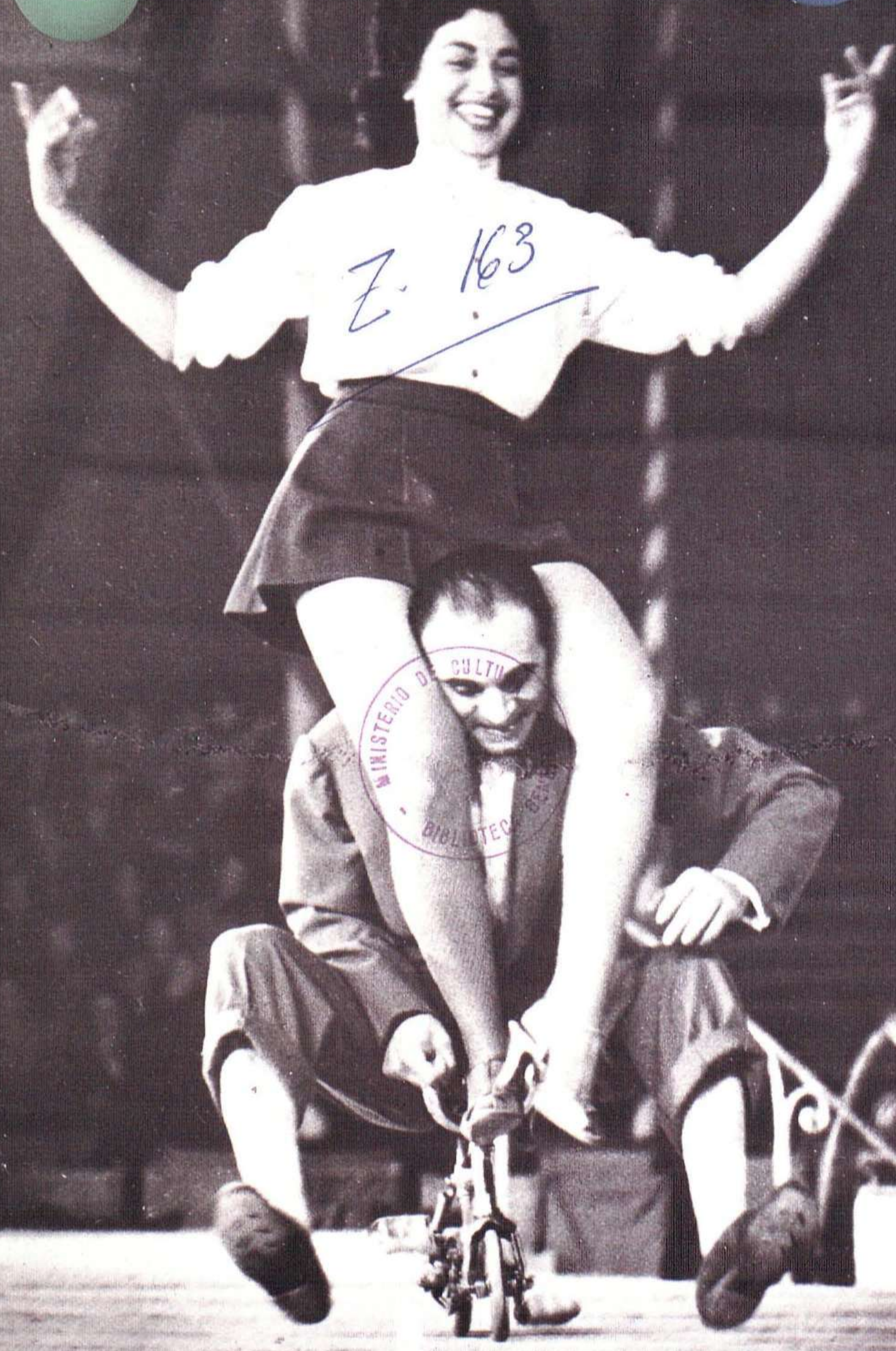
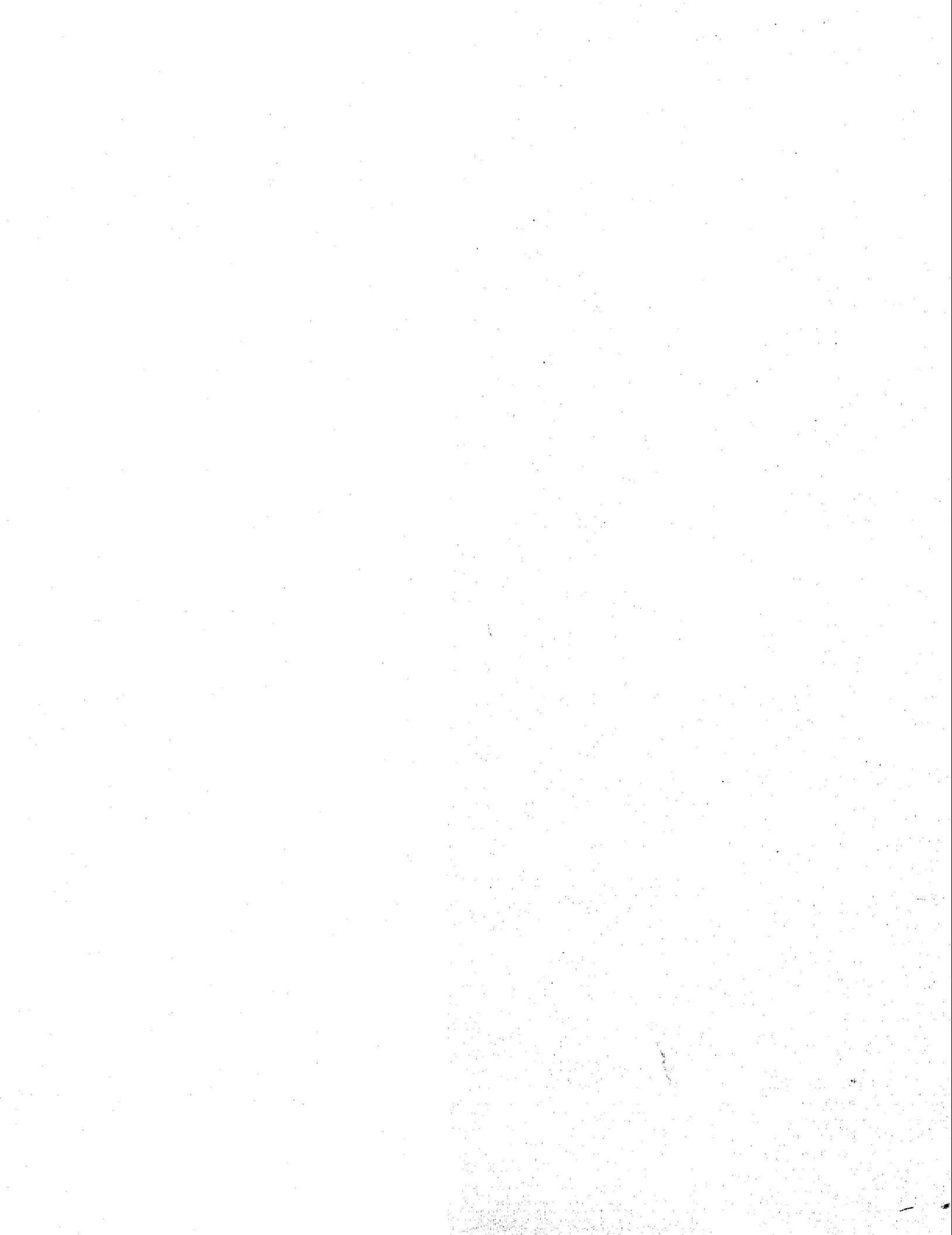


P O E S I A



MINISTERIO DE CULTURA
BIBLIOTECA

Z. 163



x

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA / N.º 29



p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

P. V. P. 500 ptas.



NÚMERO

29

MINISTERIO DE CULTURA

p o e s í a

REVISTA ILUSTRADA DE INFORMACIÓN POÉTICA

DIRECTOR
Gonzalo Armero

REDACCIÓN
Rafael Cansinos
María Nolla

SECRETARÍA
Manzani Díaz-Agero

Santa Engracia, 18. 28010 Madrid

EDITA
Secretaría General Técnica/Ministerio de Cultura

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIONES
Fernando el Católico, 77, 1.º 28015 Madrid
P. V. P.: 500 ptas. (núm. sencillo) y 1.000 ptas. (núm. doble)

VENTA
Librería del Ministerio de Cultura
Gran Vía, 51. 28013 Madrid

FOTOCOMPOSICIÓN
Fernández Ciudad, S. L.

FOTOMECÁNICA
Día

IMPRESIÓN
Oggi. Avda. de Pedro Díez, 44-46 28019 Madrid

ENCUADERNACIÓN
Perellón

Printed and made in Spain
Depósito legal: M. 6.414/1978
I. S. S. N.: 0210-5888
N. I. P. O.: 301-87-090-3



Arthur Rimbaud

EL BARCO EBRIO



Umberto Saba

DEL *CANCIONERO*



Mário de Sá-Carneiro

POEMAS



W. H. Auden

DICHTUNG UND WAHRHEIT (UN POEMA NO ESCRITO)



Gabriel Celaya

CANTATA DE MNEMOSINE



Luis Alberto de Cuenca

POEMAS DEL OTRO SUEÑO

J. D. Salinger

EL CORAZÓN DE UNA HISTORIA QUEBRADA

10 POEMAS SOBRE EL VALS

[Vicente Aleixandre, Gerardo Diego,
Federico García Lorca, Juan Gil-Albert,
Miguel Hernández y Pablo Neruda]

Prólogo y antología de Mario Hernández

UNA PANORÁMICA DE LA POESÍA COSTARRICENSE ACTUAL

Prólogo y antología de Carlos Cortés



ARTHUR RIMBAUD
(Charleville, 1854 - Marsella, 1891)

El Barco Ebrio

Nota previa y traducción de
Elisa Sainz de Zásca



EL JOVENCÍSIMO ARTHUR RIMBAUD —cuenta entonces, 1871, con diecisiete años aún no cumplidos—, después de varios intentos de abandonar la provinciana Charleville, su ciudad natal, en las Ardenas francesas, decide presentarse en París, donde busca a Verlaine y su grupo. En el bolsillo lleva el manuscrito de «Le Bateau ivre». Su lectura conmociona los cenáculos más avanzados de la capital francesa. Durante unos años, sólo dos, Rimbaud seguirá asombrándoles con nuevos escritos. Después abandonará para siempre la escritura literaria y su entorno social, refugiándose, primero, en los viajes, y luego, en la actividad comercial en el lejano Próximo Oriente, de donde tan sólo para morir volverá a Europa, cumpliendo los treinta y siete años de edad.

NOTA A LA TRADUCCIÓN.—Intenté traducir por primera vez este *barco* entre 1965 y 67, haciendo varias versiones, todas ellas en verso y ninguna mínimamente satisfactoria. Veinte años después me he percatado de la imposibilidad —imposibilidad mía, al menos— de intentar trasladar al castellano, con unidad de metro y rima, la perfecta y sutil algarabía de colores, olores, sonidos, ritmos y sabores que anega todo el poema. Decidí, pues, optar por una traducción en prosa, que he intentado poética, en la que encontrar un texto fiel al original y que «sonara» lo mejor posible a los oídos hispanos. Ésta es la traducción que aquí se publica, con el telón de fondo de los fotogramas de su película homónima¹.

Por lo demás, he seguido el texto establecido por Antoine Adam en su edición de las *Oeuvres complètes*² de Rimbaud y he tenido en cuenta anteriores traducciones.

E. S. de Z.

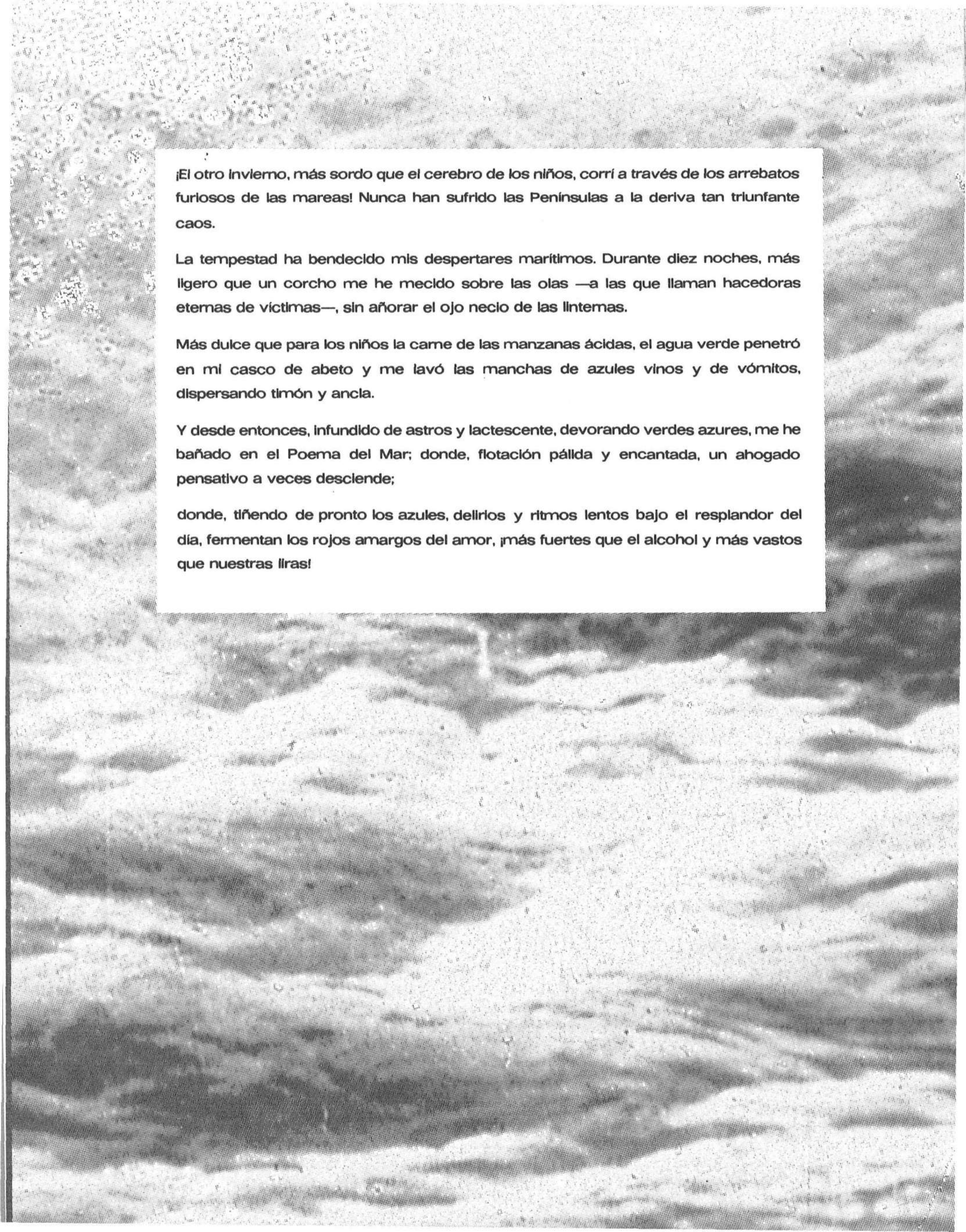
¹ *Bateau ivre*, 1949. Con las voces de Simon Gantillon y Jean Louis Barrault; música de Robert Bergman; fotografía de Roger Moride, y dirección de Alfred Chaumel.

² París, Gallimard, 1972.



Cuando yo descendía los Ríos impasibles ya no me sentí guiado por los sirgadores: Pieles Rojas chillones los habían cogido como blancos, clavándolos desnudos a estacas de colores.

A mí, portador de trigos flamencos o de algodones ingleses, me eran indiferentes todas las tripulaciones. Cuando acabaron su tarea con mis sirgadores, los Ríos me han dejado descender allí a donde yo quería.



¡El otro invierno, más sordo que el cerebro de los niños, corrí a través de los arrebatos furiosos de las mareas! Nunca han sufrido las Penínsulas a la deriva tan triunfante caos.

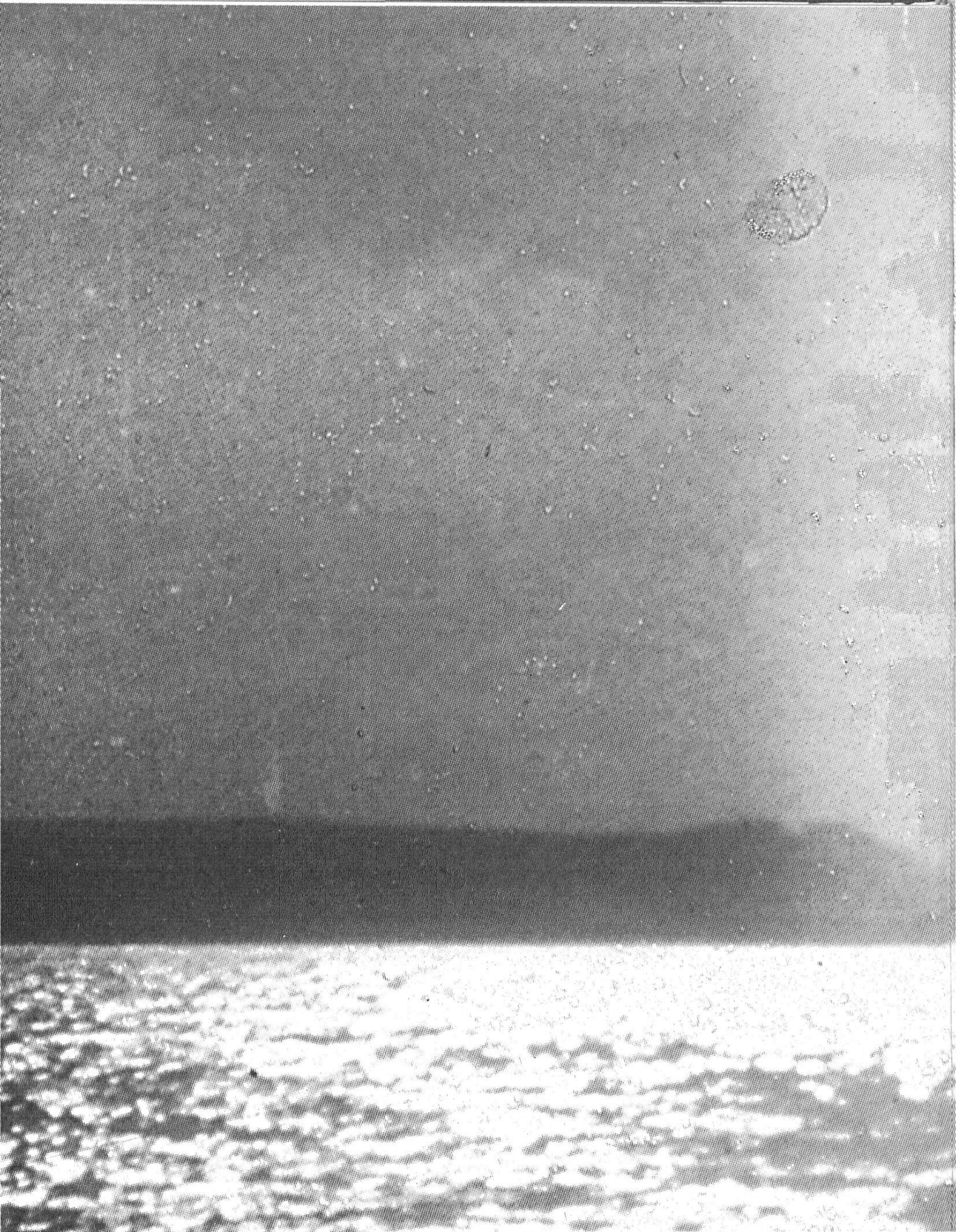
La tempestad ha bendecido mis despertares marítimos. Durante diez noches, más ligero que un corcho me he mecido sobre las olas —a las que llaman hacedoras eternas de víctimas—, sin añorar el ojo necio de las linternas.

Más dulce que para los niños la carne de las manzanas ácidas, el agua verde penetró en mi casco de abeto y me lavó las manchas de azules vinos y de vómitos, dispersando timón y ancla.

