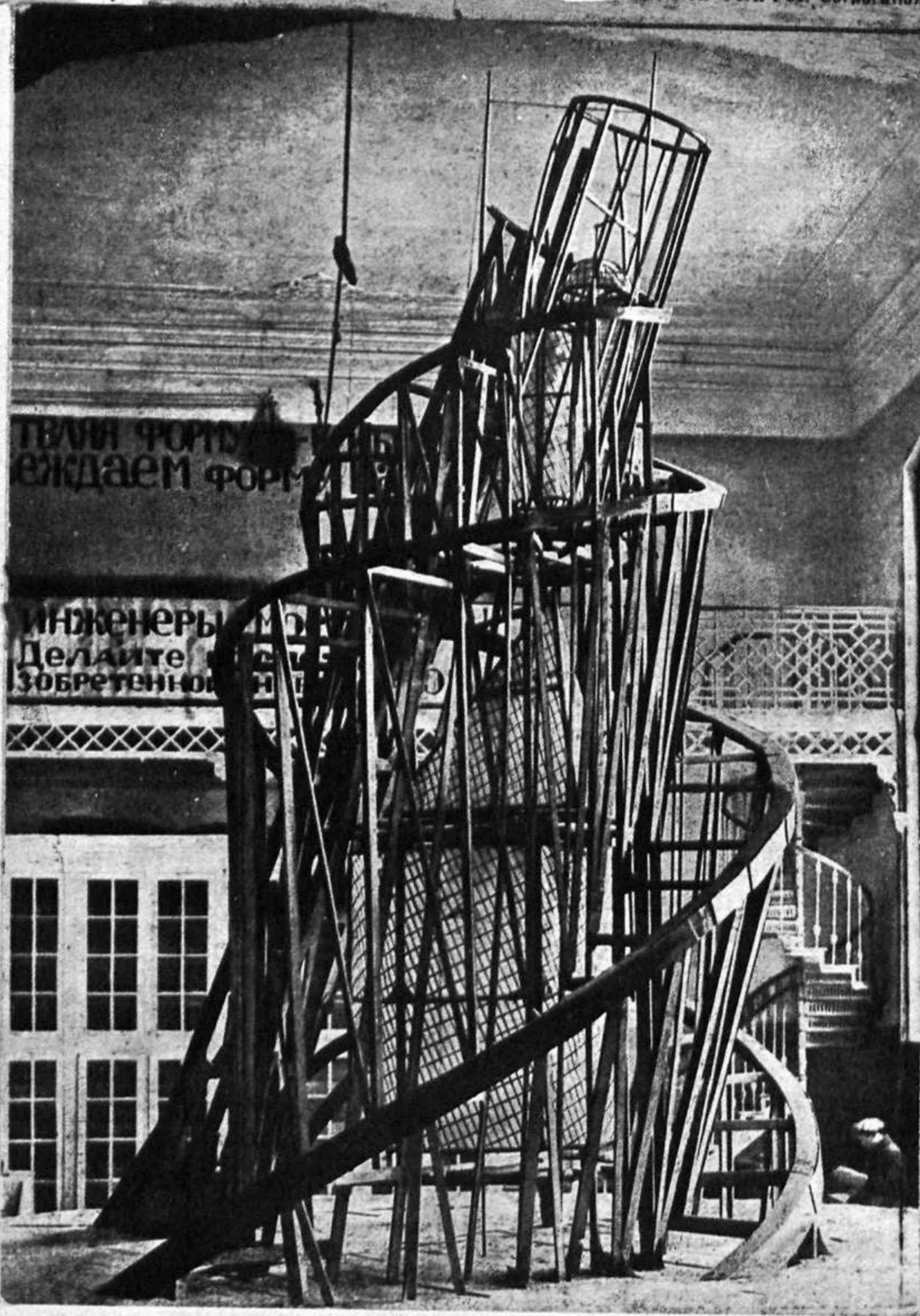


New York

FOUNDED 1801. THE OLDEST CONTINUOUSLY PUBLISHED DAILY

Vol. 174
No. 185

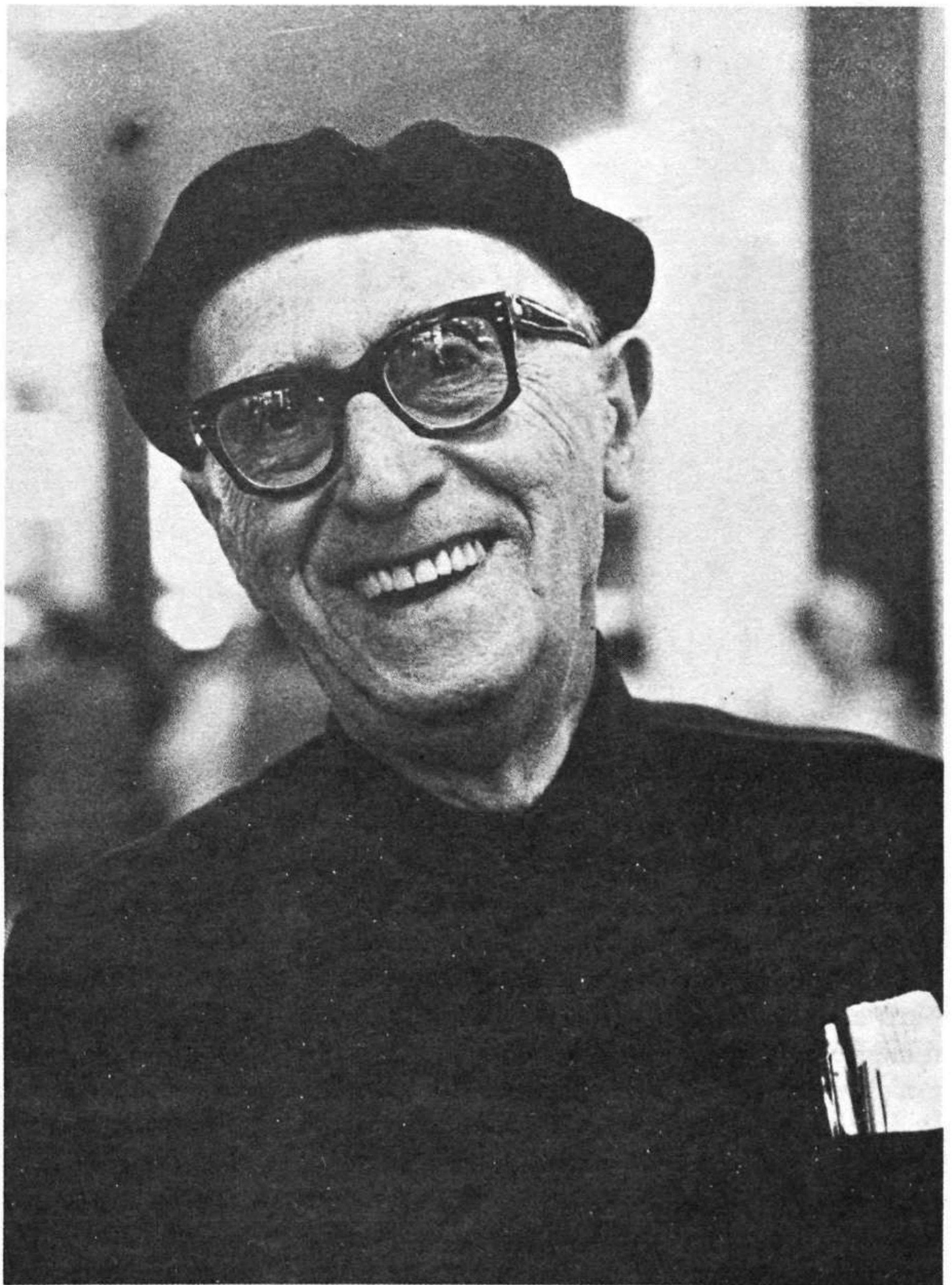
NEW YORK, TUESDAY, JUNE 24,
The New York Post Corporation



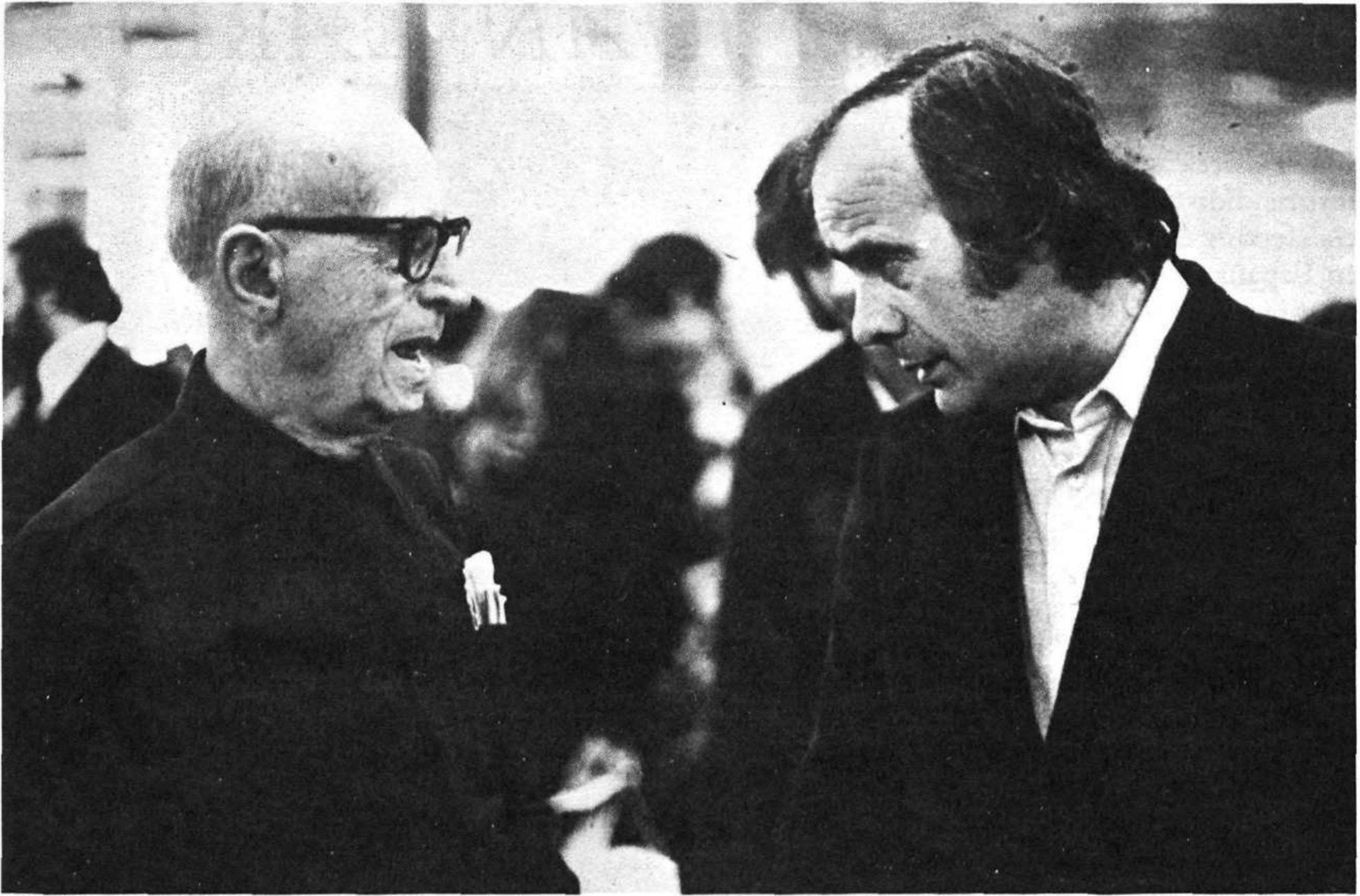
Conversación con JUAN LARREA

Recién vuelto del exilio, Juan Larrea se ha visto sorprendido por la vigencia efectiva de su recuerdo en España. *Rara avis* en el panorama poético de la anteguerra, Juan Larrea, el inclasificable e indefinible, el *desorbitado*, como él gusta decir de sí mismo, el alejado, el oculto Juan Larrea no ha dejado a lo largo de estos últimos cuarenta años de suscitar la atención de cuantos se han asomado a la poesía de su tiempo, a aquel súbito renacer de los años veinte y treinta, elevado por algún optimista a la categoría de *nueva edad de oro* y tristemente frustrado por la guerra civil. Juan Larrea fue, por tiempo tan prolongado, algo así como el gran enigma de la lejanía y del silencio. Acaba ahora de regresar a España y sigue siendo grande y enigmático, aun en la afabilidad, sencillez y cercanía de la conversación.