Y desde entonces, infundido de astros y lactescente, devorando verdes azures, me he bañado en el Poema del Mar; donde, flotación pálida y encantada, un ahogado pensativo a veces desciende;

donde, tiñendo de pronto los azules, delirios y ritmos lentos bajo el resplandor del día, fermentan los rojos amargos del amor, ¡más fuertes que el alcohol y más vastos que nuestras líras!





Conozco los cielos estallando en relámpagos, y las trombas, y las resacas, y las corrientes: conozco la tarde, el Alba exaltada como un pueblo de palomas, ¡y yo a veces he visto lo que el hombre ha creído ver!

¡He visto el sol en el ocaso, manchado de horrores místicos, iluminando con largos cuajamientos violetas, como a los actores de dramas muy antiguos, las olas que arrastran a lo lejos sus crujidos de maderas!

¡He soñado la noche verde de nieves deslumbradas, beso que sube lentamente ante los ojos de los mares; la circulación de las sabias inauditas y el despertar amarillo y azul de los fósforos cantores!

¡He seguido durante meses enteros al oleaje al asalto de los arrecifes cual una histérica manada, sin nunca imaginar que los pies luminosos de las Marias pudieran romper el morro a los Océanos jadeantes!

¡He encontrado, saben ustedes, increíbles Floridas mezclando flores con ojos de pantera de piel humana! ¡Arcoiris tensos como bridas bajo el horizonte de los mares con glaucos rebaños!

¡He visto fermentar enormes pantanos, nasas donde se pudre entre los juncos todo un Leviatán! ¡Derrumbamientos de aguas en plena bonanza, y lontananzas que en cataratas se precipitan hacia los abismos!

¡Glaciares, soles de plata, olas nacaradas, cielos en ascuas! ¡Varaderos horribles en el fondo de los golfos oscuros, a donde caen desde árboles retorcidos las serpientes gigantes devoradas por las chinchas, con negros perfumes!



Yo hubiera querido enseñar a los niños esas doradas de lomo azul, esos peces de oro, esos peces cantores. —Espumas de flores han mecido mis despedidas e inefables vientos me han alado por instantes.

A veces el mar, cuyo gemido endulzaba mi balanceo, me lanzaba a mí, mártir cansado de polos y de zonas, sus sombrías flores de ventosas amarillas y yo quedaba quieto, como una mujer de rodillas...

casi isla, sacudiendo sobre mi borda las reyertas y los excrementos de gritones pájaros de ojos rubios. ¡Y yo navegaba cuando a través de mis débiles amarras unos ahogados bajaban a dormir, retrocediendo!



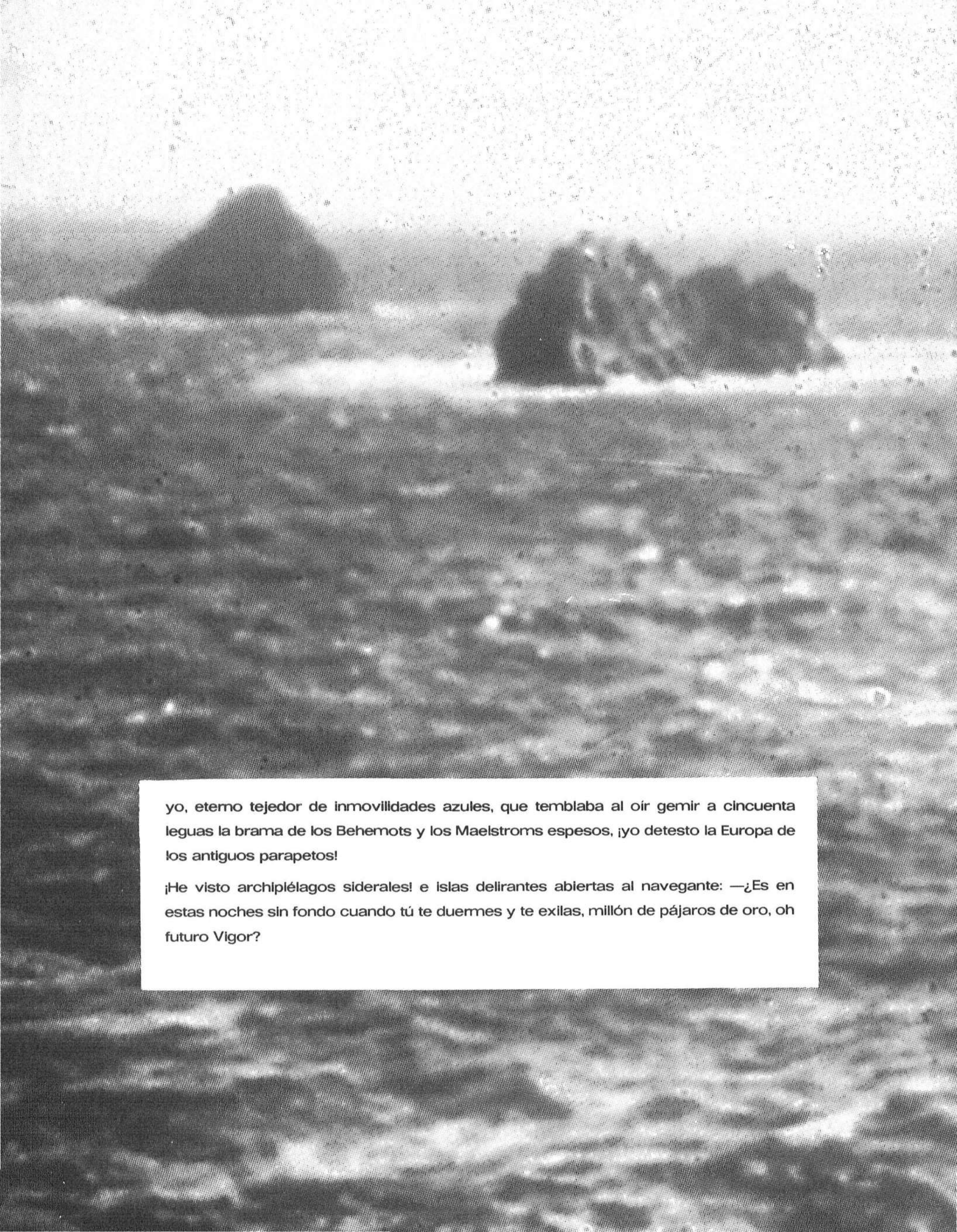




Pues yo, barco perdido bajo el cabello de las ensenadas, arrojado por el huracán al éter sin pájaro, a quien ni los Monitores ni los veleros de los Hansas hubieran rescatado el casco ebrio de agua;

yo, libre, humeante, engastado en brumas violetas, horadando el cielo enrojecido como un muro que sostiene, confitura exquisita para los buenos poetas, líquenes de sol y muermos de azur;

yo, madera loca, que corría, manchado de lúmulas eléctricas y escoltado por hipocampos negros, cuando los julios hacían desplomarse a garrotazos los cielos ultramarinos sobre ardientes embudos;



yo, eterno tejedor de inmovilidades azules, que temblaba al oír gemir a cincuenta leguas la brama de los Behemots y los Maelstroms espesos, ¡yo detesto la Europa de los antiguos parapetos!

¡He visto archipiélagos siderales! e Islas delirantes abiertas al navegante: —¿Es en estas noches sin fondo cuando tú te duermes y te exilas, millón de pájaros de oro, oh futuro Vigor?





Pero, en verdad, he llorado demasiado. Los amaneceres son desoladores. Toda luna es atroz y todo sol, amargo: el áspero amor me ha llenado de embriagadoras torpezas. ¡Oh, que mi quilla explote! ¡Que yo vaya al mar!

Si deseo un agua de Europa, es la del charco negro y frío en el que, en el crepúsculo embalsamado, un niño acurrucado y lleno de tristeza abandona un barco frágil como una mariposa de mayo.

Yo no puedo, oh olas, bañado por vuestras languideces, seguir la estela de los barcos algodoneros ni atravesar el orgullo de las banderas y los estandartes, ni bogar bajo los horribles ojos de los pontones.





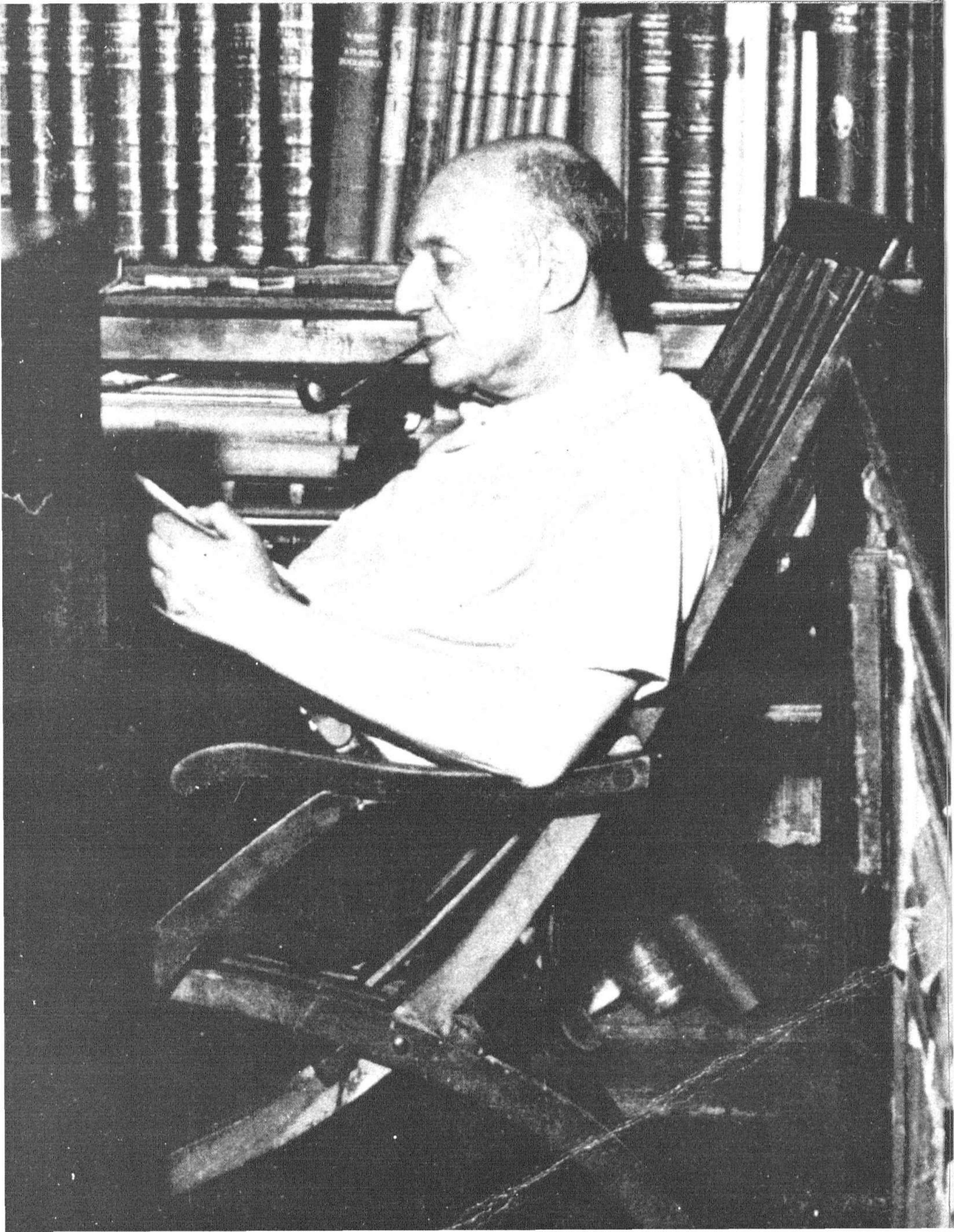
UMBERTO SABA

(Trieste, 1883 - Gorizia, 1957)

Del Cancionero

(1900 - 1954)

Selección, traducción y nota previa de
José Muñoz Millanes



N O T A P R E V I A

CON MOTIVO del setenta cumpleaños de Umberto Saba (1883-1957), Pasolini reclamó la urgente recuperación de un singular caso literario: «El anacrónico, el marginal Saba es el más efectivo de todos nuestros poetas. Precisamente por su incapacidad natural para adaptarse ha terminado siendo quizá el poeta más típico, si no el más representativo, de este período literario».

La falta de reconocimiento había empujado a Saba a publicar, ya en 1948, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, una tesis de licenciatura apócrifa donde él mismo analiza y explica la génesis de su poesía. Iniciada en 1911, esta producción poética va a ser concebida a partir de 1921 como un *Canzoniere* único que integra los libros de publicación tanto anterior como sucesiva. En las últimas décadas, como quería Pasolini y a pesar de su «leve torpeza entre dialectal y moralista», Saba llega a ser considerado uno de los más grandes poetas italianos de este siglo.

La marginalidad de Saba se debe primeramente a factores de índole personal. Cuando nace, su madre (de raza judía) acababa de ser abandonada por su padre. Ésta, que no le guarda al niño ningún afecto, le manda a vivir con una nodriza, a quien él considerará su verdadera madre y a la que de adulto asociará siempre con la felicidad del mundo infantil. Por otra parte, siendo homosexual, Saba se casa y ama profundamente a su esposa Lina y a su hija Linuccia (el entorno familiar será una de sus principales fuentes de inspiración). Por su condición de judío, Saba será además perseguido durante el período fascista y deberá pasar a la clandestinidad hacia finales de la Segunda Guerra Mundial.

La trama de todos estos conflictos constituye el fondo de imposibilidad (la incapacidad para adaptarse mediante su resolución) que provocará sus crisis neuróticas periódicas. En 1929 Saba decide someterse a tratamiento psicoanalítico con Edoardo Weiss, un discípulo directo de Freud. Esta cura ha dejado huellas en su obra, sin duda, y ha dado lugar también a que las más fecundas aproximaciones a ella hayan sido hasta la fecha asimismo de carácter psicoanalítico.

Un enfoque tal ha permitido explicar por qué Saba siguió el modelo del *Buch der Lieder* de Heinrich Heine (cuyo título traduce casi literalmente por *Canzoniere*) a la hora de concebir su obra como una unidad abierta por agregación. Si el orden cronológico del libro de Heine obedece a una voluntad de documentar los años de formación del poeta, el aspecto, a veces diarístico, a veces autobiográfico, del *Canzoniere* de Saba disimula en cambio una verdadera novela en el sentido freudiano de la palabra.

En *Il piccolo Berto* (1931), y a consecuencia de la terapia psicoanalítica, Saba aborda su infancia en profundidad. A partir de entonces el progreso cronológico del *Canzoniere* va a responder a una fuga indefinida en sentido contrario: a un intento de introspección mediante la revisión interminable de un pasado que se resiste a ser traducido al orden de una historia. Este continuo esfuerzo de revisión determina el desarrollo posterior del texto en todos sus niveles: correcciones en las ediciones sucesivas, evolución del estilo, la temática y el formato de los poemas nuevos; y hasta una mayor franqueza en lo que a la homosexualidad se refiere, logro que animará a Saba a escribir en 1953 la novela *Ernesto*, publicada póstumamente (1975).

La impresión global de anacronismo que, como señala Pasolini, se desprende de la lectura de Saba, se explica por la posición marginal de Trieste con respecto a la cultura italiana: nacer en 1883 en el Trieste irredento era, según Saba mismo, «como nacer en otras partes en 1850», es decir, equivalía a haber nacido en pleno *Risorgimento* en otros lugares de Italia. Considerada en el contexto del siglo en que surgió, la poesía de Saba, como la de Unamuno entre nosotros, puede parecer a primera vista tosca y premoderna debido al provincianismo del lenguaje y al arcaísmo de las formas

(las lecturas del Saba autodidacta, presididas por su amado Leopardi, no iban más allá del Romanticismo). Pero, antes del psicoanálisis y del contacto tardío con la literatura de su tiempo, se da en Saba otra influencia (la de Nietzsche) que contribuirá a hacer del *Canzoniere* «el libro de poesía más fácil y más difícil al mismo tiempo del siglo XX italiano».

Hay una sentencia de Nietzsche que Saba repetía a menudo: «Somos profundos, volvámonos claros». Uno de sus mejores críticos, C. Magris, ha observado que la actualidad atribuida a Saba por Pasolini se debe a que el *Canzoniere* aporta a la poesía moderna cierta dimensión de «amplitud». Esta sensación de ensanchamiento resulta de la voluntad de expresar la vida como una tensión constante entre la profundidad dolorosa del conflicto y las categorías que el Nietzsche juvenil asocia con la inocencia del devenir: superficialidad, gracia, agilidad. La ciudad de Trieste (donde Saba nació y pasó casi toda su vida con un negocio de libros viejos) es descrita por él como un cuerpo adolescente, lleno de encanto y esquivo al mismo tiempo, que se convierte en el teatro de las apariencias: la ciudad «desde el golfo luminoso hasta los montes / variada de aspectos en su bella unidad», donde «todo se mueve alegremente como si / todo fuera feliz de existir».

Para un lector extranjero, la poesía de Saba ofrece una visión inédita del mito literario de Trieste, la ciudad cosmopolita por excelencia, refugio de ilustres desarraigados como Winckelmann, Joyce o Rilke. Tal visión se resume en unos conocidos versos: «yo encuentro, deambulando, el infinito / en la humildad». En el *Canzoniere*, Trieste (la ciudad sin carácter definido, en la frontera de los mundos latino, eslavo y germánico) aparece retratada en un callejeo sensual que nos conduce por las tabernas de los barrios viejos, por los panoramas de tejados entrevistos desde las ventanas, por las colinas y playas de los alrededores; todo un mundo de diversiones elementales que nos hace pensar en el Argel de Camus o en el Turín de Pavese.

Al preparar una breve antología que sirviera de introducción a la poesía de Saba y ante la inmensa variedad de metros y formas que se encuentran en el *Canzoniere*, nos hemos decidido por cierto tipo de poema breve que, según el autor, responde a la necesidad de concentración que sentía con el avance de la edad. En ellos casi siempre la observación instantánea de un detalle ilustra las tensiones y contrastes característicos del mundo de Saba. Los títulos y las fechas al pie indican las colecciones a las que pertenece cada poema y el año de terminación o de publicación de dichas colecciones antes de ser integradas en el *Canzoniere* como partes suyas.

J. M. M.

El arbolillo

Hoy el tiempo es de lluvia,
Parece el día una tarde,
parece la primavera
un otoño, y un gran viento arrasa
el arbolillo que está —y no lo aparenta— bien plantado;
se diría entre las matas un jovencito demasiado
alto para su muy verde edad.
Tú lo miras. Te compadeces
quizá de todas esas cándidas flores
que el cierzo le arrebató; y son fruta,
son dulces conservas
para el invierno esas flores que entre las hierbas
caen. Y se duele de ello tu vasta
maternidad.

De Casa e campagna, 1909-1910

La tarde

En los rasgos de esta tarde
demasiado hermosa, he sufrido los primeros fastos
del otoño; la voz admonitoria
de la estación que los remordimientos trae,
y el pesar con el mal hecho sopesa.

El cielo está azul como el primer cielo
que Dios arqueaba sobre la tierra nueva,
y el mar, apenas bendecido, es un liso
espejo tendido al azul de todo aquel cielo.
Algunas hojas en los árboles tienen el verde
de las vivaces acuarelas de los niños,
muestran las demás un rojo de pasión.
Casa y campos, el mundo todo, está como recién
acabado de crear; y tanta belleza entristece:
tanto que a los ojos es desmedido, y no dura.

Quien de sus ocios reposa, y escucha,
oye el aviso grave, oye la voz
que viene de las cosas y de lo profundo;
de las primeras esperanzas que ha defraudado,
de un limpio comienzo que más el final enturbia.

De Trieste e una donna, 1910-1912

Suburbio

Viejo suburbio improvisado y sórdido,
un tiempo pedregal, después conquista.

En el tejado de una casa crece la hierba,
como sobre los restos de un incendio. Algo más
adelante está la fábrica de pasta, su roja
chimenea. Pero el tiovivo suena
para la última miseria de las cosas,
para las mercancías que parecen desechos,
para las fachadas de las casas invadidas
por una lepra que ayer era color,
y alegraba a lo lejos la vista.

¡Qué distinto el joven camarero,
aunque nacido de ti, de ti se siente!
Me prepara un café como un triunfo, y los bondadosos
ojos en la cara le ríen campechanos.

De Parole, 1933-1934

«Fruta verduras»

Verduras, fruta, colores de la bella
estación. Unas cuantas cestas donde a la sed
se le revelan dulces pulpas crudas.

Entra un muchacho con las piernas al aire,
imperioso, huye.

Se oscurece
la humilde tiendecilla, envejece como
una madre.

Afuera, en el sol
él se aleja, con su sombra, ligero.

De Parole, 1933-1934

Lugar amado

Anduvimos toda la tarde en busca
de un lugar donde hacer de dos vidas una.

Ruidosa la vida, adulta, hostil,
amenazaba nuestra juventud.

Pero llegados aquí donde aún cantan los grillos,
cuánto silencio debajo de esta luna.

De Última cosecha, 1935-1943

Los amigos muertos

Los amigos muertos reviven en ti,
y las muertas estaciones. Que tú existas
es un prodigio; pero aún otro lo excede:
que en ti yo recobre un tiempo mío que fue.

Un país recorro que ya
no existía, remotísimo, sepultado
por mi voluntad de vida. Es éste
el bien o el mal, no lo sé, que me has hecho.

De Última cosecha, 1935-1943

En la mesa

En la mesa del bar donde estuvimos sentados
en el verano amigo, caen las hojas
de los árboles sobre los que se posa una bandada
de estorninos frenéticos por emigrar.

Pero tú, cerca de mí, guardas las entrañables
esperanzas. Tienes la tristeza que te marca
con una sombra el rostro juvenil. Oscuro
es mi llanto, que a los demás y a sí mismo se oculta.

De Última cose, 1935-1943

Alfombra

Cosas más bellas que la vida tenazmente
buscabas, muchachita, en su pálido
dibujo; quién sabe qué evasiones...

La ves de nuevo, en su sitio.

Igual que entonces,
el palacio de las Mil y Una Noches
está abierto. Pero no entras tú, ni aquel otro
que contigo tras tus pasos vagaba.
Ni te alegran las cestas de fruta,
a la que sonríe el chico que las lleva.
Paraíso perdido, que rehuye
los ojos que más lo amaban, es la hermosa alfombra.

De Última cose, 1935-1943

Noche de verano

De la habitación de al lado escucho voces
queridas en la cama donde el sueño acojo.
Por la ventana abierta una luz brilla,
lejos, en lo alto de la colina, quién sabe dónde.

Aquí te estrecho contra mi corazón, amor mío,
muerto para mí desde hace ya infinitos años.

De Última cose, 1935-1943

Árboles

A la paloma que roba la brizna
y se la lleva al nido envidio, y a vosotros
árboles silenciosos, cuyas hojas,
bien dibujadas, dora el sol; bellos
como mozalbetes de buen ver o viejos a los que
la vejez favorece. Quien os contempla
—debajo de una negra axila verdes frondas
despuntan; algunas ramas están muertas—
vuestras duras luchas subterráneas
no ignora; vuestra paz admira,
aún más vasta.

Y a vosotros regresa, amigo;
lagos de sombra en el corazón del verano.

De Última cose, 1935-1943

Atardecer de febrero

Asoma la luna.

En el paseo es aún
de día, un crepúsculo que rápido desciende.
Indiferente juventud se enlaza;
se desvía hacia mezquinas metas.

Y es el pensamiento
de la muerte lo que, al final, ayuda a vivir.

De Última cosecha, 1935-1943

Últimos versos a Lina

La banda militar que abarrotaba
cada vez más el Corso por la noche, los puntos de luz
oscilantes con el paso —el tambor mayor
enfático subía y bajaba su bastón—;
tus compañeras: la buena, la astuta,
la infiel en el amor; el verde fuera
y dentro de la ciudad; las desgarradoras
sirenas de los vapores que partían;
las hosterías en el campo;

estas cosas
existieron un día —¿recuerdas?—, y les llegó,
una a una, un fin.

La memoria,
inseparable como la hiedra de las tumbas,
amados fragmentos suyos devuelve como un don.

De Última cosecha, 1935-1943

Había

Había, casi en sombras, un hogar; tenía
enseres, alrededor, de cobre. Sobre él
se inclinaba la madre con el soplillo,
y salían chispas.

Había en medio una mesa donde
vacía una antigua mujer las provisiones.
Allí el rodillo extendía en círculo
la pasta dócil.

Había, pintada de verde, una jaula,
y la gallina en libertad escarbaba.
Dos tinas, en lo alto, reflejaban,
llenas hasta los bordes, los objetos.

Había, mal visto en el lugar, un chico.
Sus esperanzas junto con las chispas
del hogar se alzaban. Alguna
— ¡mira!— ha perdurado.

De Último caso. 1935-1943

Fedra

Sopla un cierzo homicida. Mañana
caerá la nieve, blanqueará las carreteras
amigas que subían a tu casa
encaramada sobre la colina, en la distancia. Entre los verdes
pinos el valle inmenso repite
en hojas innumerables el color
que te gustaba siempre en tus cabellos.

Fedra

eras; y lo eres todavía.

Más preciosa ahora
que se enciende en la estufa el primer fuego
en raras casas; la estación es un poco
nuestra, nuestro el paisaje; el pensamiento
irradia una última verdad; se hace la ilusión
de que lo peor — quizás — ha pasado.

De Último caso. 1935-1943

Momento

Los pájaros en la ventana, las persianas entornadas: un aire de infancia y de verano que me consuela. ¿Tendré de verdad los años que sé que tengo? ¿O solamente diez? ¿De qué me ha servido la experiencia? Para vivir satisfecho con pequeñas cosas que me causaban inquietud un tiempo.

De *Quasi un racconto*, 1951

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

(Lisboa, 1890 - París, 1916)

Poemas

Selección y traducción de
A. A. Virella Gomes

En el n.º 3 de *Poesía*, como nota previa a su traducción del poema «Apoteosis» de Mário de Sá-Carneiro, Justo Alejo, quien también dejó el mundo «por su mano», escribía:

«MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO VINO AL MUNDO EN LISBOA EN 1890 Y SE FUE DE ÉL POR SU MANO, CARGADA DE ESTRICNINA, DESDE SU CUARTO DE PARÍS («EN PARÍS ES PREFERIBLE POR RAZÓN DE LEYENDA...»), EL 26 DE ABRIL DE 1916. EN EL ACTO SE HALLABA *ESTRICTAMENTE* VESTIDO DE *SMOKING*.

EL AMIGO, CONFIDENTE Y ALBACEA DE SU OBRA, FERNANDO PESSOA, ESCRIBIÓ ANTE LA ÚLTIMA SINRAZÓN: «MUERE JOVEN AQUÉL AL QUE LOS DIOS AMAN, ES UN PRECEPTO DE LA ANTIGUA SABIDURÍA...». PERO PARA MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO, GENIO NO SÓLO DEL ARTE, SINO DE SU INNOVACIÓN, JUNTOSE A LA INDIFERENCIA QUE CIRCUNDA A LOS GENIOS EL ESCARNIO QUE PERSIGUE A LOS INNOVADORES, PROFETAS, COMO CASANDRA, DE VERDADES QUE TODOS TIENEN POR MENTIRA. *IN QUA SCRIBEBAT, BARBARA TERRA FUIT*».

Los poemas aquí seleccionados pertenecen a *Dispersão* (1913) e *Indícios de Oiro* (1937, ed. póstuma).

(N. de la R.)



Partida

Al ver fluir la vida humanamente
 por sus seguras aguas, vacilo,
 y me detengo a veces en el torrente
 de las cosas geniales que medito.

Me encara un deseo de escapar
 del misterio que es mío y me seduce.
 Pero en seguida me venzo. Su luz
 no hay muchos que la sepan reflejar.

Mi alma nostálgica de más allá,
 orgullosa, se ensombrece entre tanto;
 a mis ojos unguados sube un llanto
 que tengo fuerzas para sumir también.

Porque reacciono. La vida, la naturaleza,
 ¿qué son para el artista? Nada de nada.
 Lo que debemos es saltar en la bruma,
 correr en el azul en busca de belleza.

Subir, subir más allá de los cielos
 que nuestras almas sólo acumularon,
 y postrados rezar, en sueños, al Dios
 que nuestras manos de aureola allí doraron.

Partir sin temor contra la montaña,
 ceñidos de quimeras y de irreal.
 Blandir la espada rutilante y medieval,
 a cada instante encastillando en el aire¹.

Suscitar enloquecidos colores,
 ser garra imperial enclavijada
 y, en una extremaunción de alma aumentada,
 visitar otros sentidos, otras vidas.

Ser columna de humo, astro perdido,
 forzar los torbellinos aladamente;
 ser hoja de palmera, agua naciente,
 arco de oro y llamas distendido...

Ala distante sacudiendo locura,
nube precoz de sutil vapor,
ansia trastornada de misterio y perfume,
sombra, vértigo, ascensión. ¡Altura!

Y me doy entero en este fin de tarde
a la espiral aérea que a las cumbres me eleva.
¡Loco de esfinges el horizonte arde,
pero sigo ileso entre destellos y filos!...

Espejismo cárdeno de aureolado encanto—
¡siento mis ojos volviéndose espacio!
Me extiendo, venzo, llego y sobrepaso.
Soy laberinto, unicornio y acanto.

Conozco la distancia, entiendo el Aire;
soy lluvia de oro y espasmo de luz;
soy copa de cristal lanzada a la mar,
diadema e insignia, yelmo real y cruz...

... ..
... ..

Asoma a lo lejos la bandada de quimeras...
¡Qué apoteosis inmensa en los cielos!
El color ya no es color, ¡es sonido y aroma!
Me vienen *saudades*² de haber sido Dios...

. . .

Hacia la gloria mayor, ¡adelante!
Mi destino es otro, es alto y raro.
Tan sólo que cuesta muy caro:
la tristeza de nunca ser dos...

[París, febrero 1913]

Remolino

Voltean dentro de mí,
 en un remolino, en ovillos,
 milagros, aullidos, castillos,
 horcas de luz, pesadillas,
 altas torres de marfil.

Ascienden hélices, rastros...
 Más allá me filtran soles;
 hay promontorios, faros,
 estatuas de héroes se elevan,
 lanzas y mástiles ondean.

Se rayan armadas de color³,
 navegan cortejos de luz,
 se hunden brazos de cruz,
 y un espejo reproduce,
 en la noche, todo el esplendor...

Cristales retiñen de miedo,
 se precipitan astillas,
 llueven garras, manchas, lazos...
 Planos, quiebras y espacios
 deliran en secreto.

Lunas de oro se emborrachan,
 reinas deshojan lirios:
 se contorsionan cirios,
 se enclavijan delirios.
 Listas de sonido avanzan...

Se arquean aspas con voces⁴,
 letras de fuego y puñales;
 hay misas y bacanales,
 ejecuciones capitales,
 regresos, honores.

Silban mechones ondulantes,
 pungen labios aplastados,
 hay cuerpos enmarañados,

senos mordidos, impetuosos,
sexos muertos por anhelantes...

(Hay incienso de esponsales,
hay manos blancas y sagradas,
hay viejas cartas rasgadas,
hay pobres cosas guardadas:
un pañuelo, cintas, dedales...)

Hay trofeos, yelmos, mortajas,
emanaciones huidizas,
alusiones, nostalgias,
ruinas de melodías,
vértigos, errores, fallas.

Hay vislumbres de no-ser,
crujen vagamente neblinas;
se encuentran pozos y minas⁵,
meandros, quebradas, ciénagas
que no oso recorrer...

Hay vacíos, pompas de aire,
perfumes de lejanas islas,
amarras, timones, quillas.
¡Tantas, tantas maravillas
que no se pueden soñar!...

[París, mayo 1913]

La caída

Yo que soy el rey de toda esta incoherencia,
yo mismo torbellino, anhelo fijarla
y giro hasta partir... Mas por mí todo resbala
entre bruma y somnolencia.

Si acaso en mis manos queda un pedazo de oro,
se vuelve falso al instante... y lo arrojó bien lejos...
Muerdo de desprecio frente a un tesoro,
muerdo de penuria, por exceso.

Me alzo en el color a fuerza de quebranto,
alargo los brazos del alma — ¡y ni un éxtasis venzo!...
Me cribo en la sombra — en nada me condenseo...
Aún vibro agonías de luz, sin embargo.

No me he podido vencer, pero me puedo aplastar,
—vencer a veces es lo mismo que caer—
y como todavía soy luz, en un gran retroceso,
con furia fantástica asciendo hasta el fin:
desde lo alto miro el hielo y contra él arremeto...

.....

He caído...

Y me quedo solo, ¡aplastado sobre mí⁶...

[París, 8 de mayo 1913]

Salomé

Insomnio violeta. La luz volviéndose miedo⁷,
luz muerta de *luar*⁸, más Alma que la luna...
Ella baila, ella cruje. Su carne, alcohol de nudez,
se extiende hacia mí en un espasmo de misterio...

Todo es capricho a su alrededor, sombras fatuas...
El aroma enloqueció, se elevó a color, se quebrantó...
Tengo frío... ¡Alabastro!... Mi Alma se ha parado...
Y su cuerpo desliza proyectando estatuas...

Me llama en Iris. Envuelta en resplandor para perderme,
me lanza sus senos desnudos, me refleja en quebranto...
Insignias, yelmos, puñales... La insensata quiere morirme⁹:
se dora llorando¹⁰ —hay sexos en su llanto...
Me elevo en sonido, oscilo, y parto, voy a abrazarme
en la boca imperial que humanizó a un Santo...

{Lisboa, 3 de noviembre 1913}

7

Yo no soy ni yo ni el otro,
soy tan sólo algo intermedio:
pilar del puente de tedio
que va desde mí hasta el Otro.

16

Es esta inconstancia de mí mismo vibrando
la que me hará traspasar las zonas intermedias,
y avanzaré entre cristales de inquietud,
temblando, ondulando... Sueltas las riendas,
mis sueños, leones de fuego y pasmo domados, tirando
de la torre de oro que era¹¹ el carro de mi Alma,
se extraviarán por el desierto, moribundo de *Luar*¹²—
y tan sólo me recordaré en un balanceo de palma...
Después, en los oasis se abismarán filos,
la atmósfera tendrá que ser otra, en otros planos;

las ranas me croarán con rancos tonos humanos,
vomitando mi carne que entre estiércoles comieron...

* * *

Siempre hay un gran Arco al fondo de mis ojos...
A cada paso mi alma es otra cruz,
y mi corazón gira: es una rueda de colores...
No sé adonde voy, ni veo lo que persigo...
Ya no es mi rastro el rastro de oro que aún sigo...
Resbalo por puentes de gelatina y moho...
— Hoy la luz para mí siempre es media luz...

... ..
... ..

Las mesas del Café enloquecieron hechas aire...
Ahora se me cayó un brazo... Míralo valseando,
vestido de frac, por los salones del Virrey...

(Subo por mí como por una escalera de cuerda,
y mi Ansia es un trapecio maltrecho...)

[Lisboa, 1914]

Apoteosis

Mástiles rotos, navego por un mar de Oro
durmiendo fuego, incierto, lejano...
Todo se me ha igualado en un sueño raso,
y en mitad de mí hoy habito solo...

Son tristezas de bronce las que aún lloro,
pilastras muertas, mármoles al Poniente...
Se me enlosaron los anhelos blancamente
por claustros falsos donde nunca oro...

Bajé de Mí. Doblé el manto de Astro,
rompí la copa de cristal y espanto,
tallé en sombra el Oro de mi rastro...

He acabado... Horas-platino... Aroma-brocado...
*Luar*¹³-ansia... Luz-perdón... Orquídeas-llanto...
... ..
—¡Oh, pantanos de Mí!— ¡jardín estancado!...

[París, 28 de junio 1914]

Serrín

Mi vida se ha sentado
y no hay quien la levante,
pues de Poniente a Levante
mi vida ya se ha hartado.

Miradla, la hastiada, allí está,
echada, piernas cruzadas,
en el interminable sofá
de mi Alma tapizada.

Pues sí, así es: mi Alma
otrota soñadora de Rusias,
se ablandó en la calma
y hoy sólo sueña peluches.

Va a los Cafés, pide un *bock*¹⁴,
lee *Le Matin* como castigo,
y no hay chisme alguno
que la vuelva al Oro antiguo:

dentro de mí es un fardo
que no pesa, pero cansa:
zumbido de un moscardón,
o comezón que no pasa.

Folletín de *A Capital*¹⁵
por nuestro Julio Dantas—
o cualquier cosa entre tantas
de una antipatía igual...

¡Caramba, ya bebe vino;
cosa que jamás hacía,
y fuma su cigarrito
en plena burocracia!...

Un día de estos, seguro,
cuando yo no me dé cuenta,
es capaz de un disparate,
si encuentra puerta abierta...

Seguir así no puede ser...
¿Pero cómo encontrar remedio?
— Para terminar este intermedio
se me ocurrió enloquecer:

resultaría fácil— rompiendo
los muebles de mi hotel,
o saliendo a la calle
con sombrero de papel

gritando «Viva Alemania»...
Pero mi Alma, la verdad,
no merece tal hazaña,
tal prueba de lealtad...

La dejaré —decidido—
en el lavabo de un Café,
como un anillo olvidado.
Es un final más *raffiné*.

[París, septiembre 1915]

El recreo

En mi vida hay un columpio
que no para de balancear—
columpio al borde de un pozo,
y muy difícil de montar...

— Y un niño con bata
sobre él siempre jugando...

Si la cuerda se rompe un día
(y ya se está deshilachando),
adiós a la diversión:
muere el niño ahogado...

— Por mí, no cambio la cuerda,
sería muy pesado...

Si el crío muere, pues bueno...
Más vale morir con bata
que con frac... Dejadle
que columpie mientras vive...

— Cambiar la cuerda sería fácil...
Esa intención nunca tuve...

[París, octubre 1915]

*Pied-de-nez*¹⁶

Ahí va mi Dolor pegando saltos
por el salón alfombrado de rojo—
mi satén de ternura ensebado,
todos los encajes de mi ansia rotos...

El Error siempre riéndome disparatado—
falso misterio, pero que no se abarca...
De antiguo armario que cruje aciago,
mi alma actual es el verdoso espejo...

En mí llora un payaso dando piruetas;
 mi castillo en el aire¹⁷, helo vendido—
 y, entre tanto, se fueron a por violetas,
 me dieron besos sin haberlos pedido...
 Pero como siempre, al final, banderas negras,
 tómbolas falsas, un destrozado tiovivo...

[París, noviembre 1915]

Manicura

En la sensación de estar puliendo mis uñas,
 súbita sensación inexplicable de ternura,
 todo yo me incluyo en Mí, piadosamente.
 Mientras heme aquí solo en el Café:
 por la mañana, como siempre, entre bostezos amarillos.
 Alrededor, las mesas tan sólo, ingratas
 y duras, esquinadas en su inelegancia
 bozal, cuadrangular y librepensadora...
 Afuera: día de mayo en luz
 y sol— día brutal, provinciano y democrático
 que mis ojos delicados, refinados, sutiles y urbanos
 no pueden tolerar— y solamente forzados
 soportan con náuseas. Toda mi sensibilidad
 se ofende con este día que tendrá sus cantores
 entre los amigos con quienes voy a veces
 —trigueños, naturales, de gruesos bigotes—
 que escriben, pero tienen partido político
 y asisten a los congresos republicanos,
 van de mujeres, les gusta el vino tinto,
 las manzanas y las sardinas fritas...
 Y yo siempre en la sensación de pulir mis uñas
 y de pintarlas con un barniz parisino,

me voy más y más enterneciendo
hasta llorar por Mí...
Mil colores en el Aire, mil vibraciones palpitantes,
brumosos planos desviados
abatiendo flechas, tiras volubles, discos flexibles,
alcanzan a perfilarme tenuemente
toda la ternura que yo podría haber vivido,
toda la grandeza que podría haber sentido,
todos los escenarios que mientras tanto Fui...
Así es cómo, poco a poco, se me enfoca
la obsesión débil de una sonrisa
que inciertos espejos reflejaron...

Ligera inflexión sinuosa...
Suave escalofrío cristalizado...
Inalcanzable desviación...
Veloz centella atmosférica...

Y todo, todo así me es traído a través del espacio
por innúmeras intersecciones de planos,
múltiples, libres, deslizantes.