«Resulta que lo que podríamos llamar *élite* española —escribía César Vallejo a Juan Larrea en 1932— tiene por tu obra una admiración y, sobre todo, un respeto casi religioso. Cuando alguien dice: *Larrea* —otro responde, levantando la mano: ¡*Eh! Alto ahí con eso, ¿eh?* Lo que según creo significa que tú eres una cosa sagrada y que eso no se discute. Menos mal que la mayoría de tus admiradores son jóvenes y muy jóvenes, pues eso ya es reconfortante.» Como si no hubiera corrido el tiempo, el recién retornado Larrea sigue siendo cosa sagrada. Decididamente investido del don profético, Juan Larrea remite al cumplimiento del Apocalipsis cuantas preguntas se le formulen. De nada valen ironías o escepticismos. En posesión de una perpetua sonrisa, Larrea insiste en que hay que otorgar a la voz profética el mismo carácter de *verdad objetiva*, indiscutible, que atribuimos a la investigación científica.



Juan Larrea a su llegada a Madrid el pasado mes de diciembre.



Larrea y Santiago Amón conversan.

Con su boina a la usanza vasca y en mangas de camisa se nos presentó Juan Larrea, a las cuatro y media de la tarde (tarde más o menos cruda, pero a todas luces invernal) del pasado 23 de diciembre, víspera de Nochebuena. Aspecto tan juvenil el de este hombre de ochenta y dos años, que me llevó instantáneamente a recordar el verso de Virgilio: «Ya anciano, pero con la verde y floreciente vejez de un dios.» Aspecto juvenil, actitud desenvuelta, además vigoroso... y una capacidad de juicio y memoria impropios (para suerte suya y contento nuestro) de un hombre de su edad. A partir de aquella hora he tenido la fortuna y el honor de acompañarle en la presentación de su *Guernica* en diversas ciudades españolas, y en todas ellas se me ha brindado la ocasión de comprobar cómo la sugerencia de César Vallejo continuaba vigente. Han sido, en efecto, los jóvenes, los muy jóvenes, quienes con mayor entusiasmo acogían las desconcertantes y agudísimas opiniones de Larrea, en tanto

los más maduros, y más cuanto más politizados, esbozaban tales cuales gestos de presunta y absurda suficiencia e incredulidad.

Así descendió del avión el *último exilado*, y así nos sorprendió a cuantos le esperábamos en la nueva terminal del aeropuerto de Barajas: «Emocionado, profundamente emocionado, al pisar tierra española, pero con el recuerdo a costas de tantos y tantos nombres como yacen en el cementerio del exilio. Cuando hace tres años acudí desde Argentina a México para participar en el homenaje póstumo a León Felipe, la emoción fue aún más fuerte. Eran muchos y muy hondos los recuerdos, las historias y los olvidos que protagonizaban aquel homenaje. Hoy, en cambio, corro yo el riesgo de convertirme en eso que llaman un personaje.»

Santiago Amón. ¿No le interesa a usted el papel de protagonista?

Juan Larrea. En absoluto. Cuando se asume, con plena conciencia, el oficio de profeta,

huelgan los protagonismos. Es la voz del espíritu la que habla, correspondiéndole a uno el solo menester de transcribirla en toda su verdad, en toda su objetividad.

S. A. ¿También León Felipe era poeta o profeta de tal condición?

J. L. Sin duda alguna. La amistad que con él me unió en vida, y me sigue uniendo tras su muerte, provenía y proviene de una actitud compartida en la búsqueda de relaciones y signos trascendentes. León Felipe creía en mis caminos y solía decirme: «Juan, sé que estás loco, pero yo te sigo.»

S. A. Al lado de las profundas relaciones que traducen las palabras de usted, ¿puede decirse que el estructuralismo es una broma?

J. L. Al lado y al margen de ellas, el estructuralismo es una broma o una vacuidad. No creo que pueda tomarse en serio cualquier propósito de constituir el lenguaje, de espaldas a toda idea de trascendencia.

S. A. ¿Qué tipo de trascendencia?

J. L. La que comparte su propia definición, la que nos habla de un más allá, de un constante más allá. Si en su tiempo llegó a interesarme el ultraismo, fue precisamente por esa idea de *más allá*, implícita en su nombre.

S. A. ¿Está el profeta en posesión de la verdad?

J. L. Es, más bien, la verdad la que le posee. Mientras no lleguemos a la convicción de que se trata de una *verdad objetiva*, válida para todo tiempo y lugar, tan incuestionable como las *verdades científicas*, todos estos asuntos de la poesía y del lenguaje son pura vanidad. El Apocalipsis, por ejemplo, entraña una verdad absoluta de cuyo efectivo cumplimiento yo soy testigo.

S. A. ¿Ha vuelto usted a España para dar testimonio de la verdad?

J. L. Hasta hace dos años, ni pude ni quise retornar a España. Me alegra que alguna que otra vez se hayan acordado de mí en mi Patria, no por lo que yo pudiera representar, sino por lo que significan esos largos cuarenta años de exilio general. Recientemente quisieron traerme a Santander, a los actos conmemorativos de la Generación del 27, y yo les respondí que mientras el Valle de los Caídos

estuviera donde está, era imposible mi retorno, de acuerdo con una promesa inquebrantable.

S. A. ¿Por qué se ha decidido a romperla?

J. L. Por la sola razón de haberse publicado en España mi *Guernica*, treinta años después de la edición de Nueva York. Este texto mío en torno a la reveladora obra de Picasso ha constituido durante muchos años mi arma de guerra, y quiero que ahora valga como arma de paz. Era imprescindible que viera la luz en la tierra misma en que se libró la batalla apocalíptica, la lucha entre el bien y el mal, y de la que ahora, en breve plazo, va a salir la luz para todos los que aman el bien. De no haberse publicado aquí el *Guernica*, jamás hubiera vuelto. Para mí, la publicación y presentación de este libro en España tiene un valor simbólico, profético, muy difícil de explicar.

S. A. ¿Media alguna especial relación entre España y el Apocalipsis?

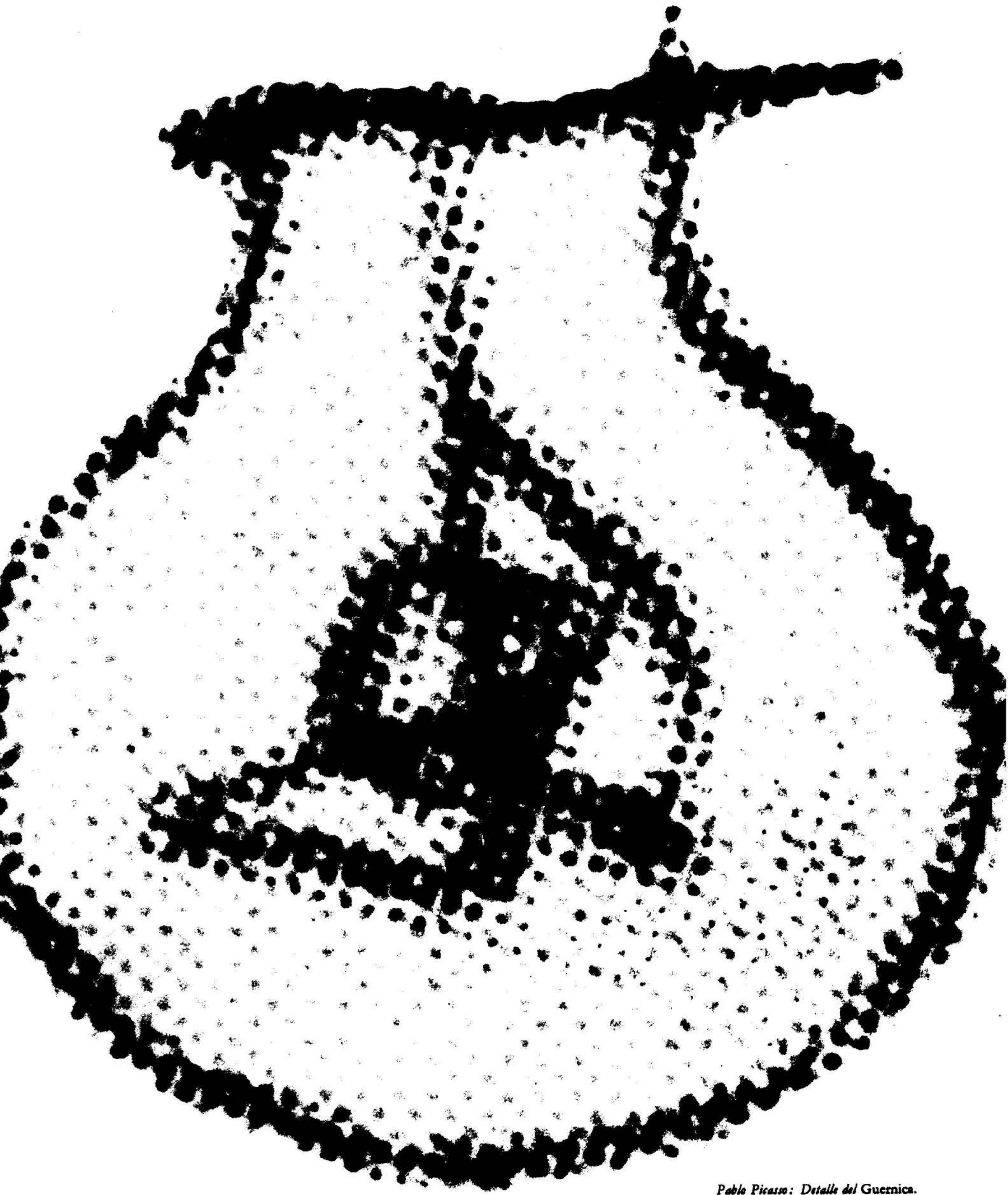
J. L. Casi de identidad. En España se produce geográficamente el *finis terrae*, el fin de lo material y el más allá del espíritu. España es signo de trascendencia. Descubrió la materialidad de un nuevo mundo, y habrá de alumbrar otro nuevo mundo de espiritualidad, a través de la palabra, de la verdad, del *verbo*.

S. A. ¿Tuvo también nuestra guerra civil un signo apocalíptico?

J. L. Indudablemente. Fue algo más que un conflicto intestino promovido por simples ideologías e intereses. En España se libró ni más ni menos que la apocalíptica batalla entre el bien y el mal, con el dramático resultado que todos conocemos. De aquí, sólo de aquí, esa resonancia universal que jamás tuvo otra guerra.

S. A. «Todos los intelectuales del mundo —escribió Vicente Huidobro a propósito de nuestra guerra civil— saben que en este momento se juega en ese país el destino del hombre.» ¿También Huidobro era un poeta apocalíptico?

J. L. Eminentemente apocalíptico. Antes de acceder a su amistad, tuve ocasión de conocer su poesía. A principios de los años veinte, Cansinos-Assens me prestó tres obras de Huidobro: *Hallalí*, *Ecuatorial* y *Poemas Articos*. Una



Pablo Picasso: Detalle del Guernica.

vez leídos, Cansinos me preguntó qué recuerdo me traían, y cuando él esperaba que le hablara de Mallarmé, quedó un tanto sorprendido ante mi respuesta: «Me recuerdan el Apocalipsis.»

S. A. ¿Y César Vallejo?

J. L. El poeta apocalíptico por antonomasia. Es costumbre establecer una certera relación esencial entre su poesía y la muerte, pero con error u olvido de que la palabra reveladora de Vallejo significa el triunfo del espíritu sobre la materialidad de la muerte. César Vallejo es inmortal y nos hace inmortales.

S. A. ¿Puede considerársele el poeta más grande del siglo?

J. L. Por supuesto. En Vallejo se ejemplifica la razón del *fenómeno*, ese fenómeno tan exclusivo de la lengua española. César Vallejo está por descubrir en el mundo. He dedicado y sigo dedicando (el *Aula Vallejo* viaja conmigo) buena parte de mi vida a la interpretación de su *profecía universal*, y me complace figurar, bajo el nombre de Ernesto Zúñiga (*¡criatura veraz, republicana!*), junto a los otros dos símbolos (el ferroviario Pedro Rojas y el campesino Ramón Collar) de su poema apocalíptico sobre España, de su sintomático *España, aparta de mí este cáliz*.

S. A. ¿Apocalíptico y profético es igualmente el *Guernica* de Picasso?

J. L. Apocalíptico, profético y universal. No creo que haya habido, como igualmente ocurrió con nuestra guerra civil, un cuadro de mayor resonancia en la historia; una resonancia que difícilmente se justifica con simples argumentos estéticos.

S. A. Usted que mantuvo íntima amistad con el pintor y conoció, día a día, el proceso conformador del *Guernica*, ¿piensa que Picasso era consciente del sentido apocalíptico de su obra y de la universalidad de su profecía?

J. L. El profeta es mero traductor de la voz del espíritu que se manifiesta en la forma real, vital, de lo que solemos llamar *las circunstancias*. Picasso vivió a fondo el apocalipsis de nuestra guerra y lo plasmó en lenguaje apocalíptico.