Es allí, en el gran Espejo de fantasmas
donde ondula y borbotea todo mi pasado,
se desmorona mi presente
y mi futuro ya es polvo...

... ..

Depongo entonces mis limas,
mis tijeras, mis *godets*¹⁸ de barniz,
los pulidores de mi sensibilidad—
¡y suelto mis ojos enloquecidos de Aire!
¡Oh! poder extraer todo lo que en él se incrusta,
varar su Belleza— ¡sin soporte, en fin!
Cantar lo que él revuelve, moldea, impregna,
derrama y extiende en vibraciones:
sutil, continuo — ¡perpetuo hasta el Infinito!...

¡Qué casquetes sostenidos entre ojivas en ruinas!
¡Qué sólidos triángulos rotos por las naves!

¡Qué hélices tras un vuelo vertical!
 ¡Qué graciosas esferas siguiendo una pelota de tenis!
 ¡Qué rubias oscilaciones cuando ríe la boca de la jugadora!
 ¡Qué rojas guirnaldas, qué abanicos!, cuando la bailarina rusa,
 semidesnuda, ¡agita las manos pintadas de Salomé
 en un gran escenario de Oro!
 —¡Que rindas otros bailes!

¡Ah!, pero qué inflexiones de precipicio, estridentes, cegadoras,
 qué vértices brutales divergiendo, crujiendo,
 cuando cuchillos de apache entrecruzan
 altas madrugadas frías...

Y en las estaciones y muelles
 las grandes cajas amontonadas,
 las maletas, los paquetes *pêle-mêle*¹⁹...
 Todo inserto en el Aire,
 acomodado por él, separado por él
 en múltiples intersticios
 ¡por donde siento mi Alma vagando!...

—¡Oh belleza futurista de las mercaderías!
 —Arpillera de los sacos,
 ¡cómo he querido estar togado por Ti!
 —Madera de las cajas,
 ¡cómo he ansiado clavar mis dientes en Ti!
 Y los clavos, las cuerdas, los aros...
 Pero, por encima, cómo bailan centelleantes
 ante mis ojos audaces por tanta belleza,
 los rótulos de todos estos sacos
 —negros, rojos, azules o verdes—
 gritos de lo actual y del Comercio & Industria
 en tránsito cosmopolita:

Ávida, siguiendo la nueva Belleza atmosférica,
 mi mirada zigzaguea sin parar, en frenesí por absorberla,
 a mi alrededor. Y por qué magia, en verdad, todo revuelto
 por el gran fluido insidioso,
 se vuelve de grotesco—célere,
 imponderable, esbelto, liviano...

—Mira las mesas... ¡Eia! ¡Eia!

Allá van todas por el Aire dando piruetas,
en series instantáneas de cuadrados
allí— pero ya, más allá, en rombos desviados...
Y se enclavijan las filas sin poder desenredarse,
y se mezclan con las mesas las insinuaciones chillonas
de los bancos de terciopelo rojo
que, rodeándolo, recorren todo el Café...
Y, más arriba, en planos oblicuos,
simbolismos aéreos de tenues heráldicas
deslumbran el ajedrez de los asientos de paja
de las sillas que, despertadas de su sueño horizontal,
venga, se suman también a la zarabanda...

Lo Nuevo ha ungido mis ojos,
¡sí!— mis ojos futuristas, mis ojos cubistas, mis ojos interseccionistas,
no paran de vibrar, de sorber y de chispear
toda la belleza espectral, transferida, sucedánea,
toda esa Belleza-sin-Soporte,
descoyuntada, emergente, variable siempre
y libre— en continuas mutaciones,
en insondables divergencias...

—¿Y qué ocurre con mi banal taza de porcelana?

¡Ah!, ésa se desvanece en curvas griegas de ánfora,
asciende en un vórtice de espirales
que su reborde con ribetes de oro emite...

¡En el aire todo ondea. Es ahí donde todo existe!

...De los largos cristales relucientes que se abren a la calle,
saltan ahora teorías de vértices hialinos
palpitando cristalizaciones nubladas y difusas.
Como un rayo de sol que atraviesa el escaparate principal,
bailan por el espacio, tiñéndolo de fantasías
lazos, grifos, flechas, ases— en la polvareda multicolor—.

[Lisboa, mayo 1915]

Cachivache

¡Ah, que me metan entre mantas
y no me hagan nada más!...
¡Que la puerta de mi habitación quede para siempre cerrada!
¡Que no se abra ni para ti si fueras allá!

Lana roja, lecho fofo. Todo bien calafateado...
Ningún libro, ningún libro en la cabecera...
Haced tan sólo que tenga siempre a mi lado
pasteles de huevo y una botella de Madeira.

No, no quiero nada más; los juguetes tampoco los quiero.
¿Para qué? Si me los dieran no sabría jugar...
¿Qué quieren hacer de mí con estas ataduras y miedos?
No he sido hecho para mimos. ¡Soltadme! ¡Dejadme descansar!...

Siempre noche en mi habitación. Las cortinas corridas,
y yo, anidado, durmiendo calentito — ¡qué placidez!...
Sí: quedarse siempre en la cama, nunca moverse, enmohecer—
al menos sería la tranquilidad total... ¡Cuentos! Sería la mejor vida...

Si me duelen los pies y no sé caminar recto,
¿por qué habré de empeñarme en ir como un Lord a los salones?
Vamos, que mi vida por una vez se acomode
a mi cuerpo, y se resigne a no tener arreglo...

¿De qué me sirve salir, si me resfrío al momento?
Y ¿a quién puedo yo esperar, con mi fragilidad?
¡Déjate de ilusiones!, Mario. Un buen edredón, un buen fuego—
y no pienses en lo demás. Ya es suficiente, entiéndelo...

Dejémoslo. A ninguna parte mi ansia me llevará.
¿Por qué he de andar entonces dando tumbos, en inútil correría?
Tened piedad de mí. ¡Caray! ¡Llevadme a la enfermería!—
o sea, a una habitación particular que mi Padre pagará.

Eso. Una habitación de hospital, higiénica, toda blanca, tranquila y moderna;
en París, es preferible, por lo de la biografía...
Dentro de veinte años mi literatura quizá se entienda.
Y además, estar loco en París queda bien, tiene cierta categoría...

En cuanto a ti, amor mío, puedes venir los jueves
a preguntar qué tal estoy, si quieres ser amable.
Pero en mi habitación tú no entras, ni con los mejores modales...
No hay nada que hacer, ricura. El niño duerme. Todo lo demás se acabó.

[París, noviembre 1915]

E l o t r o

El dudoso enmascarado, el mentiroso
en fin, que pasó por la vida incógnito;
el Rey-luna postizo, el falso atónito;
en el fondo, el cobarde riguroso...

En lugar de Paje, bufón presuntuoso...
Su alma de nieve, asco de un vómito...
Su ánimo cantado como indómito,
un lacayo invertido y bullicioso...

El sin nervios ni ansia, el papamoscas...
(Quizá su corazón, dándole cuerda funciona...)
A pesar de tantos berridos a su Ideal,
el pateado, el despreciable, el desleal,
el engreído eructando Imperio astral,
el mago sin don, el Esfinge Gorda²⁰...

[París, febrero 1916]

F i n

Cuando yo muera que batan latas,
que a dar saltos y piruetas empiecen,
que en el aire los látigos chasqueen,
¡que llamen a payasos y a acróbatas!

Que mi ataúd vaya sobre un burro
enjaezado a la andaluza...

A un muerto nada se le recusa,
¡y yo quiero a la fuerza ir en burro!

[París, 1916]

NOTAS

¹ Sá-Carneiro reproduce en portugués la expresión francesa «*faire des châteaux en Espagne*».

² Intentar explicar el significado de *saudade* supone ahondar mucho más allá de lo que dicen los diccionarios («recuerdo triste y suave de personas o cosas distantes o extintas, acompañado del deseo de volver a poseerlas o de verlas presentes»). Si bien este «pesar por lo querido y ausente» suele traducirse por «nostalgia», con ello se ignora el importante peso que tiene este término en la cultura y en el sentir portugués. Su fuerza es tal que quien «siente *saudades*» vive más del pasado que de otro tiempo, vive más en ese otro lugar que en el presente. El pesar se convierte en fatalismo, pues, irremediablemente, lo más importante ya se ha perdido. No obstante, es más que todo esto. Al leer «*saudade*» un portugués siente dentro de sí un resorte que salta y que conecta, ya inconscientemente, con la cultura de un pueblo a través de uno de sus rasgos más peculiares.

³ En el original, «*cebram-se*»: «se cebran».

⁴ En el original, «*virgulam-se aspas com vozes*». «*Virgulam-se*», del verbo «*virgular*», que respetando el diccionario significa «colocar las vírgulas, las comas, puntuar», con Sá-Carneiro adquiere un significado completamente nuevo, referido a la forma curva de la vírgula.

⁵ En el original, «*fulcram-se poços e minas*», de «fulcro», «punto de apoyo». El verbo es una creación del autor.

⁶ Sá-Carneiro, en carta a Fernando Pessoa (de 14-5-1913), dice que este verso es resultado de una confusión, pues en lugar de *sobre* quería haber escrito *sob* (debajo de). Sin embargo, añade que «sería interesante» conservar este «sobre», explicándolo: «yo-alma me aplastaría no sobre el hielo, sino sobre mi cuerpo», acabando así con éste su odiado enemigo.

⁷ Ver nota 4.

⁸ «Resplandor de luna» o «luz de luna» suelen ser la traducción de *luar*. Sin embargo, este término portugués, y también gallego, entraña además connotaciones mágicas (la luna llena y sus efectos, los cultos lunares...) que enriquecen el concepto y que conviene tener presentes.

⁹ Sá-Carneiro, como un objeto, refuerza una vez más esa sensación convirtiendo en transitivo un verbo que, por definición, es todo lo contrario.

¹⁰ En el original, «*mordora-se a chorrar*»; neologismo del autor (del francés, *mordoré*).

¹¹ Es significativa la utilización por Sá-Carneiro del verbo «ser» en pasado, en contraste con el tiempo de las formas verbales que siguen, puesto que no está describiendo una visión de su futuro, de su destino, más bien él presente que ya ha vivido ese futuro, que ya ha vivido su fin.

¹² Ver nota 8.

¹³ Ver nota 8.

¹⁴ En alemán, «jarra de cerveza».

¹⁵ Periódico republicano lisboeta.

¹⁶ En francés, burla hecha con los dedos a la altura de la nariz («tururú»).

¹⁷ En el original, «*o meu castelo em Espanha*».

¹⁸ En francés, «tacitas».

¹⁹ En francés, «desorden», «confusión».

²⁰ En el original, «*o Esfinge Gorda...*».

EL PRESENTE POEMA, «*Dichtung und Wahrheit* (An Unwritten Poem)», cuyo título alemán fue tomado del de la autobiografía de Goethe *Dichtung und Wahrheit* [*Poesía y verdad*], se publicó por vez primera como «interludio» entre la primera y la segunda parte del libro de poemas de Auden *Homage to Clio* (1960). Con posterioridad, en la edición póstuma de sus *Collected Poems* (1976), hecha por Edward Mendelson siguiendo las indicaciones que en vida le había dado el propio Auden, «*Dichtung und Wahrheit* (An Unwritten Poem)» aparece incluido como la Parte XI de dicho tomo, es decir, separado de cualquier otro grupo de poemas y como texto enteramente autónomo.

No deja de ser curioso que Wystan Hugh Auden (1907-1973) decidiera conservar como «poema» en esta su edición definitiva de los *Collected Poems* una pieza que, como su propio título indica, de poema sólo tiene la intención. En realidad se trata de una serie de cincuenta aforismos encadenados —escritos en prosa— que constituyen una reflexión sobre lo que quieren decir exacta y verdaderamente las palabras «Yo te amo» y sobre la imposibilidad final de escribir poemas amorosos. El tema del amor no lo había tocado Auden en su poesía desde los años 40. Aquí, el verdadero problema que se le plantea al poeta es el de darle a la frase la inevitabilidad que ésta tiene.

Respecto al «Tú» del «poema no escrito», no parece probable que Auden estuviera pensando en una única persona, ni siquiera en quien fue su amor durante treinta años, el americano Chester Kallman. El biógrafo Humphrey Carpenter (en *W. H. Auden: A Biography*, 1981) considera que más bien se trata de una amalgama de al menos tres personas: el mencionado Kallman, Orlan Fox, un estudiante de la Columbia University con el que

W. H. AUDEN

(York, 1907 - Viena, 1973)

Dichtung und Wahrheit (Un poema no escrito)

Nota previa y traducción de
Javier Marías

Auden tuvo relaciones tanto intelectuales como sentimentales, y un muchacho vienés llamado Hugerl, al que Auden había conocido en un bar —seguramente durante su primera estancia en Kirchstetten, en el otoño de 1958— y que lo visitaba regularmente cuando el poeta estaba en Austria. La relación con este último joven había comenzado como un asunto de negocios: *Tú necesitabas dinero*, escribió Auden en un poema dirigido a Hugerl, *y yo quería sexo*. Las numerosas referencias que en «*Dichtung und Wahrheit* (An Unwritten Poem)» aparecen a Afrodita y a la Dama Bondad (personificaciones del instinto sexual a lo largo de la obra de Auden) pueden hacer pensar que el joven Hugerl —quien, fiel hasta la muerte y ya no tan joven, estuvo presente con su esposa en el entierro del poeta en 1973— quizá dominara sobre las otras figuras en el «Tú» del poema.

Las ediciones utilizadas para esta traducción son las siguientes: W. H. Auden, *Collected Poems* (Londres, 1976), y W. H. Auden, *Homage to Clio* (Nueva York, 1960).

J. M.





I

Mientras espero tu llegada mañana, me encuentro pensando *Yo Te amo*: entonces viene el pensamiento: *Me gustaría escribir un poema que expresara exactamente lo que quiero decir cuando pienso estas palabras.*

II

Ante cualquier poema escrito por otro, mi primera exigencia es que sea bueno (quién lo escribió tiene una importancia secundaria); ante cualquier poema escrito por mí mismo, mi primera exigencia es que sea auténtico, reconocible, como mi letra, por haber sido escrito, para bien o para mal, por mí. (Cuando se trata de sus propios poemas, las preferencias de un poeta y las de sus lectores a menudo se superponen pero rara vez coinciden.)

III

Pero este poema que me gustaría escribir ahora no sólo tendría que ser bueno y auténtico: si ha de satisfacerme, también debe ser verdadero.

Leo un poema escrito por otro en el que el poeta se despide de su amada lacrimosamente: el poema es bueno (me conmueve como lo hacen otros buenos poemas) y auténtico (reconozco la «letra» del poeta). Entonces me entero, por una biografía, de que en el

momento de escribirlo el poeta estaba mortalmente harto de la chica pero fingía llorar a fin de evitar herirla y provocar una escena. ¿Afecta esta información a mi valoración de su poema? En absoluto: nunca le conocí personalmente y su vida privada no es asunto mío. ¿Se vería afectada mi valoración si yo mismo hubiera escrito el poema? Así lo espero.

IV

No bastaría que yo creyera que lo que había escrito era verdadero: para satisfacerme, la verdad de este poema debe ser manifiesta. Tendría que estar escrito, por ejemplo, de tal manera que ningún lector pudiera leer *Yo Te amo* como si fuera «yo te amo».

V

Si yo fuera compositor, creo que sabría producir una pieza musical que transmitiera a un oyente lo que quiero decir cuando pienso la palabra *amor*, pero me sería imposible componerla de tal manera que él supiera que este amor era sentido por *Ti* (no por Dios, ni por mi madre, ni por el sistema decimal). El lenguaje de la música es, por así decirlo, intransitivo, y es justamente esta intransitividad lo que hace que no tenga sentido que un oyente pregunte: «¿Quiere el compositor decir realmente lo que dice, o sólo está fingiendo?»

VI

Si yo fuera pintor, creo que sabría pintar un retrato que transmitiera a un espectador lo que quiero decir cuando pienso la palabra *Tú* (hermoso, adorable, etc.), pero me sería imposible pintarlo de tal manera que él supiera que *Yo* Te amaba. Al lenguaje de la pintura le falta, por así decirlo, la Voz Activa, y es justamente esta objetividad lo que hace que no tenga sentido que un espectador pregunte: «¿Es éste realmente un retrato de *N* (no de un chico joven, un juez o una locomotora disfrazada)?»

VII

El intento *symboliste* de hacer la poesía tan intransitiva como la música no puede ir más allá del reflexivo narcisista: «Me amo»; el intento de hacer la poesía tan objetiva como la pintura no puede ir más allá de la sola comparación «A es como B», «C es como D», «E es como F»... Ningún poema «imagista» puede durar más que unas cuantas palabras.

VIII

Como lenguaje artístico, la Palabra tiene muchas ventajas: tres personas, tres tiempos verbales (la Música y la Pintura sólo tienen el Tiempo Presente), la voz activa así como la pasiva; pero tiene un grave defecto: le falta el Modo Indicativo. Todos sus enunciados

están en subjuntivo y son sólo acaso verdaderos hasta que sean confirmados (lo cual no es siempre posible) por una prueba no verbal.

IX

Primero escribo *Yo nací en York*; luego, *Yo nací en Nueva York*: para descubrir qué enunciado es verdadero y cuál es falso no sirve de nada estudiar mi letra.

X

Soy capaz de imaginarme a un falsificador lo bastante hábil para imitar la firma de otro tan exactamente que un perito calígrafo jurara que era auténtica ante un tribunal, pero no soy capaz de imaginarme a un falsificador tan hábil que supiera imitar su propia firma con la suficiente inexactitud para hacer jurar a un perito calígrafo que se trataba de una falsificación. (¿O es tan sólo que no soy capaz de imaginarme las circunstancias en las que nadie pudiera querer hacer semejante cosa?)

XI

Antaño, un poeta escribía normalmente en tercera persona, y su tema era normalmente las hazañas de otros. El uso de la primera persona lo reservaba para invocar a la Musa o recordarle a su Príncipe que era

día de paga; incluso entonces hablaba, no como él mismo, sino en su calidad profesional de bardo.

XII

Mientras un poeta hable de las hazañas de otros, su poema puede ser malo pero no puede ser falso, aunque las hazañas no sean históricas, sino legendarias. Cuando, antiguamente, un poeta contaba cómo un mozallete de setenta y cinco kilos desafiaba en mortal combate a un dragón llameante de veinte toneladas de peso, o cómo un bribón le robaba el caballo al Obispo, le ponía cuernos al Gran Visir y huía de la cárcel disfrazado de lavandera, a nadie de su auditorio se le ocurría jamás pensar: «Bueno, sus versos pueden ser todos estupendos o muy graciosos, pero, ¿era el guerrero tan valiente o el granuja tan astuto como dice?»: sus hazañas convertían en sentido común su encantamiento silábico.

XIII

Mientras hable de las hazañas de otros, un poeta no tiene dificultad para decidir qué estilo de discurso adoptar: una hazaña heroica pide un estilo «elevado», una hazaña de astucia cómica un estilo «bajo», etc.

Pero supón que no hubiera existido un Homero, de modo que Héctor y Aquiles se hubieran visto obligados a escribir ellos la *Iliada* en primera persona.

Si lo que hubieran escrito fuera en todos los demás aspectos el poema que conocemos, ¿no pensaríamos: «Los auténticos héroes no hablan de sus hazañas de esta manera tan grandiosa. Estos tipos deben de estar haciendo teatro»? Pero, si es impropio del héroe hablar de sus propias hazañas en un estilo grandioso, ¿en qué estilo puede hablar con propiedad? ¿En uno Cómico? ¿Acaso no lo haremos sospechoso entonces de falsa modestia?

XIV

El dramaturgo poético hace hablar a sus personajes en primera persona y, muy a menudo, en un estilo elevado. ¿Por qué no nos molesta esto? (¿En verdad no lo hace?) ¿Es porque sabemos que el dramaturgo que escribió los discursos de esos personajes no estaba hablando de sí mismo, y que los actores que los pronuncian están solamente haciendo teatro? ¿Pueden las comillas hacer aceptable lo que sin ellas molestaría?

XV

A un poeta le es fácil hablar verazmente de valientes guerreros y de astutos bribones porque el valor y la astucia tienen sus propias hazañas mediante las cuales manifiestan su carácter. Pero, ¿cómo va a hablar el poeta verazmente de los enamorados? El amor carece de hazañas propias: ha de apropiarse del acto de

bondad que, en sí mismo, no es una hazaña sino una forma de conducta (es decir, no una hazaña *humana*. Si uno quiere, puede llamarlo una hazaña de Afrodita o de Frau Minne o de la Dama Bondad).