S. A. ¿Mostró alguna vez su condición de profeta?

J. L. Lo que pensaba Picasso sólo Picasso



Vicente Huidobro y Juan Larrea en *Les Sables d'Olonne*, 1924.
(Foto de Gerardo Diego.)

lo sabía. Era un hombre-candado. Su subconsciente moraba, eso sí, en lo profundo del buscar y encontrar más allá del arte.

S. A. ¿Un gran español?

J. L. Un español universal, aunque su propia universalidad radicara en su propio enigma interior. Apenas si viajó alguna vez. Lo universal y lo doméstico se conjugaban en Picasso a las mil maravillas. Algo tenía de gato acostumbrado a su tejado.

S. A. ¿Un gran pintor?

J. L. Un *fenómeno* del arte y de la vida; aquel fenómeno tan prototípicamente español de que antes le hablé y que viene a cuadrar por igual a Picasso y a Vallejo.

S. A. ¿Es cierto que Picasso realizó el retrato de Vallejo a instancias de usted?

J. L. Es cierto. Digan lo que digan ciertos pseudobiógrafos, Picasso no conocía a César

Vallejo. Cuando, en 1938, se produjo la muerte del poeta, me reuní, una larga tarde, con el pintor y le leí un buen puñado de versos vallejianos. A medida que avanzaba la lectura, la emoción de Picasso iba en aumento. En un momento dado, y sin poder disimular la impresión, exclamó: «A éste sí que le hago yo el retrato.» Y dicho y hecho. Tras una ojeada a unas cuantas fotografías que le mostré, dejó para la historia no uno, como viene diciéndose, sino tres retratos de César Vallejo.

S. A. León Felipe, Huidobro, Vallejo... Tres poetas de difícil clasificación, o tan inclasificables, al menos, como usted. ¿A qué generación cabe referirles?

J. L. A ninguna. Diga usted que somos cuatro *desorbitados*.

S. A. ¿Ni siquiera a la del 27?

J. L. Con todos mis respetos y con todos sus valores, la Generación del 27 siempre me pareció una generación de profesionales de la poesía, y yo siempre he odiado la profesión de poeta. O se está poseído de la *verdad objetiva*, de la verdad del espíritu, o resulta grotesco eso de hacer poemas. El caso, en el fondo, no depende de uno. Creo que Rimbaud señaló en su tiempo la viabilidad o inviabilidad de los caminos en las fronteras de la expresión y de la vida.

S. A. ¿Por qué se marchó usted de España en 1926?

J. L. Porque no me satisfacía lo más mínimo, pese a su posible esplendor, nuestro mundillo poético; mundillo poético en el que apenas si yo tomé parte. En 1926 me fui a París para vivir la poesía en la vida. Pronto me di cuenta de que la hora de París ya había pasado, apenas concluida la primera década del siglo. También en París abundaban los poetas profesionales (Bretón y los representantes del surrealismo oficial). Estábamos, pues, en las mismas, y decidí dar el salto.

S. A. ¿Por qué a la altiplanicie de los Andes del Perú?

J. L. Porque me parecía lo más lejano en longitud, en extensión y también en altura. Siempre me interesó más el reclamo de la vida que la expresión del arte. Y allá me fui, a los Andes, a la lejanía, a la altitud, para ver si caía

el rayo, y ¡cayó! Toda una aventura que trajo como resultado próximo el inesperado tesoro de antigüedades incaicas que actualmente se exhiben en el Museo de América, de Madrid.

S. A. ¿Y como resultado más definitivo?

J. L. El resto de mi vida, definitivamente fiada al reclamo del espíritu, a la llamada de la verdad, al enigmático aluvión de lo que habitualmente llamamos las *circunstancias*, las imprevisibles circunstancias. Ya es síntoma que en aquella ocasión me fuera, sin proponérmelo, a la patria de César Vallejo que tan vinculado iba a estar, y sigue estándolo, a mi vida, al sentido de mi vida.

S. A. ¿Guarda alguna similitud su vida con con la de Rimbaud?

J. L. Rimbaud es ejemplo luminoso a la hora de la encrucijada entre el sentido de la vida y la posibilidad del arte. Me encanta como a él eso de *quemar las naves*. Quien repase mi biografía, no tardará en advertir que soy un especialista en la materia. Desde niño (y en aquella edad resultaba inverosímil la emulación de Rimbaud) mi objetivo era trasladarme a Oceanía, a las antípodas. Y ya ve usted, terminé, de la forma más inesperada, en la altiplanicie de los Andes peruanos... y así, sucesivamente, en los lugares más inesperados, a merced de las circunstancias más imprevisibles, a favor de la llamada del espíritu que gobierna y da sentido a la vida.

S. A. ¿Igualmente imprevisible y luminoso fue su viaje a Norteamérica, en 1949?

J. L. Ocurrió en un momento de mi vida en que la soledad y la incertidumbre eran mis únicas compañías. Surgió una beca de la Guggenheim Foundation y allá me fui, a ver lo que pasaba. Y ocurrió lo que ni en sueños hubiera imaginado: la posibilidad de introducirme en la indagación profunda del Apocalipsis, el tema capital de mi vida. Concluida esta beca, me cupo en suerte otra de la Bollingen Foundation y con ella prosiguieron mis estudios y mis experiencias apocalípticas.

S. A. El tema, desde luego, venía de antiguo. En 1919, apenas aparecido en España el fenómeno ultraista, usted había dejado literalmente escrito en su poema «Evasión»: «*Finis terrae*, / la soledad del abismo. / Aún más allá. / Aún

tengo que huir de mí mismo.» ¿Quedaba marcado su destino, tal como luego había de producirse y explicarse, en aquellas lejanas palabras?

J. L. Ese *ir más allá*, en su acepción más real, más empírica y comprobable, era lo único que por aquel tiempo me interesó del ultraísmo. También en la *huida de mí mismo* había una incitación efectiva hacia la objetividad de lo verdadero. Creo, por último, que la sugerencia apocalíptica de España quedaba algo más que esbozada en la escueta expresión del *finis terrae*.

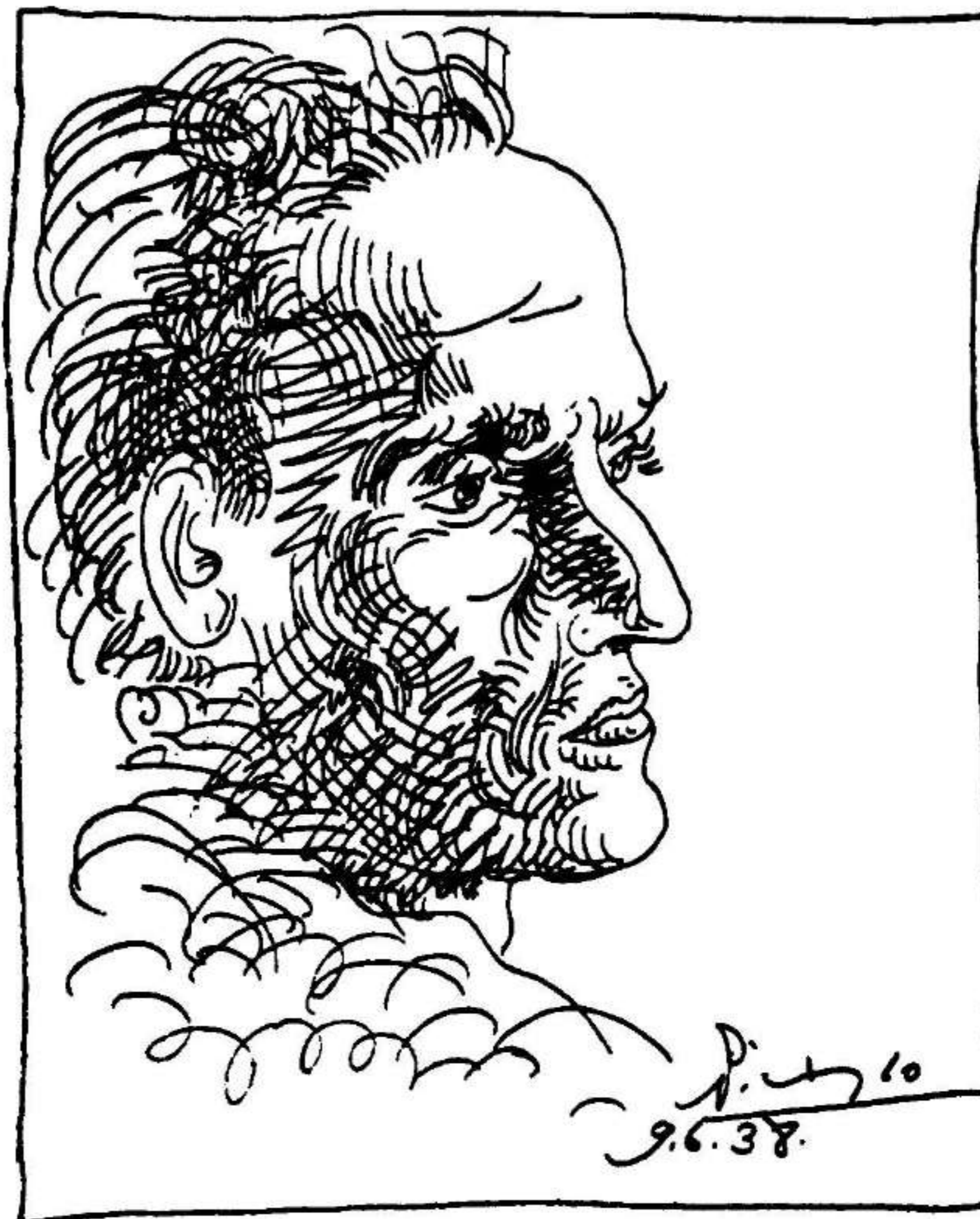
S. A. ¿Sigue usted creyendo en el designio apocalíptico de España?

J. L. Negarlo sería tanto como poner en duda su historia y no reparar en su propia situación geográfica. Aquí, en España, se da el *finis terrae*; desde aquí se alumbró un nuevo mundo y se alumbrará otro inminentemente venidero. Se han rasgado los velos y está a punto de abrirse aquí, en España, la *séptima puerta*. Hasta el escudo de España, digan lo que digan los expertos en heráldica, se ve acogido y coronado por el Aguila del Apocalipsis.

S. A. ¿Es posible, en fin, la poesía?

J. L. Es posible e ineludible la palabra profética, por cuanto que entraña la *verdad objetiva*, y así hemos de aceptarla, en el mismo sentido y con el mismo alcance —no me cansaré de repetirlo— con que aceptamos las *verdades científicas*. Lo otro, lo de escribir versos, es puro entretenimiento.

Santiago Amón



César Vallejo, dibujo de Pablo Picasso (1938).

Bitte sagen Sie es Ihren Freunden und Bekannten und senden Sie mir recht viele Adressen



Einladung zum

Kurt Schwitters

MERZ

VORTRAGSABEND

Eigene Dichtungen: Grotteske, Satire, Lyrik, Epik, dadá, Urlautdichtungen

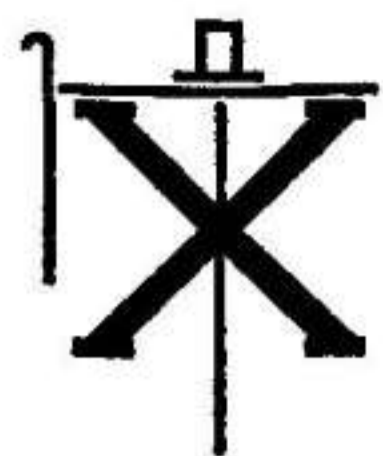
KURT SCHWITTERS

Am

in meiner Wohnung, Hannover,
Waldhausenstraße 5, 2. Etage (linke Seite drittes Haus, Lampion am Eingang, Straßenbahn-Haltestelle
Döhrener Turm) Beginn 20 Uhr 30 Min. (womit nicht 21 Uhr gemeint ist)

Nach dem Vortrage findet Tee und Tanz statt — Unkostenbeitrag 1.50 Mark — Sagen Sie es nachher allen, wie nett es gewesen ist!

KURT SCHWITTERS



EL ESPANTAPAJAROS

CUENTO

DISEÑO TIPOGRAFICO DE
KURT SCHWITTERS, KÄTE STEINITZ Y TH. VAN DOESBURG

(Traducción de Mauricio d'Ors)

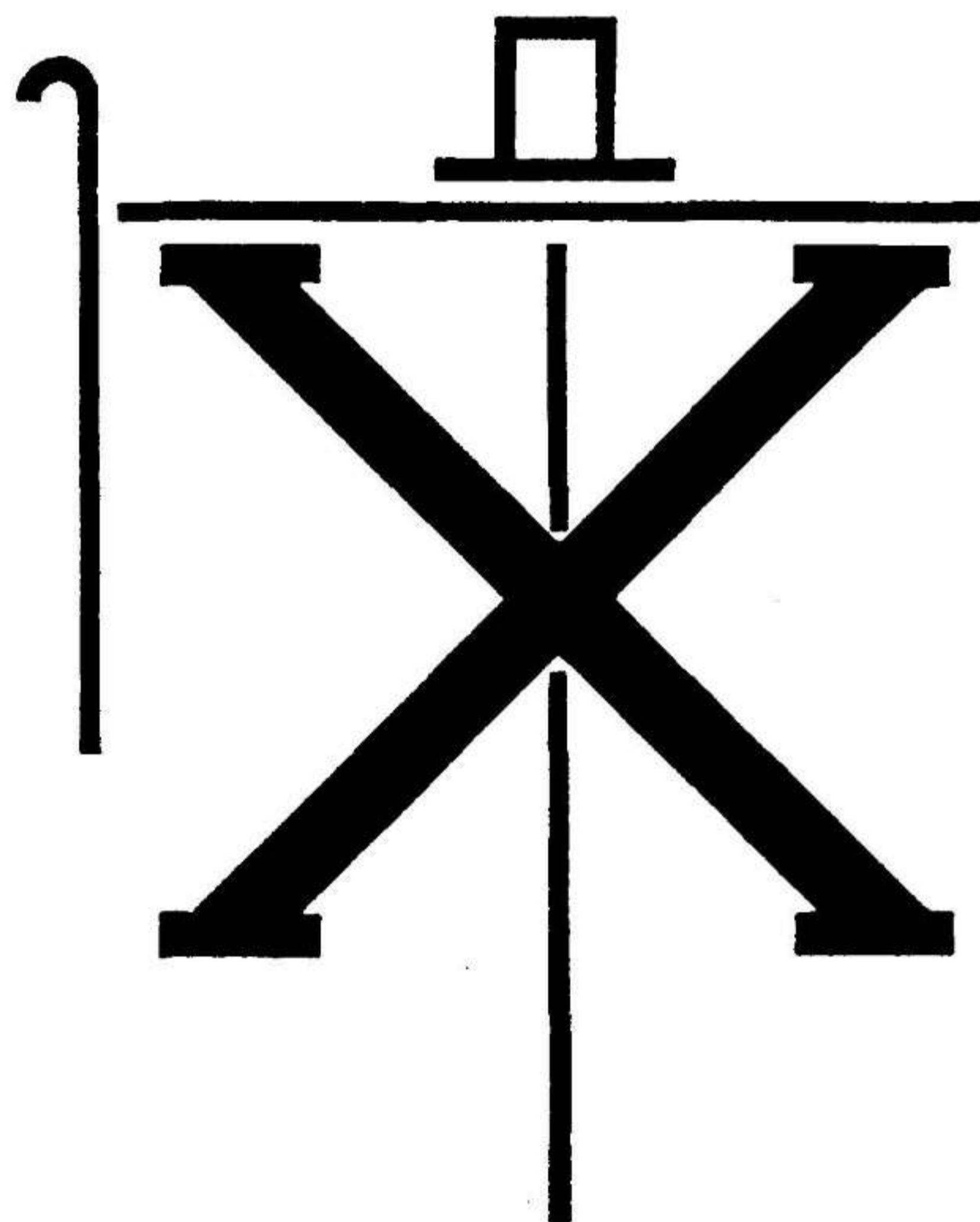
DIE SCHEUCHE

Trabajo en colaboración con Käte Steinitz y Theo van Doesburg realizado en Hannover en 1925. 12 págs. + 1 pág. de portada. Formato original: 24,5 × 20 cm. Existen varias versiones del mismo texto, la última en alemán es de 1945, aunque existe una traducción al inglés del propio Schwitters fechada entre 1941 y 1947.

Para la traducción y la reproducción facsimilar del original se utilizó *Das Literarische Werk (La obra literaria)* de K. Schwitters editada en cinco volúmenes por la casa DuMont Schauberg de Colonia (Alemania).

◀ *Invitación a una velada Merz.*

DIE SCHEUCHE MÄRCHEN



TYPOGRAFISCH GESTALTET VON
KURT SCHWITTERS KÄTE STEINITZ TH. VAN DOESBURG

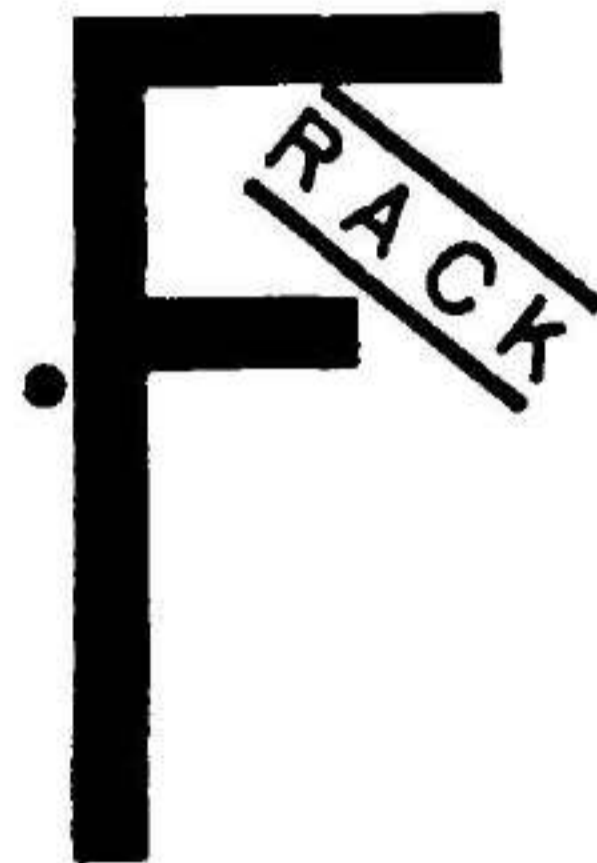
DIE SCHEUCHE X

Es war einmal ne Vogelscheuche

die hatte einen Hut-Schapo



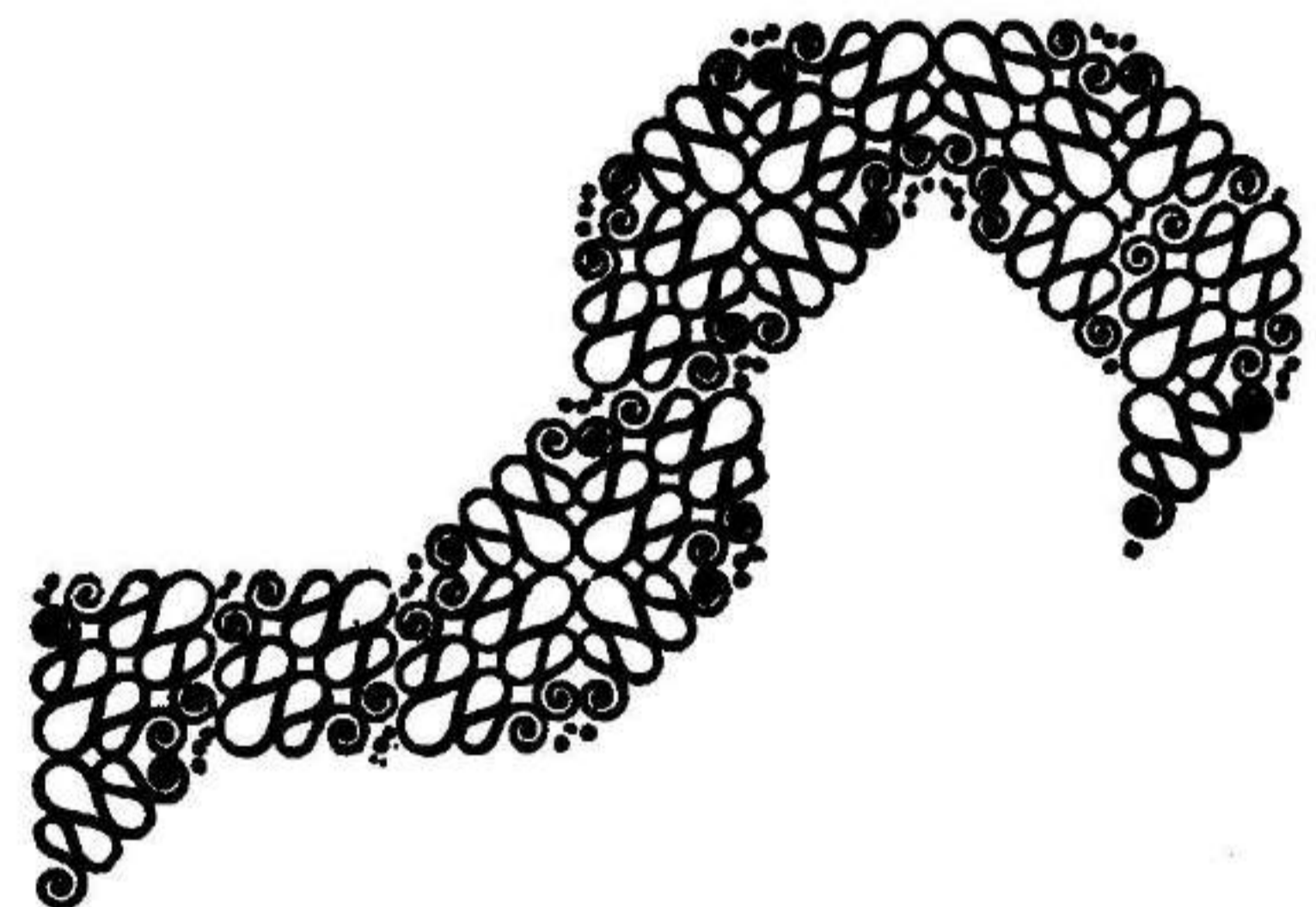
und einen Frack



und Stock



und einen ACH



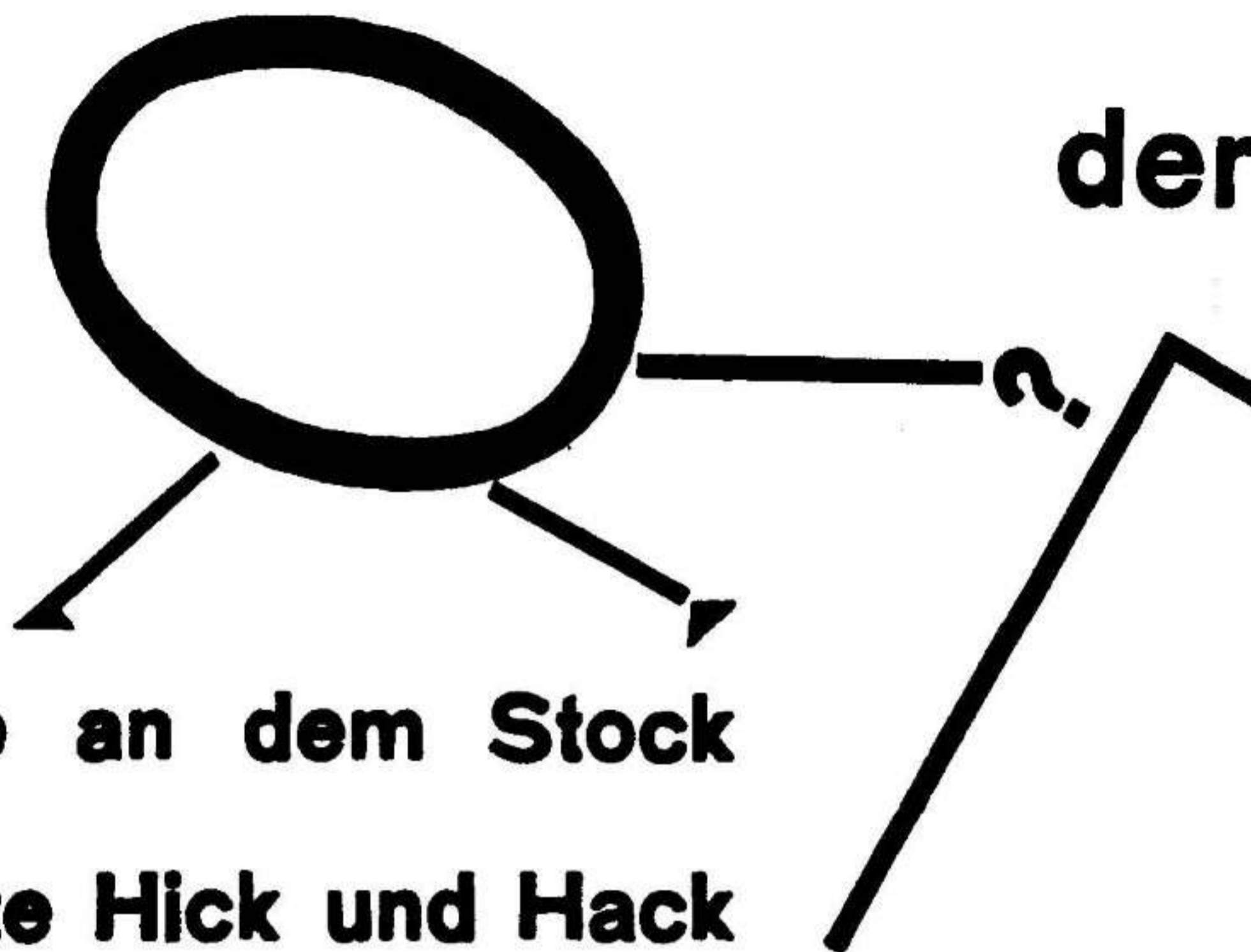
so schönen Spitzenschal

*EL ESPANTAPAJAROS X
Erase una vez un espantapájaros
que tenía una chistera
y un frac
y un bastón
y un AY
tan bello chal de encajes*