XVI

Una hazaña atribuida a Hércules fue «hacer el amor» con cincuenta vírgenes en el curso de una sola noche: en razón de eso uno podría decir que a Hércules lo amaba Afrodita, pero no hablaría de él como de un enamorado.

XVII

¿Lo cual es Tristán? ¿Lo cual es Don Giovanni? No hay Mirón capaz de decirlo.

XVIII

A un poeta le es fácil cantar alabanzas a las hazañas benévolas de Afrodita (llenando su canción de encantadoras imágenes como el ritual de cortejo del Gran Somormujo o la curiosa conducta del picón macho, y luego todos esos joviales pastores y ninfas que aman como locos sin interrupción mientras los imperios se levantan y caen) siempre y cuando la considere rectora de las vidas de las criaturas (incluidos los seres humanos) *en general*. Pero, ¿qué papel desempeña Afrodita cuando se trata de un amor entre dos personas con

nombres propios y que hablan en primera y segunda persona? Cuando digo *Yo Te amo*, admito, naturalmente, que le debo a Afrodita la posibilidad general de amar, pero que *Yo Te ame* es, afirmo, mi decisión (o Tu mandato), no la suya. O así, al menos, lo afirmaré cuando esté felizmente enamorado: si me encontrara infelizmente enamorado (la razón, la conciencia, mis amigos me advierten que mi amor amenaza mi salud, mi bolsillo y mi salvación espiritual, sin embargo permanezco vinculado), entonces muy bien puedo juzgar responsable a Afrodita y considerarme su víctima impotente. Así, cuando un poeta desea hablar del papel de Afrodita en una relación personal, por lo general la ve como una Diosa malévola: no es de felices matrimonios de lo que habla el poeta, sino de historias trágicas y recíprocamente destructivas.

XIX

El enamorado infeliz que se suicida no se mata por amor sino a pesar del amor: para probarle a Afrodita que aún es un hombre libre, capaz de una hazaña humana, no su esclavo, reducido a la mera conducta.

XX

Sin amor personal el acto de bondad no puede ser una hazaña, pero puede ser un acontecimiento social. Un poeta, encargado de escribir un epitalamio, debe cono-

cer los nombres y la posición social de la novia y el novio antes de poder decidir sobre el estilo de dicción e imaginería apropiados para la ocasión. (¿Es para una boda real o para una rústica?) Pero nunca preguntará: «¿Están los novios enamorados?»: porque eso no tiene nada que ver con un acontecimiento social. Al poeta le pueden llegar rumores de que el Príncipe y la Princesa no se soportan pero tienen que casarse por razones dinásticas, o de que la unión de Jack y Jill es en realidad el apareamiento de dos rebaños de ganado, pero esas habladurías no influirán en lo que escriba. Por eso un epitalamio puede ser encargado.

XXI

Los poetas nos hablan de heroicas hazañas hechas por amor: el enamorado va hasta los confines de la tierra en busca del Agua de la Vida, mata ogros y dragones, escala una montaña de cristal, etc., y su recompensa final es la mano y el corazón de la muchacha que ama (que por lo general es una Princesa). Pero todo esto está en la esfera social, no en la personal. Su solo propósito es que los padres de la chica (o la opinión pública) digan: «Tal y tal cualidad es imprescindible en un yerno (o en un rey)», e insistan en que todo pretendiente se someta a aquella prueba —sea ésta escalar una montaña de cristal o traducir un pasaje de Tucídides a libro abierto— que demuestre si las posee

o no: y cualquier pretendiente que supere la prueba con éxito tiene derecho a exigir el consentimiento de los padres al enlace. Pero no es concebible una prueba que hiciera decir a la propia chica: «No podría amar a ningún pretendiente que fracasara en ella, pero amaré al pretendiente, quienquiera que sea, que la supere»; ni hay hazaña concebible que le diera a un pretendiente derecho a exigir su amor.

Supón, asimismo, que ella dude de la calidad del afecto de él (¿Quiere sólo su cuerpo o su dinero?), entonces ninguna de sus hazañas, por heroicas que sean, puede tranquilizarla; en lo que se refiere a ella personalmente, lo único que las hazañas del pretendiente pueden demostrar es que sus motivos, nobles o rastreros, son lo bastante fuertes para hacerle someterse a la Prueba.

XXII

Hacerle a otro un regalo es una hazaña de generosidad, y el poeta épico dedica casi tanto tiempo a describir los regalos que intercambian sus héroes y los banquetes que dan como a describir sus hazañas en el combate, porque del héroe épico se espera que sea tan generoso como valiente. El grado de generosidad lo confirma el valor comercial del regalo: el poeta sólo tiene que decirnos el tamaño de los rubíes y esmeraldas engastados en la vaina de la espada, o el número de ovejas y

bueyes consumidos en el banquete. Pero, ¿cómo va a hablar convincentemente un poeta de regalos hechos por amor («Te daré las Llaves del Cielo», etc.)? El valor comercial de un regalo personal está fuera de lugar. El enamorado trata de escoger lo que, a partir de su conocimiento de los gustos de su amada, cree que a ella más le gustaría recibir en cada momento (y recibir de él): esto podría ser un Cadillac, pero bien podría ser, igualmente, una postal bufa. Si él es un aspirante a seductor, que espera comprar, o ella una aspirante a prostituta, que espera vender, entonces, por supuesto, el valor comercial sí interviene mucho. (No invariablemente: su proyectada víctima podría ser una chica muy rica cuyo único interés en la vida fuera coleccionar postales bufas.)

XXIII

El regalo anónimo es una hazaña de caridad, pero estamos hablando de *eros*, no de *ágape*. Tan propio es de la esencia del amor erótico el desear revelarse a otro como propio es de la esencia de la caridad el desear ocultarse a todos. En ciertas circunstancias, un enamorado puede tratar de ocultar su amor (es jorobado, la chica es su propia hermana, etc.), pero no es en tanto que enamorado como trata de ocultarlo; y si entonces le enviara regalos anónimamente, ¿acaso no traicionaría esto una esperanza, consciente o incons-

ciente, de provocar su curiosidad hasta el punto de que ella tomara medidas para descubrir su identidad?

XXIV

Cuando su historia con Crésida marchaba satisfactoriamente, Troilo se tornó un guerrero aún más feroz que antes —«Salvo Héctor, el más temido de todos los seres»—, pero un cazador más compasivo —«A las bestezuelas las dejaba ir»—. Y desde luego a veces decimos de un conocido que afirma haberse enamorado: «Esta vez debe ser verdad. Solía ser tan malicioso con todo el mundo, y en cambio ahora, desde que conoció a N, no pronuncia nunca una palabra descortés». Pero es imposible imaginar al propio enamorado diciendo: «Debe de ser verdad que amo a N, porque ahora soy mucho más amable que antes de que nos conociéramos». (Quizá, como mucho, es posible imaginarlo diciendo: «Creo que N debe amarme de veras, porque ha hecho de mí una persona mucho más amable».)

XXV

En cualquier caso, este poema que me gustaría escribir no trata de la proposición «Él La ama» (en la que Él y Ella podrían ser personas ficticias cuyos caracteres e historia el poeta es libre de idealizar tanto como se le antoje), sino de mi proposición *Yo Te amo* (en la que *Yo*

y *Tú* somos personas cuya existencia e historias podrían ser comprobadas por un detective privado).

XXVI

Que un hablante se refiera a sí mismo como «Yo» y a la persona a la que se dirige como «Tú» es una convención gramatical de la lengua inglesa, pero hay muchas situaciones en las que serviría igualmente una convención distinta. Podría ser la norma, por ejemplo, que en las charlas de cortesía con desconocidos o al dirigirse a los funcionarios públicos se usara la tercera persona: «A Mr. Smith le gustan los gatos, ¿y a Miss Jones?»; «¿Puede el honorable revisor decirle al humilde pasajero cuándo sale este tren?» Es decir, hay muchas situaciones en las que el uso del pronombre «Yo» y «Tú» no va acompañado del sentimiento-de-Yo o del sentimiento-de-Tú.

XXVII

El sentimiento-de-Yo: un sentimiento de ser-responsable-de. (No puede acompañar a un verbo en pasiva.) Me despierto por la mañana con un intenso dolor de cabeza y grito ¡Ay! Este grito es involuntario y está desprovisto de sentimiento-de-Yo. Entonces pienso: «Tengo resaca»; cierto sentimiento-de-Yo acompaña a este pensamiento —el acto de localizar e identificar el dolor de cabeza es mío—, pero muy poco. Entonces

pienso: «Anoche bebí demasiado». Ahora el sentimiento-de-Yo es mucho más fuerte: podría haber bebido menos. *Un* dolor de cabeza se ha convertido en *mi* resaca, un episodio de mi historia personal. (No puedo identificar mi resaca señalándome la cabeza y gimiendo, porque lo que la hace mía es mi acción pasada y no puedo señalarme a mí mismo ayer.)

XXVIII

El sentimiento-de-Tú: un sentimiento de atribuir-responsabilidad-a. Si, cuando pienso *Tú eres hermoso*, este pensamiento va acompañado del sentimiento-de-Tú, quiero decir que te juzgo responsable, al menos en parte, de tu apariencia física; no se debe meramente a una afortunada combinación de genes.

XXIX

Común tanto al sentimiento-de-Yo como al -de-Tú: un sentimiento de estar-en-medio-de-una-historia. Yo no puedo pensar *Yo Te amo* sin incluir los pensamientos *Yo ya Te he amado* (aunque sólo fuera un instante) y *Yo Te amaré aún* (aunque sólo sea un instante). Si, por lo tanto, yo intento, como me gustaría hacer en este poema, expresar lo que quiero decir con este pensamiento, me convierto en un historiador, enfrentado con los problemas propios de un historiador. De los

documentos que tengo a mi disposición (recuerdos de mí mismo, de Ti, de lo que he oído decir sobre el tema del amor), algunos probablemente han sido amañados, algunos pueden incluso ser puras falsificaciones; allí donde carezco de documentos, no sé decir si es porque nunca existieron o porque se han perdido o han sido ocultados y, en ese caso, en qué alterarían mi cuadro histórico si se pudieran recuperar. Incluso si se me concediera el don del recuerdo absoluto, aún así seguiría enfrentado con la tarea de interpretarlos y valorar su importancia relativa.

XXX

Los escritores autobiográficos son exactamente como los otros historiadores: algunos son Whigs, algunos Tories, algunos Geistesgeschichtswissenschaftler, algunos Feuilletonistes, etc. (Me gustaría creer que yo pienso *Yo Te amo* más como lo podría haber pensado De Tocqueville que De Maistre.)

XXXI

El problema más difícil del conocimiento personal, tanto de uno mismo como de los demás, es el problema de adivinar cuándo debe pensarse como historiador y cuándo como antropólogo. (Es relativamente fácil adivinar cuándo debería uno pensar como médico.)

XXXII

¿Quién soy Yo? (Was ist denn eigentlich mit mir geschehen?) Varias respuestas son plausibles, pero no puede haber una respuesta definitiva en mayor medida de lo que puede haber una definitiva historia de la Guerra de los Treinta Años.

XXXIII

Ay, tan imposible es que mi respuesta a la pregunta ¿Quién eres Tú? y tu respuesta a la pregunta «¿Quién soy Yo?» sean la misma como que cualquiera de ellas sea exacta y totalmente verdadera. Pero si no son la misma, y ninguna es completamente verdadera, entonces mi afirmación *Yo Te amo* tampoco puede ser completamente verdadera.

XXXIV

«Yo te amo»; «Je t'aime»; «Ich liebe dich»; «Io t'amo»... no hay lengua sobre la tierra a la que esta frase no pueda traducirse exactamente, a condición de que, para lo que se quiera decir con ella, la palabra sea innecesaria: con tal de que, en vez de abrir la boca, el hablante pudiera igualmente señalar con un dedo, primero a sí mismo, luego a «Ti» y a continuación hacer un gesto en imitación del acto de «hacer el amor».

En estas condiciones la frase está desprovista

tanto de sentimiento-de-Yo como de sentimiento-de-Tú; «Yo» quiere decir «este» miembro de la raza humana (no mi compañero de bebida ni el barman), «Tú» quiere decir «ese» miembro de la raza humana (no el tullido de tu izquierda, el bebé de tu derecha ni la vieja arpía que tienes detrás) y «amor» identifica «la» necesidad física de que en este instante soy víctima pasiva (no te estoy preguntando cómo llegar a un buen restaurante ni por el W.C. más cercano).

XXXV

Si fuéramos dos perfectos desconocidos (de modo que la posibilidad de un sentimiento-de-Tú estuviera excluida por ambas partes) y yo, abordándote en la calle, te dijera *Yo Te amo*, tú no sólo entenderías exactamente lo que yo te estaba diciendo, sino que además no tendrías duda de que era eso lo que quería decir; tú nunca pensarías: «¿Se está engañando este hombre o está mintiéndome?» (Por supuesto, podrías equivocarte: yo podría abordarte con el fin de ganar una apuesta o dar celos a otra persona.)

Pero no somos dos desconocidos y no es eso lo que quiero decir (o no todo lo que quiero decir).

Lo que yo pueda querer decir no podría ser transmitido igualmente por gestos, pero puede expresarse —si es que se puede expresar— con la palabra (por eso deseo escribir este poema), y allí donde la

palabra es necesaria, tanto la mentira como el engaño de uno mismo son posibles.

XXXVI

Puedo fingir ante otros que no tengo hambre cuando sí la tengo (me da vergüenza admitir que no puedo permitirme una comida como es debido) o que tengo hambre cuando no la tengo (mi anfitriona se sentirá herida si yo no como): Pero: *¿Tengo o no tengo hambre? ¿Cuánta?* Es difícil imaginar que uno no esté seguro o se engañe respecto a la verdadera respuesta.

XXXVII

Tengo algo de hambre; tengo mucha hambre; me muero de hambre: está claro que estoy hablando de tres grados del mismo apetito. *Yo Te amo un poco; Yo Te amo mucho; Yo Te amo locamente:* ¿Sigo hablando de diferentes grados? ¿O de clases diferentes?

XXXVIII

¿Yo Te amo? Podría contestar *No* con la certeza de estar diciendo la verdad siempre y cuando tú fueras alguien por quien yo me tomara tan poco interés que no se me ocurriera nunca hacerme esa pregunta; pero no hay condición que me permitiera contestar *Sí* con certeza. En efecto, me inclino a creer que cuanto más pudieran aproximarse mis sentimientos al sentimiento

que haría de *Sí* la respuesta verdadera, más indeciso me tornaría. (Si tú me preguntaras: «¿Me amas?», yo estaría más dispuesto, creo, a contestar *Sí*, si supiera que era mentira.)

XXXIX

¿Puedo imaginar que amo cuando de hecho no amo? Sin duda. ¿Puedo imaginar que no odio cuando de hecho sí odio? Sin duda. ¿Puedo imaginar que *tan sólo* odio cuando de hecho odio y amo? Sí, también eso es posible. Pero, ¿podría imaginar que odiaba cuando de hecho no odiara? ¿En qué circunstancias tendría yo motivos para engañarme respecto a esto?

XL

El Amor Romántico: no me hace falta haberlo experimentado personalmente para hacer una descripción bastante precisa, ya que durante siglos esta noción ha sido una de las principales obsesiones de la Cultura Occidental. ¿Podría imaginar su contranoción, el Odio Romántico? ¿Cuáles serían sus convenciones? ¿Y su vocabulario? ¿Cómo sería una cultura en la que esta noción fuera tan obsesiva como lo es la del Amor Romántico en la nuestra? Suponiendo que yo mismo lo experimentara, ¿sería capaz de reconocerlo como Odio Romántico?

XLI

El odio tiende a excluir de la conciencia todas las ideas excepto la de El Odiado; pero el amor tiende a ampliar la conciencia; la idea de El Amado actúa como un imán, rodeándose de otras ideas. ¿Es ésta una de las razones por las que un poema amoroso feliz rara vez es tan convincente como uno desdichado? ¿Porque el enamorado feliz parece estar olvidando continuamente a su amada para pensar en el universo?

XLII

De los muchos (demasiados) poemas amorosos escritos en primera persona que he leído, los más convincentes eran, o bien los tra-la-rás de amable sensualidad que no pretendían hablar del amor serio, o alaridos de pesar porque la amada había muerto y ya no era capaz de amor, o rugidos de desaprobación porque ella amaba a otro o a nadie más que a sí misma; los menos convincentes eran aquellos en los que el poeta pretendía estar hablando en serio, pero en cambio no tenía queja alguna que elevar.

XLIII

Un soldado que se sepa bien su Homero puede tomar como modelo, en medio de la batalla, las hazañas de Héctor y Aquiles (que posiblemente son ficticias) y sentirse por ello inspirado a luchar él valerosamente.

Pero un aspirante a enamorado que se sepa bien su Petrarca no puede sentirse por ello inspirado a amar: si toma como modelo los sentimientos expresados por Petrarca (que sin duda existió realmente) e intenta imitarlos, entonces deja de ser un enamorado para convertirse en un actor que interpreta el papel del poeta Petrarca.

XLIV

Muchos poetas han intentado describir la experiencia del Amor Romántico como algo distinto del vulgar deseo. (*Repentinamente avergonzado, me gustaría decir, consciente de haber irrumpido torpe e irreverentemente, como un mono chillón o un sucio caballero, en una Soberana Presencia, enmudecido, tembloroso, temeroso de quedarme y sin embargo reacio a marcharme, porque es bueno estar aquí si es que hay sitio en que lo sea...*) Pero, ¿acaso no ha tenido uno experiencias semejantes (de un encuentro numinoso) en contextos no humanos? (Recuerdo haberme topado inesperadamente con una fundición de acero abandonada en las Montañas del Harz.) ¿Cuál es la diferencia en el contexto humano? ¿El vulgar deseo?

XLV

Me gustaría creer que es prueba de amor el que yo pueda decir verazmente: *El deseo, incluso en sus más*

violentos berrinches, no puede persuadirme de que es amor ni impedir que yo desee que lo sea.

XLVI

«Mi Amor», dice el poeta, «es más maravilloso, más hermoso, más deseable que...» —aquí viene una lista de admirables objetos naturales y artefactos humanos— (*más maravilloso, me gustaría decir, que el Swaledale o la costa noroccidental de Islandia, más hermoso que un tejón, un caballo de mar o una turbina fabricada por Gilkes & Co. de Kendal, más deseable que la tostada fría del desayuno o que agua caliente ilimitada...*).

¿Qué aportan tales comparaciones? Desde luego, no una descripción en virtud de la cual *Tú* pudieras distinguírte de cien posibles rivales de tipo semejante.

XLVII

«Aquel al que yo idolatro tiene más alma que la demás gente...» (*Mucho más graciosa, me gustaría decir.*) Para ser precisos, ¿no debería haber escrito el poeta... «que nadie que yo haya conocido hasta ahora»?

XLVIII

«Yo siempre Te amaré», jura el poeta. Esto me parece fácil jurarlo yo también. *Yo Te amaré a las 4,15 de la*

tarde del martes próximo: ¿sigue siendo eso igual de fácil?

XLIX

«Yo Te amaré pase lo que pase, aunque...» —aquí viene una lista de catastróficos milagros— (*aunque, me gustaría decir, todas las piedras de Baalbek se partan en cuatro pedazos exactos, los grajos de Repton pronuncien espantosas profecías en griego y la Ráfaga de Viento brame con imprecaciones en hebreo, el Tiempo corra bustrófedon y por tres veces París y Viena se vuelvan a iluminar con gas...*).

¿Creo yo que estos sucesos podrían ocurrir durante mi vida? Si no lo creo, ¿qué he prometido? *Yo Te amaré pase lo que pase, aunque engordes veinte libras o Te conviertas en un ser aquejado de bigote: ¿me atrevo yo a prometer eso?*

L

Este poema que deseaba escribir iba a haber expresado exactamente lo que quiero decir cuando pienso las palabras *Yo Te amo*, pero no puedo saber exactamente lo que quiero decir; iba a haber sido manifiestamente verdadero, pero las palabras no pueden confirmarse a sí mismas. Así que este poema quedará sin escribir. Eso no tiene importancia. Mañana Tú llegarás; si yo estuviera escribiendo una novela de la que ambos

fuéramos personajes, sé exactamente cómo Te saludaría en la estación: *adoración en el ojo; en la lengua bromas y obscenidades*. Pero, ¿quién sabe exactamente cómo Te saludaré? ¿La Dama Bondad? Vaya, es una idea. ¿No podría uno escribir un poema (algo desagradable, quizá) sobre Ella?