DA kam Monsieur Mosjö

le coq

der Hahn



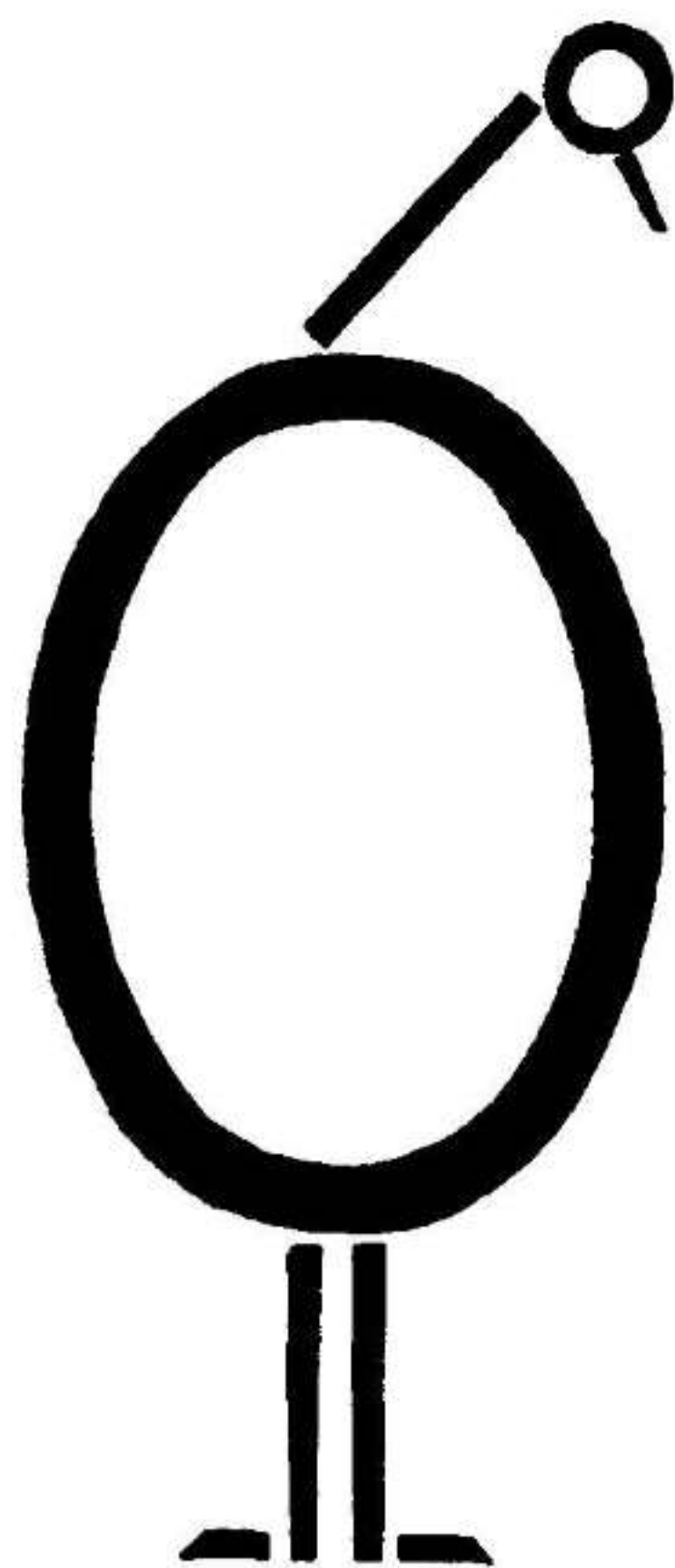
und hickte an dem Stock
und machte Hick und Hack

und hic haec hoc
und hickte an dem Stock

*ENTONCES vino Monsieur Messié
le coq el gallo
y picoteó el bastón
e hizo pic y pac
e hic haec hoc
y picoteó el bastón*

U N D

hatte keinen Stock



und keinen A C H

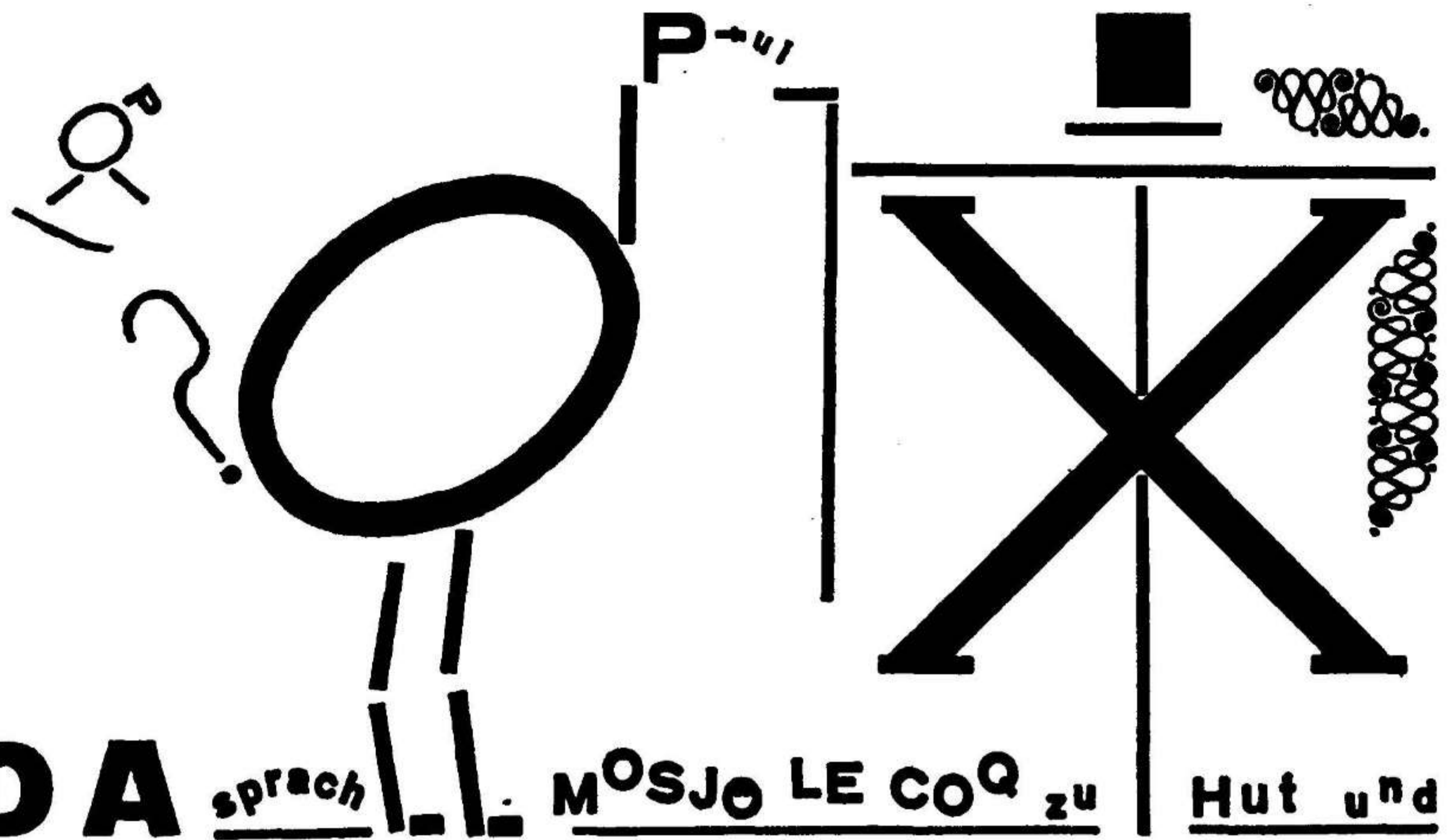
so schönen

SPITZEN

SCHAL

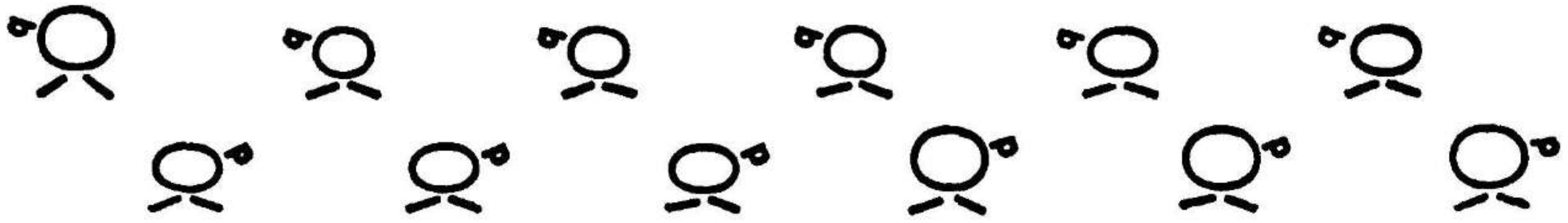
*Y
se quedó sin bastón
y sin el AY
tan bello
CHAL DE ENCAJES*

DA kam das Hühnchen an

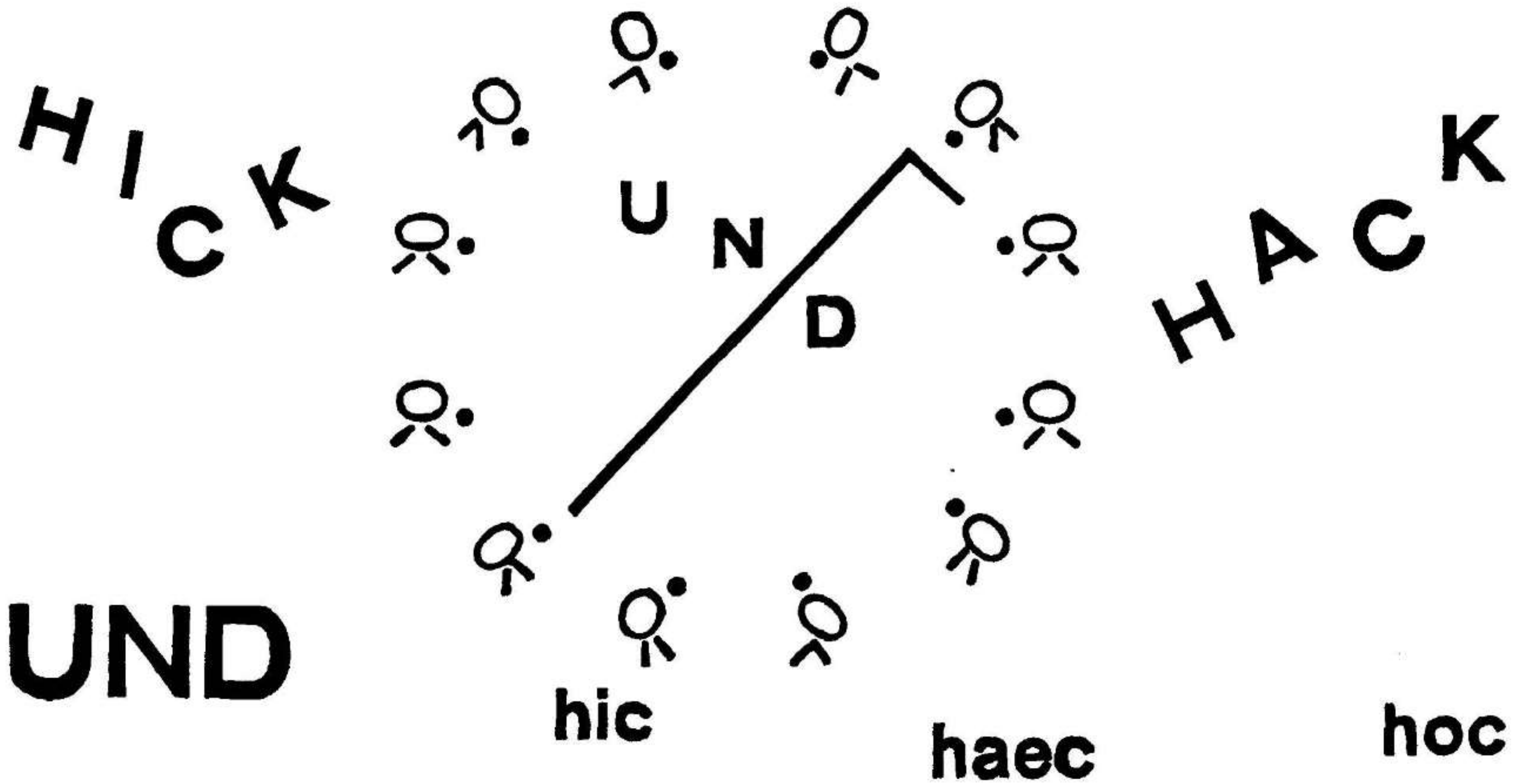


Rock und Stock und zu dem **ACH** so schönen
 Spitzenschal **PFUI ALTER** Mann du bist ja
 eine Scheuche Hick Hack und hic haec hoc

*ENTONCES se acercó el polluelo
 ENTONCES habló MESSIÉ LE COQ a sombrero y
 traje y bastón y al AY tan bello
 chal de encajes PUA F VIEJO avergüenzate de ser
 un espantapájaros pic pac e hic haec hoc*



UND kamen **ALL** die Hühnerchen an
und forchten nicht den **Stock** und hackten



*Y se acercaron TODOS los polluelos
y sin temor al bastón y picotearon
PIC Y PAC
E hic haec hoc*

DA boste

sich der

Hut-

Schapo

da boste

sich

der Rock

und boste sich der Stock
und boste sich der

ACH so schöne

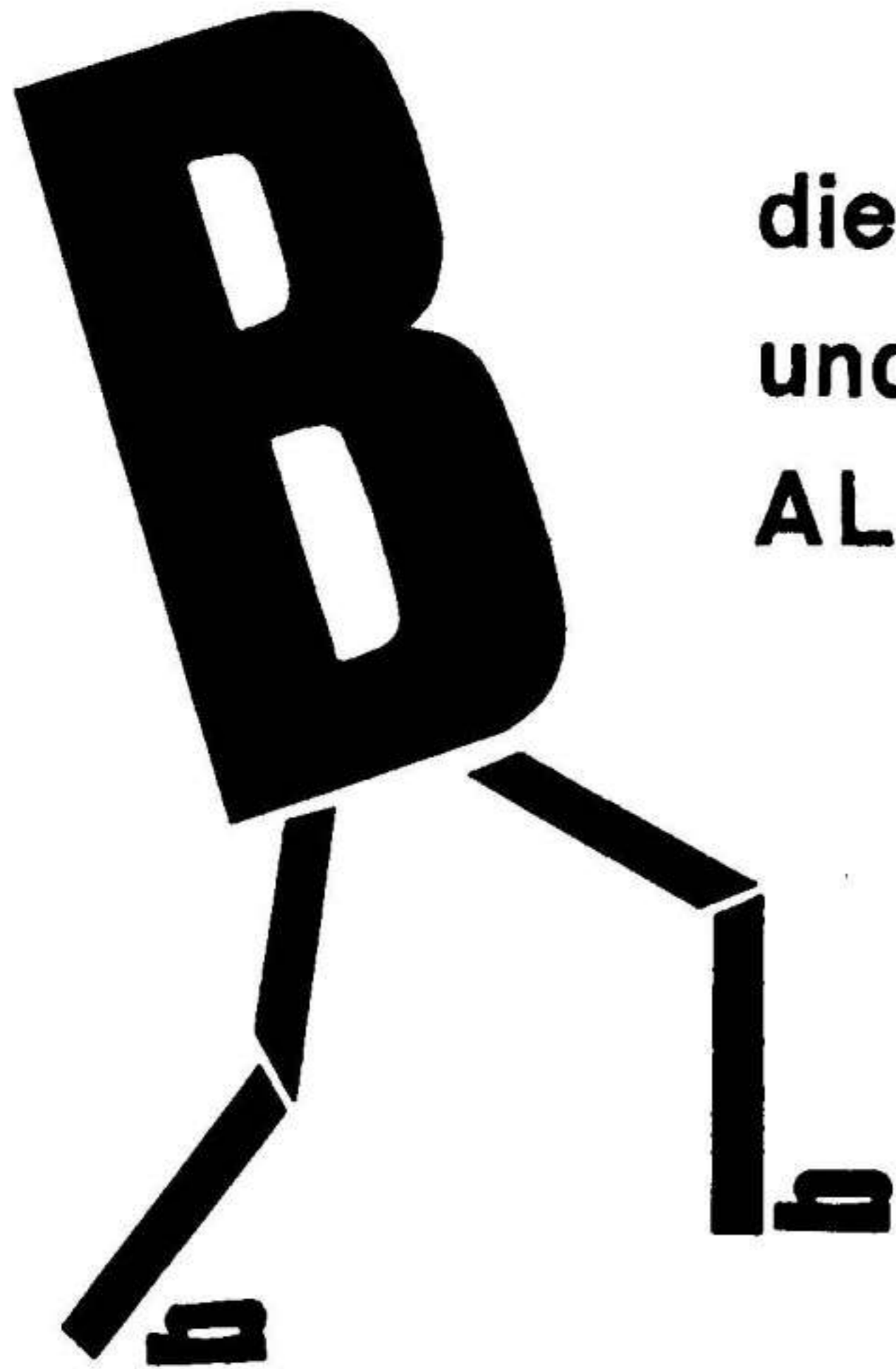
Spitzenschal

*ENTONCES se enfureció
la chistera
se
enfureció
el traje*

*y se enfureció el bastón
y se enfureció el
AY tan bello
chal de encajes*

NUN

kam der Bauersmann
und SAH mosjö le coq
und seine Hühnerchen



die machten Hick und Hack
und hic haec hoc und pickten
ALLE Körnerchen auf

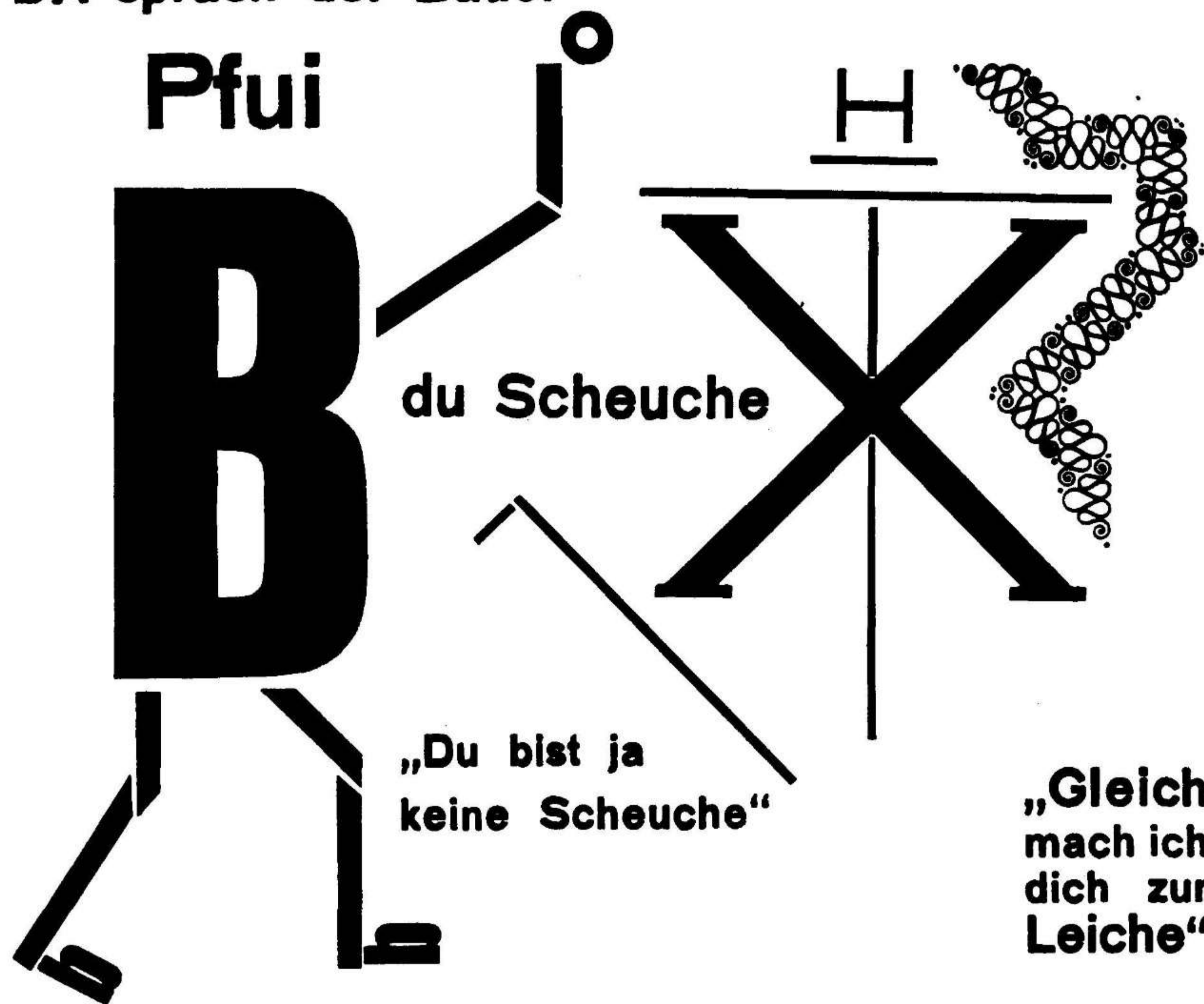
und forchten

NICHT
DEN STOCK

*ENTONCES llegó el campesino
y VIO a messié le coq
y a sus polluelos
que hacían pic y pac
e hic haec hoc y picoteaban
TODAS las pequeñas semillas
y sin temor
AL BASTON*

DA sprach der Bauer

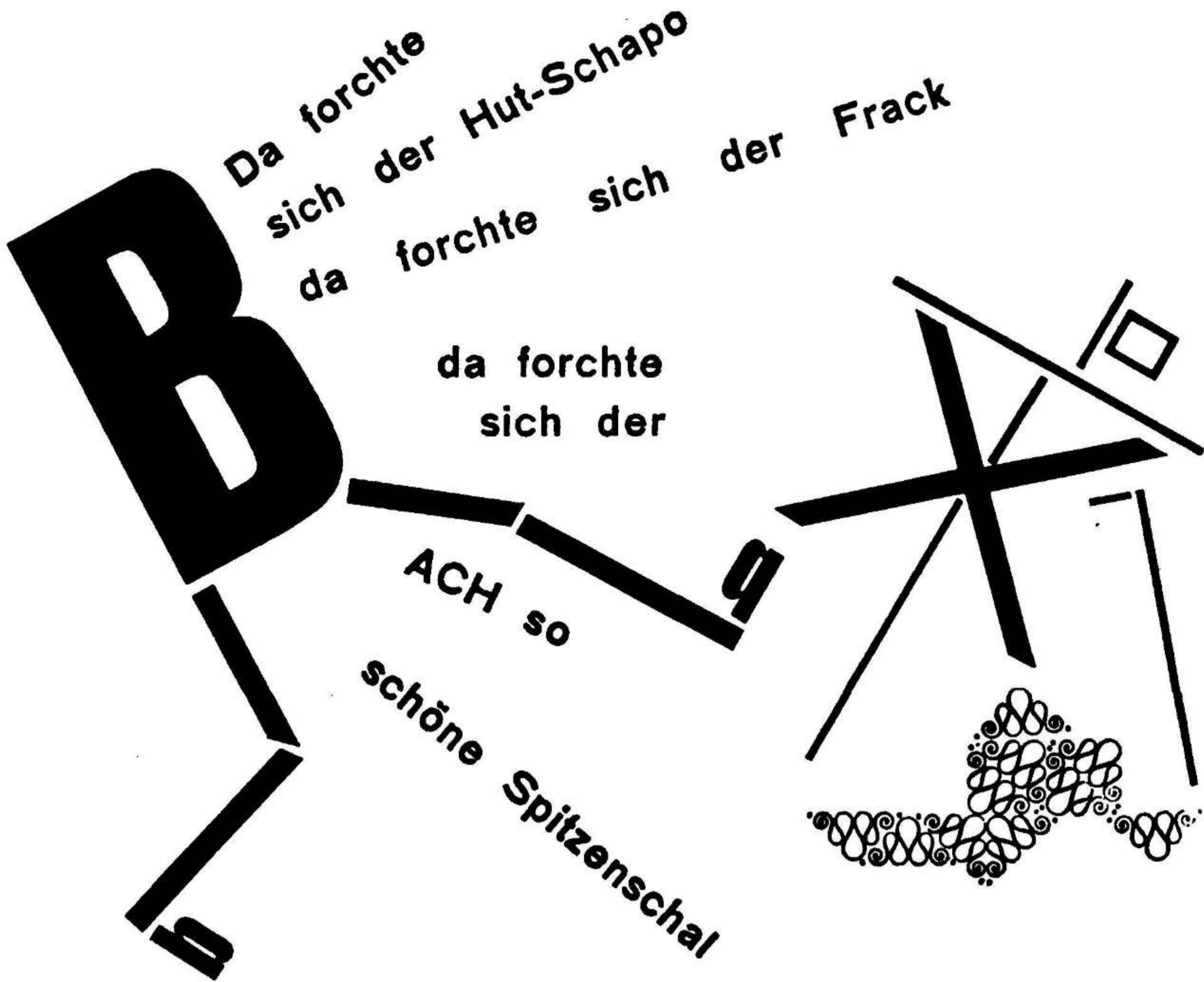
Pfui



ENTONCES habló el campesino
Puaf

espantapájaros
"No eres
ni espantapájaros"