W. H. A.

(1959)

GABRIEL CELAYA

(Hernani, 1910)

Cantata de Mnemosine



MNEMOSINE:

¡Recordar! ¿Quién recuerda lo que fue el origen
del tiempo sin tiempos, y el nido de los dioses
sagrados y terribles anteriores al hombre?
Luego vino la historia de los héroes solares
y de ella sí sabemos, hija mía, Clío,
tan dada a las leyendas que te gusta contarlas,
repetirlas y a veces fabularlas un poco.
Mas antes, mucho antes, matriarcal, yo existía
pasiva y a la vez perpetua productora
de voces que aún perviven en vosotras, mis hijas,
porque todos los días son siempre un primer día
del origen perdido y la luz ante el prisma.
Decidme, Musas, hijas, que cantáis lo olvidado,
¿quién sabe de verdad qué es la memoria viva
y teje los recuerdos con las fantasías
y siente en el presente cierto arcaico pasado
tan real si se piensa lo que ocurre en cada acto?

CLÍO:

Canto a los hombres que se hacen a sí mismos
trabajando y luchando contra los dioses ciegos
para crear un mundo con razón y sentido
aún sabiendo que pronto les llegará la muerte.
Ferozes, luminosos, bellos contra el destino
nos repiten la historia de su origen humano.
No hay poema más bello que el de esos combatientes,
ni claridad más alta que esa rabia sagrada
que les transfigura tanto como destruye.
Ya no parecen hombres, pero no, no son dioses
aunque ellos no lo sepan porque existe un momento
en que se confunden con ellos y su furia.
Por eso yo los canto. No hay un epos más puro
que el de los consagrados a la muerte sin miedo
y al éxtasis terrible del sol y de la sangre
que ignora la tierra lenta y sosegada
mas levanta la luz vertiginosamente.

POLIMNIA:

Los héroes siempre mueren. Sólo la luna brilla.
Es la luz de los muertos que ilumina los campos
de batalla y de podre. ¡Tanto orgullo vencido!
¡Tantas bocas abiertas cuyos gritos no suenan!
No es la razón quien reina, ni siquiera es la vida
que volverá sin duda provocando otros himnos.
Es la piedad sagrada, es el perdón a ciegas.
Y el único poema posible a fin de cuentas
es el mío, Polimnia, tranquila más que triste,
total, y no exaltante, que lentamente iguala
todas las diferencias, y en la pizarra limpia
de lo celeste expone sus bellos teoremas
de Geometría y Danza, de Ciencia y Movimiento,
con figuras sencillas que muestran la evidencia
de las mil concordancias que a veces, distraídos,
no vemos ni siquiera hechas música, oímos.
Pero no lo olvidéis, la belleza es sagrada
y por eso perdona, tranquiliza y conforma.

URANIA:

Lo cósmico y lo humano cifran constelaciones,
números celestes, músicas calladas,
el concierto del mundo, porque nada está solo
y aunque no lo advirtamos vivimos un conjunto,
la materia es sagrada y es material el hombre,
que a veces, orgulloso se pone de puntillas.
La materia palpita, pulsa, no está muerta,
y la vida es un ritmo, sólo un físico ritmo
en el que se conjugan lo alto con lo bajo
o lo que así llamamos con soberbia humanista.
No hay ni arriba ni abajo, no hay detrás ni delante,
no hay nada superior ni hay nada tan pequeño
que no sea adorable, luminoso, evidente.
Es la lección del cielo que damos por lejano
pero está dentro nuestro, y es corazón y aliento
como los astros son palpitación perpetua.
Estamos en lo alto. Lo alto está en nosotros,
y allí y aquí tan sólo somos partes de un todo.

ERATO:

¿Y por qué no llamar al amor por su nombre?
¡Amor! ¡Mi sólo amor! Tus besos con mordiscos
son algo incomprensible. Te adoro, mi amor,
pues sólo en ti resuelvo lo que nunca comprendo,
y ese amor sin medida, y ese olvido que a veces
me parece el recuerdo de una vida perdida.
¿Es música? ¿No es bestialidad sagrada?
Todo cuando nos saca de nosotros mismos,
tanto si somos dioses, y dígallo Anfitrión,
como si somos hombres, y dígallo cualquiera,
nos transforma y rompiendo nuestra condición
nos hace dioses-bestias, toros o lluvias de oro,
o nos hace hombres-dioses, y a veces poetas,
y nos muestra que el mundo de las metamorfosis
es más real que el dado, dicho y tan mal contado.
Todo amante es un dios para aquel que lo ama.
Toda amante una diosa para el que se transforma.

EUTERPE:

La pasión es humana, sólo humana, y si muerdo
su raíz venenosa, su perversidad,
es porque recuerdo las flores del mal
y otras que en nuestro tiempo parecen inocentes.
Cuando el canto brota —y es tan raro que brote!—
poco importa su origen. Resulta indiferente
o quizás indistinta la crueldad de un momento
que es éxtasis, delicia, flor divina, culmen,
y en otros momentos, horrible para algunos.
Yo exalto lo que surge más allá de lo humano
hasta que descubrimos que también lo otro es tanto.
Nada me importa nada. Tan sólo la belleza
que surge indiferente a lo que brota en torno
me descubre lo limpio, la existencia sin normas,
lo real, pues no canto nada extraordinario
sino el gran milagro de lo cotidiano.

CALÍOPE:

Venid, venid, hermanas, seguidme con ritmo
tan distintas y a un tiempo, tan unidas e iguales.
¿Qué existe más allá del campo que conjunta
nuestras voces perdidas con las de los humanos
y las de nuestros Coros con las del aliento
de la naturaleza que respira pausada?
¿Qué dice más allá de lo solar el Cosmos
con sus Novas y locas explosiones ciegas,
su expansión, sus galaxias, sus velocidades
impensables, y a veces con agujeros negros.
No dice nada; nada que pueda pensarse,
que deba contarse, pues sólo significa
que todo lo que existe, tan sólo está existiendo
sin más ni más, muy lejos de cuanto imaginamos
pero sin duda es bello, sólo bello aunque a veces
nos parece tan loco, por no decir tan bobo,
que dudamos de todo, cuando lo razonable
sería dudar de nosotros mismos.

TALÍA:

Magia o juego, ¿quién sabe dónde está el secreto?
Las máscaras modelan los rostros que recubren.
No sabemos si somos el que representamos
o, en sus mil variaciones, algún ser divino
que se oculta tras esas mil raudas apariencias.
Reímos y lloramos casi al mismo tiempo.
Somos inconsistentes, volubles, pasajeros,
mas algo decisivo muestra nuestro teatro
que quizá sólo sea la fatuidad de todo,
la broma permanente y el engaño perpetuo
y el ser sin ser la risa desencadenada.
¿Y si cuanto llamamos conflictos y desgracias
fueran diversiones que tomamos en serio,
y la tragedia fuera la burla de los dioses
y así para vencerla, la diéramos por buena
aunque somos mortales, de verdad desgraciados
pero desafiamos toda su suficiencia
sabiendo que la risa del hombre es más triunfante?

TERPSÍCORE:

Al danzar salimos de nuestro propio cuerpo.
Somos ritmo, dueños del espacio abierto
y a la vez posesos, musicales, iguales
a cuanto nos rodea, que se va, que tenemos.
Más allá, mucho más allá del falso pensamiento
vivimos en el Cosmos, con el Cosmos, del Cosmos,
y sin pensar en vano, por fin encontramos
dentro nuestro, muy dentro, y a la vez en el Coro
lo que tanto pensamos inútilmente tristes
como si debiera ser mental la armonía.
No lo es ciertamente. Es más, y a la vez menos.
Es sencilla, inmediata, como la vida misma,
como la poesía, como tú, mi alegría
que no puede explicarse. Tan solamente digo
que dentro y fuera son lo mismo si danzamos,
que fuera y dentro son lo mismo si cantamos,
y así el éxtasis nace cuando se completa
nuestra respiración con la del cielo abierto.

MELPÓMENE:

Todo canto es un canto que totaliza el mundo
de lo alto con lo bajo, lo triste con lo alegre
que siempre se repite mas siempre es diferente.
Todo cuanto es ligero como la danza suelta
y quizá más profundo cuando no lo parece
que cuando adopta un tono gnómico y solemne.
Cantad, pues, sed alegres y jugad con Talía
siempre en la superficie ligera y sonriente
huyendo de la hondura mortal del mundo oscuro.
No olvidéis que sois seres vivos y más felices
cuanto más olvidáis lo que debe olvidarse.
Escuchad nuestras voces y burlad con el Coro
las bellas variaciones de la Lírica pura.
No llaméis a la muerte, real, y al mundo, engaño,
pues sólo en ese engaño se viven las verdades
transfiguradoras de lo estúpido y ciego.
¿Quién soy yo? ¿Lo sabéis? Nunca podréis saberlo.
Soy el canto de todos y por eso soy Nadie.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

(Madrid, 1951)

Poemas del Otro Sueño



LOS GIGANTES DE HIELO

Han vuelto los Gigantes de Hielo a visitarme.
No en sueños. A la luz del día. Con los yelmos
relucientes y el rostro selvático y maligno.
Tenía tanto miedo que no supe decirles
que te habías marchado. Lo registraron todo,
maldiciendo la hora en que Dios creó el mundo,
jurando por los dientes del Lobo y por las fauces
del Dragón, escupiendo terribles amenazas,
blasfemando y rompiendo los libros y los discos.
Al ver que tú no estabas se fueron, no sin antes
anunciar que darían con tu nuevo escondite
y serías su esclava hasta el fin de los tiempos.
Donde estés, amor mío, no les abras la puerta.
Aunque se hagan pasar por hombres de mi guardia
y digan que soy yo quien los envía.

MAL DE AUSENCIA

Desde que tú te fuiste, no sabes qué despacio
pasa el tiempo en Madrid. He visto una película
que ha terminado apenas hace un siglo. No sabes
qué lento corre el mundo sin ti, novia lejana.

Mis amigos me dicen que vuelva a ser el mismo,
que pudre el corazón tanta melancolía,
que tu ausencia no vale tanta ansiedad inútil,
que parezco un ejemplo de subliteratura.

Pero tú te has llevado mi paz en tu maleta,
los hilos del teléfono, la calle en la que vivo.
Tú has mandado a mi casa tropas ecologistas
a saquear mi alma contaminada y triste.

Y, para colmo, sigo soñando con gigantes
y contigo, desnuda, besándoles las manos.
Con dioses a caballo que destruyen Europa
y cautiva te guardan hasta que yo esté muerto.

SONJA LA ROJA

Los querías tanto a los héroes,
tanto soñabas con sus compañeras,
que te parecía imposible
que fuesen sólo emblemas o símbolos
para explicar el mundo.
¡Cómo quisieras que tuviesen ojos,
labios y dientes, piernas, brazos!
Y, sobre todos, ella,
la que viene de lejos para velar tu sueño,
la que triunfa y se marcha,
Sonja la Roja, la rival de Conan.

RITA

Rita, ¿qué vas a hacer el domingo? ¿Hay domingos
donde vives? ¿Hay citas? ¿Se retrasa la gente?
No sé por qué te agobio con preguntas inútiles,
por qué sigo pensando que puedes contestarme.
Sé que te gustaría tener voz y palabras
en lugar de silencio, y escapar de la tumba
para contarme cosas del país de los muertos.
Pero no puedes, Rita, ni yo debo soñarte
una noche de agosto tan viva como entonces.
Hay que guardar las formas. Al cabo, los domingos
son los días peores para salir de casa.

LA MALCASADA

Me dices que Juan Luis no te comprende,
que sólo piensa en sus computadoras
y que no te hace caso por las noches.
Me dices que tus hijos no te sirven,
que sólo dan problemas, que se aburren

de todo y que estás harta de aguantarlos.
 Me dices que tus padres están viejos,
 que se han vuelto tacaños y egoístas
 y ya no eres su reina como antes.
 Me dices que has cumplido treinta y cinco
 y que no es fácil empezar de nuevo,
 que los únicos hombres con que tratas
 son colegas de Juan en IBM
 y no te gustan los ejecutivos.
 Y yo, ¿qué es lo que pinto en esta historia?
 ¿Qué quieres que haga yo? ¿Que mate a alguien?
 ¿Que dé un golpe de estado libertario?
 Te quise como un loco. No lo niego.
 Pero eso fue hace mucho, cuando el mundo
 era una reluciente madrugada
 que no quisiste compartir conmigo.
 La nostalgia es un burdo pasatiempo.
 Vuelve a ser la que fuiste. Ve a un gimnasio,
 píntate más, alisa tus arrugas
 y ponte ropa sexy, no seas tonta,
 que a lo mejor Juan Luis vuelve a mimarte,
 y tus hijos se van a un campamento,
 y tus padres se mueren.

EL PERRO NICANOR

*A mi padre, que inventó a Nicanor
 en una canción.*

Una tarde de invierno, al declinar el sol,
 salió a dar un paseo el perro Nicanor.
 Iba al azar por calles que nadie recorrió,
 por lugares vacíos sin nadie alrededor.
 Parecido a la noche, sombrío el corazón,
 daba vueltas y vueltas el perro Nicanor.
 No le dio tiempo al triste de decirnos adiós;
 por olvidarse, incluso de olvidar se olvidó.
 Y al doblar esa esquina que conduce al terror,

de las inanes sombras se alistó en la legión.
Por un momento a todos la voz se nos heló,
y ya nunca en la casa se habló de Nicanor.

LA PARTIDA

Isabel, resucita con aquel pijama de chico.
Marta, dame un abrazo y tus libros de Paul Lacroix.
Espérame diez años en el porche, Blanca de ojos dorados.
Ven en tren a este sueño, Macarena de almizcle.
Cuéntame cuentos medievales, Carmen.
Protegedme del mar y de los dientes de la noche.
Julia se ha ido para siempre.

LOS DEDOS DE LA AURORA

Entraban en mi alcoba sin llamar a la puerta,
deshojando en el aire la flor de su perfume.
Los oía arrastrarse, leves, hasta la alfombra.
Trepaban a la cama y luego, entre las sábanas,
me anunciaban el día con sutiles caricias.

SOL DE LA VIDA

El que hizo al hombre de la pura nada.
El que deshiela ríos y abre flores.
El que alumbra y calienta tu camino.

El que dora la piel de las muchachas.
El que anuncia la muerte de la noche.
El que nunca se pone en tus dominios.

LA SEMANA

Háblame de Guevara los domingos.
 Olvídame los lunes y los martes.
 Invítame los miércoles al cine.
 No dejes de pensar en mí los jueves.
 Los viernes quiéreme como una loca.
 Y los sábados cástate conmigo.

ESPAÑA

Es un lugar muy triste que ha prohibido los héroes
 y ha dejado pudrirse las rosas del escándalo.
 Siempre he vivido en él. No sé si en otra parte
 habrá tantos borrachos y chicas tan espléndidas.
 Es sólo un lugar pobre que ha perdido su alma
 sin ganar nada a cambio, un lugar sin futuro,
 un puñado de tierra desunido y estéril.
 Por él daría mi sangre hasta la última gota.

SOLEÁ

Maldita sea mi suerte.
 Mi novia me ha sorprendido
 en la cama con la muerte.

MI MONSTRUO FAVORITO

Qué va a pasar cuando mi novia sepa
 que no puedo vivir sin tus pseudópodos,
 sin tu horrible humedad en mi bolsillo.
 Qué va a pasar cuando descubra un día
 las huellas de tu baba entre mis dedos,
 y empiece a hacer preguntas, y la rabia
 y los celos se agolpen en sus ojos,
 y yo confiese al fin que la he engañado
 contigo, y que no puede comparársete,
 y le enseñe orgulloso el agua sucia
 donde se reproducen nuestros hijos.
 Qué va a pasar cuando no entienda nada
 y nos denuncie a Sanidad.

NOCHE DE RONDA

En otro tiempo hubieras empleado la noche
en hablarle de libros y de viejas películas.
Pero ya eres mayor. Ahora sabes que a ellas
les aburren los tipos llenos de nombres propios,
que tu bachillerato les tiene sin cuidado.
De modo que le dejas tomar la iniciativa,
desconectas y finges que escuchas sus historias,
que invariablemente —recuerdas de otras veces—
versan sobre el amor, los viajes, la dietética,
su familia, el verano, la buena forma física,
el más allá, las drogas y el arte postmoderno.
De cuando en cuando asientes, recorriendo sus ojos
con los tuyos, rozando levemente sus muslos,
y elevas a los cielos una angustiosa súplica
para que aquella farsa termine cuanto antes.
Pasarán, sin embargo, todavía unas horas
hasta que, ebria y afónica, se abandone en tus brazos
y obtengas la victoria pírrica de su cuerpo,
que, pese a los asertos de tres o cuatro amigos,
será muy poca cosa. Y, cuando esté dormida,
saldrás roto a la calle en busca de una taza
de café gigantesca, maldiciendo las copas
que arruinaron tu hígado en la estúpida noche
y pensando que, al cabo, merece más la pena
no comerse una rosca y hablarles de tus libros,
amargarles la vida con Shakespeare y con Griffith,
o buscarse una sorda para que nada falte.

EL PRISIONERO

A Miguel Ángel Pérez Campos.

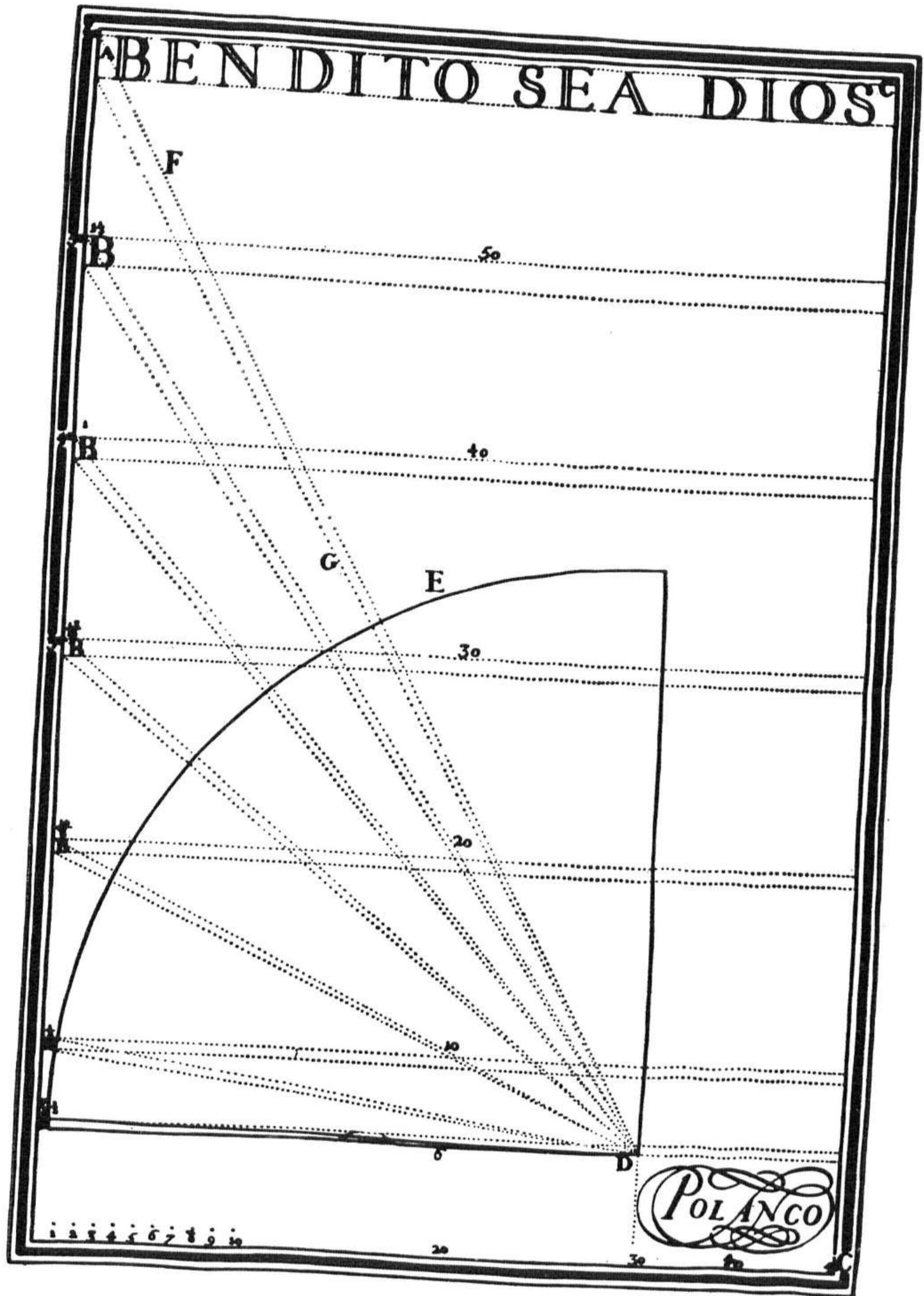
Hace tiempo que vivo en una casa
sin puerta ni ventanas. Me cortaron
por impago la luz, y no funcionan
los electrodomésticos. Si suena
el teléfono, pienso que no es nadie

y evito descolgarlo. Algunas veces
me cansa tanta paz, y me pregunto
si algún día podré cambiar de casa.