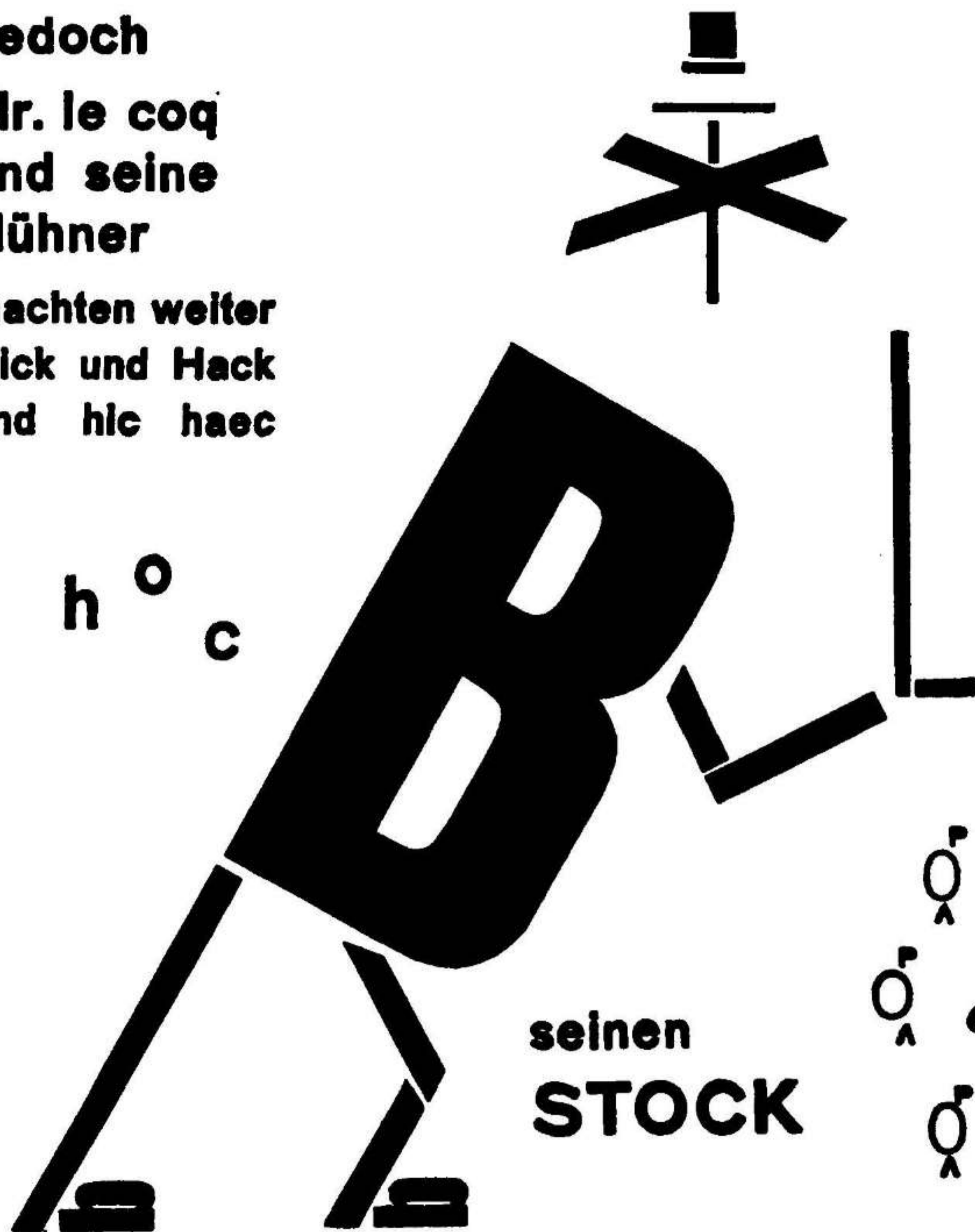
"Enseguida
te convertiré
en
cadáver"



*Entonces se asustó
la chistera
entonces se asustó el frac
entonces se asustó el
AY tan
bello chal de encajes*

**Jedoch
Mr. le coq
und seine
Hühner**

**machten weiter
Hick und Hack
und hic haec**



DA nahm
der Bauer
von der
Scheuche

*Sin embargo
Mr. le coq
y sus
gallinas
continuaron
pic y pac
e hic haec hoc*

*ENTONCES tomó
el campesino
del
espantapájaros*

*su
bastón*

mit einem

Male

ward es

dustre Nacht



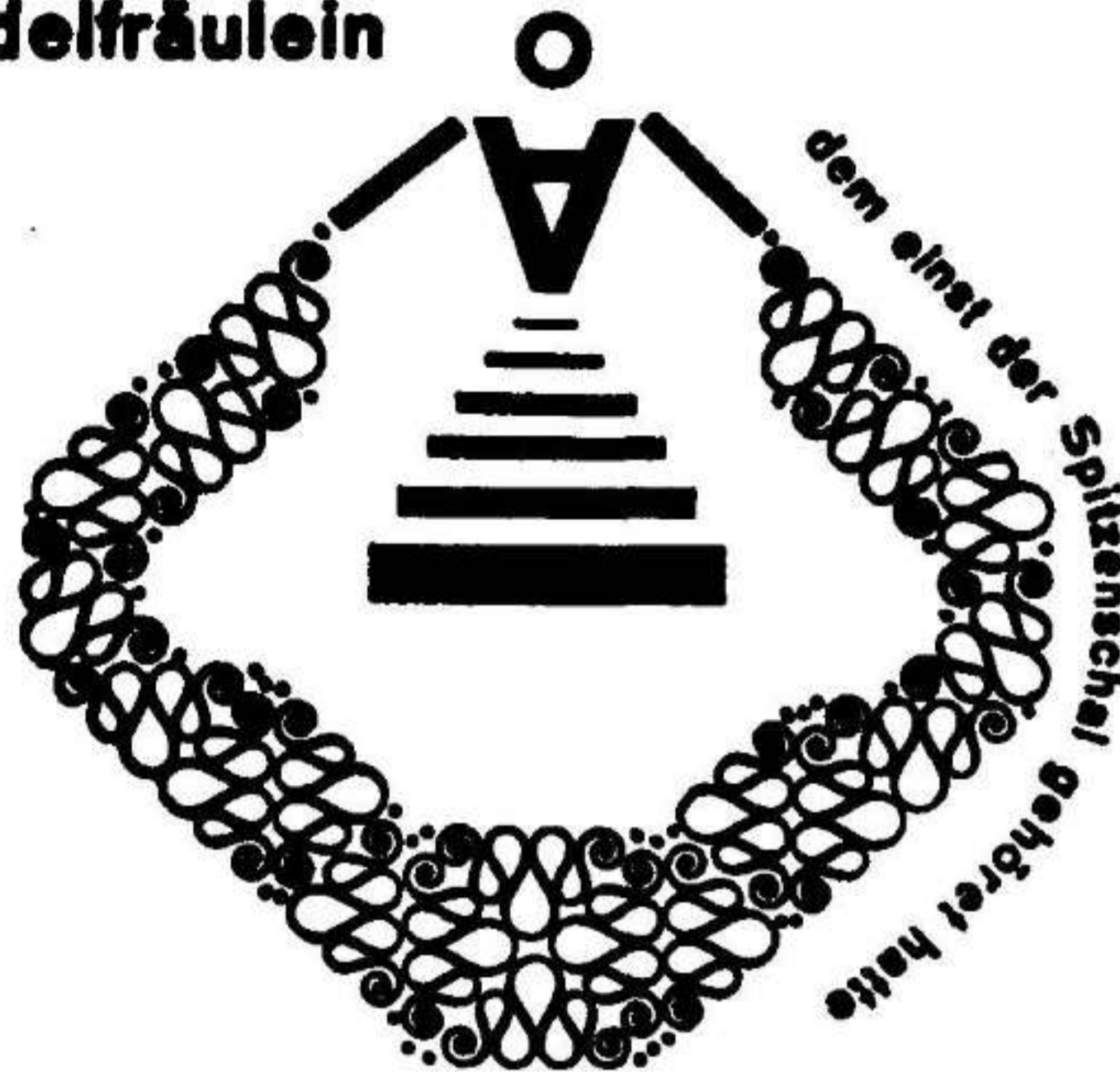
und keiner sah und keiner hickte hic haec hoc
und Hick und Hack . . .

DA freute sich der
Hut-Schapo und freute sich
der Rock und freute sich der
ACH so schöne Spitzenschal

*de una
vez
se hizo
la noche sombría
y nadie veía y nadie picoteaba hic haec hoc
y pic pac...
ENTONCES se alegró la
chistera y se alegró
el traje y se alegró el
AY tan bello chal de encajes*

DA kam ein Geist dem einst der
HUT gehört hatte
 und holte seinen

DA kam als Geist das
 Edelfräulein

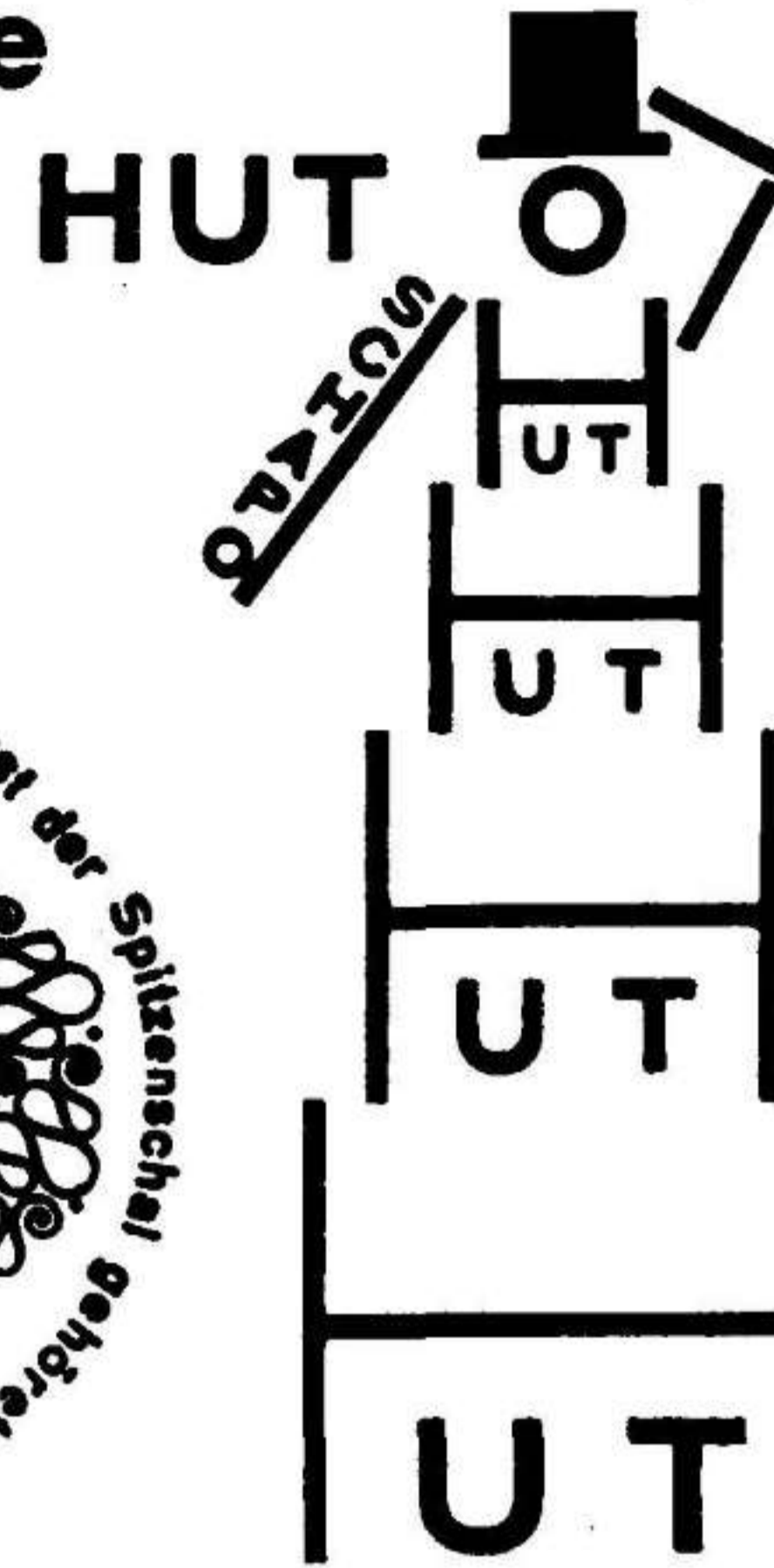


und holte seinen
SPITZENSCHAL

DA kam ein frecher Bursch
 und stahl dem Bauersmann
 aus seiner Hand

den **STOCK**

und



DA WARDS HELL!