LA FIESTA

A José del Río Mons.

Todo está preparado: las antorchas humanas,
el caviar, el salmón, la coca, los faquires,
la naumaquia, el desfile de *misses* alienígenas,
los viajes a la luna con Cyrano y Münchhausen,
la pelea entre fieros hologramas desnudos,
la jaula con Spiderman y Hulka entrelazados,
todas las atracciones que apetece ver juntas.
Y tú estás a mi lado, y contigo sí tiene
sentido divertirse. ¡Que suenen las trompetas
y comience la fiesta que acabo de soñar!





J. D. Salinger

El corazón de una historia quebrada

Traducción y nota previa de Javier Marías



NOTA PREVIA

COMO ES BIEN SABIDO, el misterioso y evasivo Jerome David Salinger (Nueva York, 1919) no ha publicado hasta la fecha más que cuatro libros, todos ellos famosísimos: *The Catcher in the Rye* (1951), *Nine Stories* (1953), *Franny and Zooey* (1961) y *Raise High the Roof Beam, Carpenters / Seymour: An Introduction* (1963). Quiere esto decir que hace ya cerca de un cuarto de siglo que no llega a ojos de sus numerosísimos devotos incondicionales un nuevo y ansiado tomo que los haga felices durante un rato.

Sin embargo, entre 1940 y 1965 Salinger publicó un total de veintidós relatos *más* (algunos muy cortos, alguno muy largo) en diferentes revistas y periódicos norteamericanos. Pero si uno lee unos cuantos estudios sobre su obra, o consulta largos índices bibliográficos, o exhaustivos catálogos de bibliotecas inmensas, no encontrará, bajo el nombre de Salinger, más que las cuatro obras mencionadas. Es decir, aparentemente esos veintidós cuentos nunca se han reeditado en forma de libro después de sus respectivas apariciones originales.

Y, no obstante, yo poseo dos volúmenes que, bajo el título de *The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger*, reúnen esos veintidós cuentos. Lo más curioso del caso es que, además de parecerlo, es un libro fantasma. Pues no sólo no se halla su referencia en ninguna parte, ni lo albergan muchas de las bibliotecas más completas del mundo anglosajón (es decir, del mundo), sino que esta extrañísima edición que ven mis ojos no lleva fecha, ni nombre de editorial alguna, ni su lugar de procedencia impreso, ni copyright, ni nada. Se trata de dos volúmenes inexistentes que sin embargo yo poseo.

Ignoramos, por tanto, si al traducir y publicar algo que no existe (o de lo que no hay constancia) podemos incurrir en delito. Esperemos que no. Porque, si bien nos cabe esa fantasmagórica duda, de lo que sí estamos seguros es de que vale la pena que los numerosísimos devotos incondicionales de Salinger en España tengan, tras tantos años de abstinencia, la oportunidad de asomarse a uno de esos veintidós cuentos que un devoto incondicional norteamericano, en cambio, podría rastrear en sus hemerotecas.

La publicación *real* de este cuento fue del siguiente modo: *The Heart of a Broken Story* apareció en *Esquire*, XVI (septiembre de 1941), 32, págs. 131-133.

Su selección, como corresponde a algo inexistente, ha sido enteramente arbitraria.



FOTO: JAVIER CAMPANO

TODOS LOS DÍAS Justin Horgenschlag, auxiliar de imprenta con un sueldo de treinta dólares semanales, veía muy de cerca a aproximadamente sesenta mujeres a las que nunca había visto antes. Así, en los cuatro años que llevaba viviendo en Nueva York, Horgenschlag había visto muy de cerca a unas 75.120 mujeres distintas. De estas 75.120 mujeres, así como 25.000 tenían menos de treinta años de edad y más de quince. De las 25.000 sólo 5.000 pesaban entre cuarenta y siete y cincuenta y siete kilos. De estas 5.000, sólo 1.000 no eran feas. Sólo 500 eran razonablemente atractivas; sólo 100 eran realmente atractivas; sólo 25 podrían haber inspirado un largo, despacioso silbido. Y de sólo 1 se enamoró Horgenschlag a primera vista.

Bien, existen dos clases de *femme fatale*. Existe la *femme fatale* que es una *femme fatale* en todos los sentidos de la palabra, y existe la *femme fatale* que no es una *femme fatale* en todos los sentidos de la palabra.

Se llamaba Shirley Lester. Tenía veinte años (once menos que Horgenschlag), medía un metro y sesenta y tres centímetros (lo cual le dejaba la cabeza a la altura de los ojos de Horgenschlag), pesaba 53 kilos (ligera como una pluma para llevarla en brazos). Shirley era taquígrafa, vivía con su madre, Agnes Lester, una vieja entusiasta de Nelson Eddy, a la cual mantenía. Respecto a la belleza de Shirley, la gente a menudo la describía así: «Shirley es tan mona que parece un retrato».

Y en el autobús de la Tercera Avenida, una mañana temprano, Horgenschlag controló a Shirley Lester, y se sintió un guiñapo. Todo porque la boca de Shirley estaba abierta de un modo curioso. Shirley estaba leyendo un anuncio de cosméticos en el tablero de la pared del autobús: y cuando Shirley leía, a Shirley se le aflojaba ligeramente la mandíbula. Y en ese breve instante en el que la boca de Shirley estuvo abierta y los labios estuvieron separados, Shirley fue probablemente la más fatal de todo Manhattan. Horgenschlag vio en ella un seguro curalotodo contra el gigantesco monstruo de soledad que le había estado rondando el corazón desde que había llegado a Nueva York. ¡Oh, aquella agonía! La agonía de estar controlan-

do a Shirley Lester y no poder inclinarse y besar los labios separados de Shirley. ¡Aquella inefable agonía!

* * *

Ese era el comienzo del cuento que empecé a escribir para *Collier's*. Iba a escribir una tierna y encantadora historia del tipo chico-conoce-chica. Qué podría ser mejor, pensé. El mundo necesita historias del tipo chico-conoce-chica. Pero para escribir una, por desgracia, el escritor debe ponerse a la tarea de hacer que el chico conozca a la chica. Yo no pude lograrlo con ésta. No y lograr que tuviera sentido. No pude juntar a Horgenschlag y a Shirley como es debido. Y he aquí las razones:

Desde luego, era imposible que Horgenschlag se inclinara y dijera con toda sinceridad:

—Disculpe. La amo mucho. Estoy chiflado por usted. Lo sé. Podría amarla toda la vida. Soy auxiliar de imprenta y gano treinta dólares semanales. Dios, cómo la amo. ¿Tiene algo que hacer esta noche?

Este Horgenschlag puede ser un chorras, pero no *tamaño* chorras. Puede haber nacido ayer, pero no hoy. Uno no puede esperar que los lectores de *Collier's* se traguen esa clase de majadería. Después de todo, cinco centavos son cinco centavos.

Por supuesto, no podía darle de pronto a Horgenschlag un suero de la suavidad, mezcla de la vieja pitillera de William Powell y el viejo sombrero de copa de Fred Astaire.

—Por favor, no me interprete mal, señorita. Soy ilustrador de revistas. Mi tarjeta. Me gustaría dibujarla más de lo que nunca he querido dibujar a nadie en mi vida. Tal vez semejante empresa sería para nuestro mutuo provecho. ¿Me *permite* que la telefonee esta tarde, o en un futuro muy cercano? (Breve risa desenfadada.) Espero no sonar demasiado desesperado. (Otra risa.) En realidad supongo que lo estoy.

Caray, muchacho. Esas líneas soltadas con una sonrisa cansada y sin embargo jovial, y sin embargo despreocupada. Ojalá Horgenschlag las hubiera soltado. Shirley, por supuesto, era también una vieja entusiasta de Nelson Eddy, y miembro activo de la Biblioteca Circulante Keystone.

Tal vez estén ustedes empezando a ver a qué me enfrentaba.

Cierto, Horgenschlag podría haber dicho lo siguiente:

—Perdone, pero ¿no es usted Wilma Pritchard?

A lo que Shirley habría respondido fríamente, y buscando un punto neutro al otro extremo del autobús:

—No.

—Tiene gracia —podría haber proseguido Horgenschlag—, estaba dispuesto a jurar que era usted Wil-

ma Pritchard. Ah. ¿No será usted por casualidad de Seattle?

—No. —Aquel *no* era de un sitio con más hielo.

—Seattle es mi ciudad natal.

Punto neutro.

—Gran pequeña ciudad, Seattle. Quiero decir que realmente es una gran pequeña ciudad. Yo sólo llevo aquí (quiero decir en Nueva York) cuatro años. Soy auxiliar de imprenta. Me llamo Justin Horgenschlag.

—*Realmente* no me inte-resa.

Oh, Horgenschlag no habría llegado a ninguna parte en esa línea. No tenía el físico, la personalidad ni la ropa buena para ganarse el interés de Shirley en esas circunstancias. No tenía ninguna posibilidad. Y, como dije antes, para escribir una historia realmente buena del tipo chico-conoce-chica es aconsejable hacer que el chico conozca a la chica.

Quizá Horgenschlag podría haberse desmayado, y al hacerlo haberse agarrado a algo en busca de apoyo: siendo el apoyo el tobillo de Shirley. De ese modo podía haberle rasgado la media, o conseguido adornársela con una estupenda y larga carrera. La gente se habría hecho a un lado para dejarle sitio al fulminado Horgenschlag, y él se habría puesto en pie, mascullando:

—Ya estoy bien, gracias. —Y luego—: ¡Oh, vaya! Lo siento muchísimo, señorita. Le he rasgado la media. Tiene que

dejarme que se la pague. Ahora mismo no llevo bastante en efectivo, pero deme su dirección.

Shirley no le habría dado su dirección. Se habría limitado a ponerse violenta y a estar torpe de palabra.

—No importa, déjelo —habría dicho, deseando que Horgenschlag no hubiera nacido. Y además, la idea entera carece de lógica. A Horgenschlag, un muchacho de Seattle, no se le habría ocurrido agarrarse al tobillo de Shirley. No en el autobús de la Tercera Avenida.

Pero lo que sí es más lógico es la posibilidad de que Horgenschlag se hubiera desesperado. Todavía quedan unos cuantos hombres que aman desesperadamente. Quizá Horgenschlag era uno. Podría haberle arrebatado el bolso a Shirley y haber corrido con él hacia la puerta trasera de salida. Shirley habría gritado. Los hombres la habrían oído, y se habrían acordado del Álamo o algo por el estilo. La huida de Horgenschlag, digamos, es ahora detenida. El autobús es parado. El agente Wilson, que no ha hecho una buena detención en mucho tiempo, entra en escena. ¿Qué está pasando aquí? Guardia, este hombre ha intentado robarme el bolso.

Horgenschlag es arrastrado ante el tribunal. Shirley, por supuesto, debe asistir a la vista. Ambos dan sus direcciones; con ello Horgenschlag queda informado del lugar de la divina morada de Shirley.

El juez Perkins, que en su propia casa ni siquiera puede conseguir una buena, realmente buena taza de café, condena a Horgenschlag a un año de prisión. Shirley se muerde el labio, pero a Horgenschlag se lo llevan.

En la cárcel, Horgenschlag escribe la siguiente carta a Shirley Lester:

Querida Miss Lester:

No tenía verdadera intención de robarle el bolso. Se lo cogí sólo porque la amo. Ya ve, solamente quería conocerla. Por favor, ¿me escribirá usted una carta alguna vez cuando tenga tiempo? Aquí se está bastante solitario y yo la amo mucho y quizá hasta vendría usted a verme alguna vez si tiene tiempo.

Su amigo,

JUSTIN HORGENSCHLAG

Shirley enseña la carta a todas sus amigas. Éstas dicen: «Ah, es una *monada* de carta, Shirley». Shirley reconoce que en cierto sentido sí es mona. Quizá la conteste. «¡Sí! Contéstala. Dale una oportunidad. ¿Qué tienes que perder?» Así que Shirley contesta a la carta de Horgenschlag.

Querido Mr. Horgenschlag:

Recibí su carta y realmente siento mucho lo que ha ocurrido. Por desgracia poco podemos hacer al respecto a estas

alturas, pero me siento abominable tal como se han desarrollado los acontecimientos. Sin embargo, su condena es corta y pronto estará fuera. Le deseo la mayor suerte.

Le saluda atentamente,

SHIRLEY LESTER

Querida Miss Lester:

Nunca sabrá lo mucho que me animó recibir su carta. No debería sentirse abominable en absoluto. Fue todo culpa mía por ser tan loco, así que no se sienta de ese modo en absoluto. Aquí nos ponen películas una vez a la semana y en realidad no está tan mal. Tengo treinta y un años de edad y soy de Seattle. Llevo cuatro años en Nueva York y creo que es una gran ciudad, sólo que de vez en cuando se siente uno bastante solo. Usted es la chica más guapa que he visto nunca, incluso en Seattle. Me gustaría que me viniera a ver algún sábado por la tarde durante las horas de visita, de 2 a 4, y yo le pagaré el billete de tren.

Su amigo,

JUSTIN HORGENSCHLAG

Shirley habría enseñado también esta carta a todas sus amigas. Pero ésta no la contestaría. Cualquiera podía ver que este Horgenschlag era un chorras. Y después de todo, ella *había* contestado a la primera carta. Si contestaba a esta carta idiota

la cosa podría eternizarse durante *meses* y todo eso. Había hecho por el hombre cuanto había podido. Y vaya nombre. *Horgenschlag*.

Mientras tanto, *Horgenschlag* lo está pasando fatal en la cárcel, aun cuando les pasan películas una vez a la semana. Sus compañeros de celda son *Snipe Morgan* y *Slicer Burke*, dos chicos de los bajos fondos, que ven en la cara de *Horgenschlag* cierto parecido con un tipo de Chicago que una vez se chivó de ellos. Están convencidos de que *Cararrata Ferrero* y *Justin Horgenschlag* son una y la misma persona.

—Pero yo *no* soy *Cararrata Ferrero* —les dice *Horgenschlag*.

—No me vengas con eso —dice *Slicer*, tirando al suelo las escasas raciones de comida de *Horgenschlag*.

—Zúmbale en la cabeza —dice *Snipe*.

—Os digo que sólo estoy aquí por haberle robado el bolso a una chica en el autobús de la Tercera Avenida —alega *Horgenschlag*—. Sólo que en realidad no se lo robé. Me enamoré de ella, y ésa era la única manera de poder conocerla.

—No me vengas con eso —dice *Slicer*.

—Zúmbale en la cabeza —dice *Snipe*.

Llega entonces el día en el que diecisiete presos intentan llevar a cabo una fuga. Durante el periodo de juegos en el patio de recreo, *Slicer Burke*, con artimañas, hace caer a

la sobrina del alcaide, Lisbeth Sue, de ocho años, en sus garras. Rodea el talle de la niña con sus manos de veinte por treinta centímetros y la sostiene en alto para que la vea el alcaide.

—¡Eh, alcaide! —grita Slicer— ¡Abra esas puertas o hay telón para la cría!

—¡Tío Bert, no tengo miedo! —grita Lisbeth Sue.

—¡Suelta a esa niña, Slicer! —ordena el alcaide, con toda la impotencia de su orden.

Pero Slicer sabe que tiene al alcaide justo allí donde lo quiere. Diecisiete hombres y una niña pequeña y rubia salen por las puertas. Dieciséis hombres y una niña pequeña y rubia salen sanos y salvos. Un guardia de la torre alta cree ver una maravillosa oportunidad para pegarle un tiro en la cabeza a Slicer, y con ello destruir la unidad del grupo fugitivo. Pero falla, y sólo logra pegarle un tiro al hombrecillo que camina nerviosamente detrás de Slicer, matándolo en el acto.

¿Adivinan de quién se trata?

Y así, mi proyecto de escribir para *Collier's* un cuento del tipo chico-conoce-chica, una tierna, memorable historia de amor, se va al traste por la muerte de mi héroe.

Ahora bien, Horgenschlag no habría estado nunca entre esos diecisiete hombres desesperados si la falta de respuesta de Shirley a su segunda carta no lo hubiera desesperado y llenado

de pánico. Pero el hecho es que ella *no* contestó a su segunda carta. Nunca la habría contestado, ni en cien años que hubieran pasado. Yo no puedo alterar los hechos.

Y qué pena. Qué lástima que Horgenschlag, en la cárcel, no fuera capaz de escribirle a Shirley Lester la siguiente carta:

Querida Miss Lester:

Espero que unas pocas líneas no la enojen ni molesten. Le escribo, Miss Lester, porque me gustaría que supiera que no soy un vulgar ladrón. Quiero que sepa que le robé el bolso porque me enamoré de usted en cuanto la vi en el autobús. No se me ocurría ninguna manera de llegar a conocerla salvo obrar precipitadamente —alocadamente, para ser exacto—. Pero claro, uno es un loco cuando está enamorado.

Me enamoró el modo en que sus labios estaban tan ligeramente separados. Usted representaba para mí la respuesta a todo. Desde que llegué a Nueva York hace cuatro años no he sido infeliz, pero tampoco he sido feliz. Más bien, la mejor manera de describirme es decir que he sido uno de los millares de jóvenes de Nueva York que se limitan a existir.

Vine a Nueva York desde Seattle. Iba a hacerme rico y famoso y a ir bien vestido y a tener suaves maneras. Pero en cuatro años he sabido que no voy a hacerme rico ni famoso ni a ir bien vestido ni a tener suaves maneras. Soy un buen auxiliar de

imprensa, pero no soy más que eso. Un día el impresor se puso enfermo, y yo tuve que ocupar su puesto. Vaya lío que organicé, Miss Lester. Nadie acataba mis órdenes. A los cajistas poco menos que se les escapaba la risa cuando les decía que se pusieran a trabajar. Y no los culpo. Soy un idiota dando órdenes. Supongo que simplemente soy uno de los muchos millones que no nacieron para dar nunca órdenes. Pero ya no me importa. Hay un chico de veintitrés años que acaba de contratar mi jefe. No tiene más que veintitrés años, y yo tengo treinta y uno y llevo cuatro trabajando en el mismo sitio. Pero sé que un día él llegará a ser impresor jefe, y yo seré su auxiliar. Pero ya no me importa saber esto.

Lo importante es amarla, Miss Lester. Hay alguna gente que cree que el amor es sexo y matrimonio y besos a las seis y niños, y tal vez sea así, Miss Lester. Pero ¿sabe lo que creo yo? Creo que el amor es un chispazo y sin embargo no es un chispazo.

Supongo que para una mujer es importante que los demás piensen en ella como en la mujer de un hombre que es rico, apuesto, ingenioso o que cae bien. Yo ni siquiera caigo bien. Ni siquiera soy odiado. Sólo soy... sólo soy... Justin Horgenschlag. Yo nunca pongo a la gente alegre, triste, la enfado o ni siquiera le repugno. Creo que la gente me considera un buen tipo, pero eso es todo.

Cuando era niño nadie me señalaba por ser mono ni listo ni guapo. Si tenían que decir algo decían que tenía unas piernecitas muy robustas.