*ENTONCES llegó el espíritu al que una vez
 perteneció el SOMBRERO
 y recogió su SOMBRERO
 ENTONCES llegó en espíritu la
 damisela
 a la que una vez perteneció el chal de encajes
 y recogió su
 chal de encajes
 ENTONCES llegó un joven descarado
 y robó al campesino
 de su mano
 el BASTON y
 ENTONCES ¡AMANECIO!*



NOTAS

Página 5. «Poesía» ha sido escrito expresamente por Vicente Aleixandre para esta revista.

Página 13. Los dibujos que componen *Para un poema* fueron realizados por Pablo Palazuelo para acompañar, en libro aún inédito, textos del poeta Max Hölzer.

Página 34. El poema de Celan aquí citado por Blanchot coincide, como podrá comprobar el lector, con uno de los más atrás traducidos por José Angel Valente. Se ha optado por mantener las dos versiones, respetando así distintas opciones.

Lámina II-III. Reproducción facsimilar de una plana del libro de R. Stirling *Bellezas de la Caligrafía*, Barcelona, s. d.

Lámina IV. *Advertisement for George P. Ide Co.*, fotografía, Paul Outerbridge, jr., 1922.

Lámina V. *Knowledge combating Ignorance*, John Storrs.

Lámina VI. Detalle de la cubierta de la *Estación del Mediodía*, de Madrid, Alberto del Palacio, 1883-1894.

Lámina VII. *Mondrian's Eyeglass and Pipe*, fotografía, André Kertész, 1926.

Lámina VIII. *Nightmare*, litografía, Rockwell Kent, 1941.

Láminas IX y X. *Ex-libris* de Alexandre de Riquer, reproducción facsimilar de su libro *Ex-libris*, Barcelona, 1903.

Lámina XI. *The House-Painters*, xilografía, Robert Gibbings, 1921.

Lámina XII. *The Gates of Upper Dauphiné*, xilografía, Noel Rooke, c. 1923.

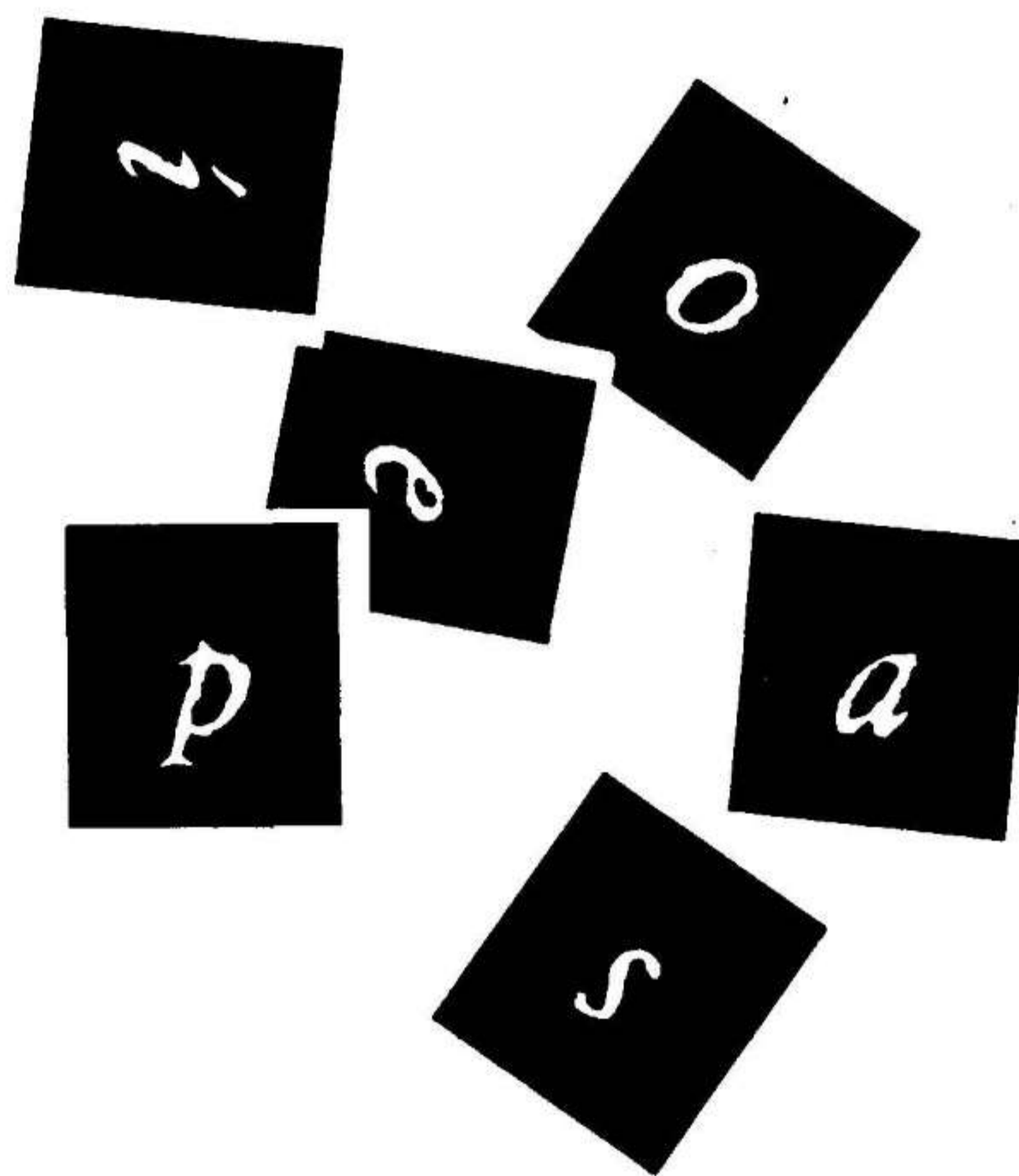
Lámina XIII. Xilografía, Lionel Feininger, Manifiesto de la Bauhaus, 1919.

Lámina XIV. *Untitled*, collage, Lloyd C. Bertrand, 1945.

p o e s í a

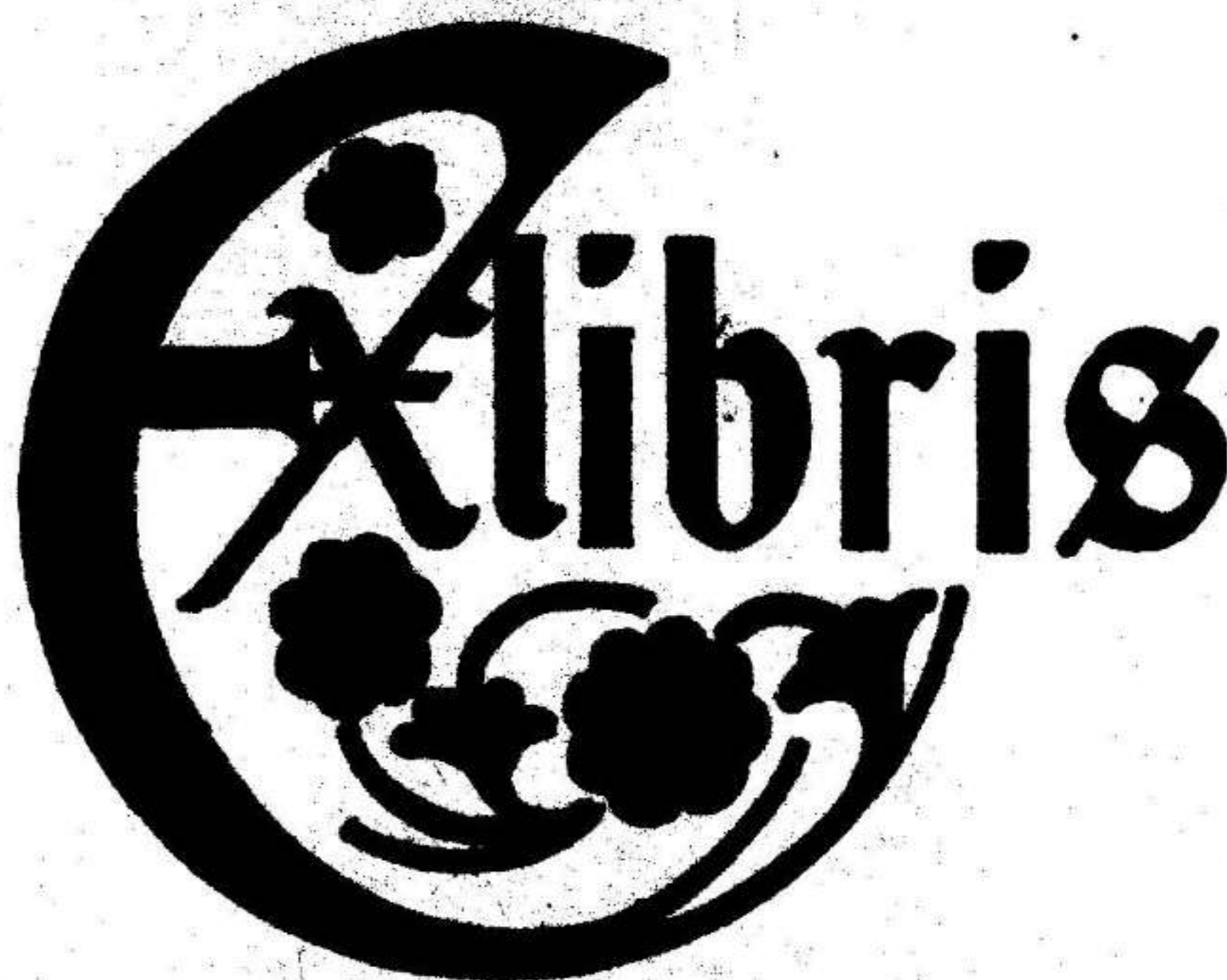
*Este primer número de Poesía,
Revista Ilustrada de Información Poética,
se compuso en Velázquez, S. A., y Julio Soto;
se reprodujeron las ilustraciones en Alonso Sevilla;
el grabado para la sobrecubierta lo realizó Chichés Pozuelo
y fue impresa y encuadernada
en los talleres de Julio Soto, en Torrejón de Ardoz (Madrid),
dándose por terminada la edición
el día 25 de febrero de 1978.*

*Se utilizaron en su composición
tipos garamond, gótica, times, fotina, estrecha, grotesca y egizio,
y se imprimió sobre papeles offset Coral,
cartulina Primmell, registro ahuesado,
y pergamino grasa, para el interior.
y cartulina litos para la cubierta.*



*La cubierta es original de Diego Lara;
la viñeta de la página 3 es de Kurt Schwitters;
las de las páginas 7, 8, 12 y 108 son obra de Alexander Calder;
las de las páginas 26-33 pertenecen al libro
Bellezas de la Caligrafía, de R. Stirling;
las de las páginas 58 y 71, de Francisco Pino;
las de las páginas 79, 80, 81, 84, 85 y 86
están extraídas de la revista «Postismo», n.º 1, Madrid, 1945,
para la que fueron dibujadas por Eduardo Chicharro, Hijo;
la de la página 82, de Simon Ritter von Stampfer;
la de la página 83 es original de Frans ter Gast.*

Número suelto: 175 Ptas.
Suscripción a 12 números (1 año)
España: 1.925 Ptas.
Otros países: 50 \$ USA o su equivalente.



Ex-libris de Alexandre de Riquer

Vicente
Aleixandre

Jorge
Guillén

Pablo
Palazuelo

Maurice
Blanchot

Paul
Celan

Francisco
Pino

Rafael
Sánchez Ferlosio

Kurt
Schwitters

Marzo 1978

1