No espero una contestación a esta carta, Miss Lester. Nada en el mundo me gustaría más que una contestación, pero en verdad no la espero. Simplemente quería que supiera usted la verdad. Si mi amor por usted me ha llevado a un nuevo y gran pesar, yo soy el único culpable.

Tal vez un día comprenda y perdone a su torpe admirador,

JUSTIN HORGENSCHLAG

Tal carta no sería más improbable que la siguiente:

Querido Mr. Horgenschlag:

Recibí su carta, que me encantó. Me siento culpable y lamento muchísimo que los acontecimientos se hayan desarrollado como lo han hecho. ¡Ojalá me hubiera usted hablado en vez de cogerme el bolso! Pero claro, supongo que entonces yo le habría respondido con la típica frialdad.

Es la hora del almuerzo, y estoy aquí sola en la oficina escribiéndole. Sentí que hoy quería estar sola a la hora del almuerzo. Sentí que si tenía que ir a almorzar con las chicas en el Autoservicio y se pasaban la comida charloteando como de costumbre, me iba a poner a gritar de pronto.

No me importa que no sea usted un triunfador, ni que no

sea apuesto, ni rico, ni famoso, ni que no tenga maneras suaves. Hubo un tiempo en el que sí me habría importado. Los últimos años de colegio estaba siempre enamorada del Don Fascinante de turno. Donald Nicolson, el chico que caminaba bajo la lluvia y se sabía del revés todos los sonetos de Shakespeare. Bob Lacey, el guaperas que era capaz de hacer canasta desde la mitad de la pista, con el marcador en empate y el tiempo casi acabado. Harry Miller, que era tan tímido y tenía aquellos ojos tan bonitos color castaño perenne.

Pero esa parte loca de mi vida ha acabado.

La gente de su oficina a la que se le escapa la risa cuando usted les daba órdenes está ya en mi lista negra. Los odio como nunca he odiado a nadie.

Usted me vio cuando iba toda maquillada. Sin el maquillaje, créame, no soy ninguna belleza arrebatadora. Por favor, dígame cuándo le está permitido tener visitas. Quisiera que me mirara una segunda vez. Quisiera estar segura de que no me pilló en mi mejor falso momento.

¡Oh, ojalá le hubiera usted dicho al juez por qué me robó el bolso! Podríamos estar juntos y hablar de tantísimas cosas como me parece que tenemos en común.

Por favor, hágame saber cuándo puedo ir a verlo.

Le saluda atentamente,

SHIRLEY LESTER

Pero Justin Horgenschlag nunca llegó a conocer a Shirley Lester. Ella se bajó en la calle 56, y él se bajó en la calle 32. Aquella noche Shirley Lester fue al cine con Howard Lawrence, de quien estaba enamorada. Howard pensaba que Shirley era estupenda para salir por ahí con ella, pero la cosa no pasaba de ahí. Y Justin Horgenschlag aquella noche se quedó en casa y escuchó la emisión dramática del jabón de baño Lux. Pensó en Shirley toda la noche, todo el día siguiente, y muy a menudo durante aquel mes. Luego, de repente, le presentaron a Doris Hillman, que estaba empezando a temer que no iba a encontrar marido. Y entonces, antes de que Justin Horgenschlag se diera cuenta, Doris Hillman y otras cosas estaban archivando a Shirley Lester en el fondo de su memoria. Y Shirley Lester, la idea de ella, dejó de ser asequible.

Y esa es la razón por la que nunca escribí para *Collier's* un cuento del tipo chico-conoce-chica. En una historia del tipo chico-conoce-chica el chico debería conocer siempre a la chica.

(1941)



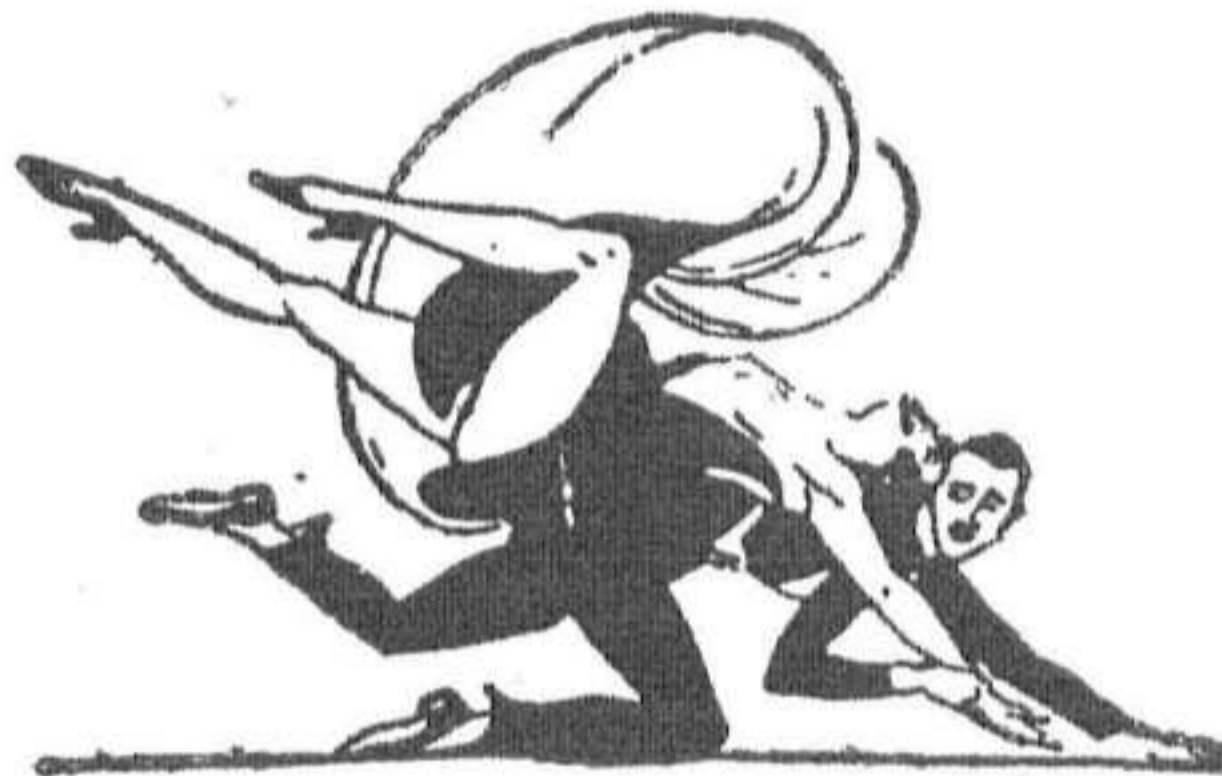
10



POEMAS SOBRE

El vals

Antología y prólogo
MARIO HERNÁNDEZ



CARGADA DE SONIDOS Y PERFUMES ENVOLVENTES, se abre la atmósfera del vals en un poema de *Les fleurs du mal* (1857), «*Harmonie du soir*». ¿Inaugura Baudelaire, desgarrado y religioso, la secuencia que aquí presento? He aquí el arranque de esa armonía:

*Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Vals mélancolique et langoureux vertige!*¹

Mientras la tarde cae, borrando la fuerza de la vida, el poeta traduce sus sensaciones por medio de una imagen y un ritmo musicales. El vértigo del vals no está referido únicamente a los giros del baile y a las cadencias de la música, sino al cruce de correspondencias y al sentimiento de la nada, con último refugio en la luz exaltada del recuerdo amoroso. Violín estremecido y corazón sufriente sólo hallan reposo en el último verso, una vez el crepúsculo ha invadido el cielo: «*Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!*»

El vals poético quedaba inaugurado mediante la conjunción de una serie de elementos que apenas alcanzarán variación sustancial. No es la simple alusión al carnet de baile o a los vales prometidos, como en un bello y malicioso poema de Verlaine, «*Les pensionnaires*»; tampoco el mero escenario de fondo, salones del XIX entrevistados en la poesía becqueriana: «...*sotto voce* en un corro, / detrás del abanico / de plumas y de oro». Por un lado, los poemas valsísticos aparecerán unidos al sentimiento amoroso, cauce principal de las futuras evocaciones; al mismo tiempo, el baile recordado impondrá sus leyes miméticas, ya sea mediante las repeticiones de versos, como en los alejandrinos baudelairianos, o por medio de la búsqueda de un ritmo que invoque e imite el compás de la danza. Es claro que estos apoyos no van a constituirse en norma, pero sí llegarán a convertir el vals en un molde simbólico del mundo amoroso. Quien capta las posibilidades poéticas del motivo va a ser un poeta superficial y brillante, Salvador Rueda, quien en 1891 da a la imprenta una *Tanda de vales*. La invitación al vals —título de Weber— será sinónima de una invitación al amor —o al recuerdo del amor.

La carga del pasado se acentuará en los poemas en lengua española aquí recogidos, escritos cuando la boga de ese baile había desaparecido. Es entonces cuando música y memoria podrán confluir en un acento irónico, como de quien vuelve la mirada hacia la época de los padres y abuelos o hacia una sociedad casi desaparecida.

Y, sin embargo, el posible recuerdo de Baudelaire o de Rueda —y de Strauss, Chopin, Listz, Brahms, Ravel, Granados, etc.— dictará esa melancolía envolvente y desgarrada de los vales de García Lorca, de Aleixandre, de Gerardo Diego, de Neruda... Lejos quedaban los alegres dodecasílabos de Rueda en su poema «El vals», escritos desde una diferente vivencia:

*De alegría y locuras habla la orquesta;
redoblemos el curso de nuestro paso,
mientras un remolino forma la fiesta,
remolino de notas, de luz y raso!*²

En 1919 una imaginación leve y musical, extremadamente delicada, concibe el primer vals aquí recogido. Gerardo Diego, que ya había compuesto sus *Nocturnos de Chopin* (1963), aprendido a Vicente Huidobro y comenzado a escribir *Imagen* (1922), era por entonces, tras recibir las aguas bautismales del ultraísmo, un exaltado converso a la nueva orden creacionista, a la búsqueda de un mundo de belleza incontaminada, ajena a la cultivada por el modernismo y a la representada por la vieja razón lógica. Ya en su primer poema de *Imagen*, el instrumento por antonomasia de la música romántica aparecía aliado a esta visión: «Y en la sala del piano / un esqueleto / jugaba al ajedrez con guantes negros». Mas en el juego de ajedrez creacionista esqueletos, botellas, marinos, estanques, gaviotas o aeroplanos construirán con alacridad un espacio de brisas permanentes, recreado bajo el ejempló cubista: ausencia de puntuación, sangrados, escalonamientos y otros movimientos tipográficos regidos por una pauta musical y pictórica, yuxtaposición de imágenes dispersas con el objeto de plasmar una visión múltiple y novísima, con estricta voluntad de modernidad. El «Vals» de Gerardo Diego no mereció, sin embargo, los honores de ser incluido en *Imagen*, *Manual de espumas* (1924) o *Limbo* (1951), libros que incluían poemas de 1919. Por alguna razón desconocida el poema permaneció inédito hasta su tardía aparición en un libro «prepóstumo»: *Cometa errante* (1985). Al pie de su juvenil y transparente «Vals» Diego dejaba constancia de la fecha de composición.

Tras este escondido prelude de un poeta músico, saltamos al núcleo central de esta serie antológica: a los tres vales de Federico García Lorca y Vicente Aleixandre, escritos en 1930-1931. Ellos determinarán en buena medida el *tempo* de los futuros vales. Surgen los tres en los años en que ha triunfado en la poesía española la nueva corriente surrealista, la que alimentará *Espadas*

como *labios* (1932), el libro alexandrino donde aparece «El vals», y el póstumo *Poeta en Nueva York* (1940), cuya novena y penúltima sección se titula «Huida de Nueva York. Dos vals hacia la civilización».

Manuel Altolaguirre reseñaba *Espadas como labios* en *Los lunes del Imparcial* (4-IV-1933), asegurando sobre «El vals»: «...para mí es el mejor poema interpretativo que leí nunca». Inauguraba así un coro de elogios y preferencias sobre ese poema que no se ha interrumpido hasta hoy. Pero más importantes son sus palabras de conjunto sobre el libro:

Espadas como labios tiene un doble fondo de tierra y sangre, de subsuelo y alma. [...] Cuando [el poeta] deja correr su voz inspirada y libre, nos llega el aire de un romanticismo que hasta ahora no se había sentido en España; un romanticismo al que se incorporan elementos que antes no existían. En sus versos hay más amor porque hay más conocimiento del propio mundo subconsciente y del mundo exterior, que no sólo se compone de los tópicos tradicionales en nuestra lírica³.

Ese neorromanticismo exacerbado, inmerso en el descubrimiento del subconsciente surrealista, implica una profunda reacción contra el modernismo en poesía, como también señala Altolaguirre, quien nombra como primero en esta lucha a Juan Ramón Jiménez. La nueva sentimentalidad que entonces se origina volverá las espaldas, sin embargo, al poeta moguereno y reivindicará una revisión en profundidad del concepto de buen gusto. Dirá García Lorca en la poética que Gerardo incluye en su famosa antología de *Poesía española* (1932): «Puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo, como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locura». Y en un texto programático no menos conocido, «Sobre una poesía sin pureza», Pablo Neruda termina diciendo:

Y no olvidemos nunca la melancolía, el gastado sentimentalismo, perfectos frutos impuros de maravillosa calidad olvidada, dejados atrás por el frenético libresco: la luz de la luna, el cisne en el anochecer, «corazón mío» son sin duda lo poético elemental e imprescindible. Quien huye del mal gusto cae en el hielo. (*Caballo verde para la poesía*, 1, 1935.)

Curiosamente los tópicos enumerados por Neruda —luna, cisne, exclamaciones amorosas— proceden de la panoplia modernista. Basta leer, sin embargo, su «Tango del viudo», de *Residencia en la tierra*, o el «Pequeño vals vienés» lorquiano para comprobar la distinta dirección de las nuevas flechas; eso sí, cargadas con toda la impureza de un sentimiento que no teme los lugares comunes y los revitaliza desde la radicalidad de su asunción.

Dentro de esta nueva sentimentalidad —volviendo sobre el término machadiano— García Lorca llegó inclu-

so a imaginar el proyecto de un libro enteramente valsístico: *Porque te quiero a ti solamente* (*Tanda de vals*), el subtítulo con una clara apoyatura en Rueda. En tono de declaración amorosa desbordada, como de título de vals rozado por el tango, el poeta jugaba con un romanticismo irónico y sentimental, el mismo que impregnará su comedia trágica *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. El imaginado libro, guiado por la sombra del siglo XIX, del que tanto gustó el poeta, no pasó de ser un proyecto más de un continuo imaginador de obras diversas, siempre cambiantes en sus manos hasta el tardío momento de su realización en imprenta o escena.

Los dos únicos vals de Lorca, que se cuentan entre los mejores poemas que escribió, son los aquí recogidos y arriba aludidos. Declaraba, sin embargo, a su llegada a Buenos Aires (octubre de 1933):

Tengo terminados cinco libros de versos. Uno se titula *Poeta en Nueva York* [...]. Además, tengo un libro de odas, muy pesado —afirma riendo—. Y un libro más que se titula *Porque te quiero a ti solamente* (*Tanda de vals*). En este libro hablo de muchas cosas que me gustan y que la gente ha excluido de la moda. Mis amigos me dicen a veces: «Federico, tú no puedes decir eso. Piensa en tu situación». Ah, pues yo lo digo. ¿Por qué no voy a decir que me gusta Zorrilla, que me gusta Chopin, que me gustan los vals? Este libro está escrito en tiempo de vals. Así, dulce, amable, vaporoso.

El «Pequeño vals vienés», vals del «Te quiero siempre», está escrito, en su primera versión, el 13 de febrero de 1930; por tanto, durante la estancia de Lorca en Nueva York. Por su parte, *Espadas como labios* es un libro compuesto entre los años 1930 y 1931, sin que conste en el libro la fecha de composición de «El vals» ni conozcamos el manuscrito, aunque sabemos por su autor que pertenece a 1930, escrito —sin que sea ésta ocasión de probarlo⁴— con posterioridad al poema lorquiano. (El «Pequeño vals vienés» alcanzará hoy la máxima popularidad a través de la grave voz de Leonard Cohen.)

El manuscrito del segundo vals lorquiano, «Vals en las ramas», aparece fechado en la granadina Huerta de San Vicente el 21 de agosto de 1931, pocos días después de que Lorca diera por terminada su pieza teatral *Así que pasen cinco años*. (En el mismo día García Lorca escribe, de asombro en asombro, su «Casida del sueño al aire libre», pieza excepcional del *Diván del Tamarit*.) El «Vals en las ramas» fue publicado por Manuel Altolaguirre en la revista *Héroe* (1, 1932) con la siguiente dedicatoria: «Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema El Vals». Estas palabras, aparte de su razón literaria, testimonian la amistad entre los dos poetas. Lorca, además, respondía a otra dedicatoria a él dirigida: la de

toda la segunda sección de *Espadas como labios*, que comenzaba precisamente con «El vals».

Confirmando otros recuerdos, ha evocado Concha Méndez —en unas memorias aún inéditas⁵— las antiguas veladas en casa de Vicente Aleixandre, en una callecita —Velintonia— cercana a la Ciudad Universitaria:

Cuando acudía Federico, las reuniones eran divertidísimas: se sentaba al piano y cantaba (me acuerdo que una vez compuso una letra para el Vals de las Olas); luego bailaba con una servilleta atada como si fuera un traje, simulando ser una cupletista. Iba tanta gente a casa de Vicente que no alcanzaban las sillas y teníamos que sentarnos en el suelo. Recuerdo que nos retorciáramos de risa al oír a Federico.

Por su parte, el diplomático chileno Carlos Morla Lynch ha descrito también una de estas peculiares fiestas celebradas en su casa. Es en 1932. García Lorca, que esa noche está especialmente alegre, rechaza, con asombro de todos, la guitarra que le alarga Manuel Ángeles Ortiz y se pone al piano. Anota el narrador en su diario las piezas tocadas por el poeta:

No se trata de fandanguillos ni de villancicos, sino lo nunca visto hasta aquí, cuplés franceses de 1905 y 1909; los vales de la época: «Amoureuse», «Quand l'amour meurt» y, por último, «La tonkinoise» y «Viens, poupoule», interpretados a modo de parodia con una mímica y un humorismo despampanantes⁶.

Luego, continúa Morla, se desencadena una loca fiesta circense, con actuación destacada del músico chileno Acario Cotapos y final coronado por una acción mímica del poeta granadino, que hace de trapezista. Este ambiente de alegría desatada, en el que todos recuperan cierto aire de infancia, está regido por un arte fundamentalmente escénico: mimo y música. En lo referente a la segunda, las dos citas nos presentan la misma cara: cuplés y valeses; es decir, música para ser interpretada irónicamente, pero con absoluta seducción hacia su encanto ajado. Esa olvidada letra del «Vals de las olas» quizá entraría en la cuenta de la ironía sentimental, ya en un grave registro para los valeses de *Poeta en Nueva York*.

La diferencia esencial entre el «Pequeño vals vienés» y «El vals» aleixandrino, lo que nos muestra los personales cauces de inspiración, es la distinta atención al lado musical de tema y composición. El poema lorquiano es un intensísimo poema de amor, con implicación directa del yo del poeta. Lorca habla desde dentro del baile imaginado, cuya cadencia viene marcada por el estribillo cambiante. El ritmo del baile no es cadencioso, sino que se quiebra, como el contenido trágico del poema, a través de la sabia mezcla de eneasílabos, decasílabos y endecasílabos, más el pentasílabo cantado con lamento

en «¡ay!». El tono del vals entero está dado en estos tres versos monorrimos: «Este vals, este vals, este vals, / de sí, de muerte y de coñac, / que moja su cola en el mar». Un remoto eco de música gitana aparece aludido por las «viejas luces de Hungría», como si en el poema resonaran determinados temas de Franz Liszt.

Aleixandre, en cambio, escribe su poema como desde un ángulo del salón donde sucede el vals. Su visión es crítica y satírica, propia de un poema, como decía Altolaguirre, interpretativo. Canta el poeta el sinsentido de una sociedad atada a las convenciones, de espaldas a las más profundas realidades amorosas, toda su decadencia simbolizada en la escena del vals. No dudará por ello de dejar rodar por ese salón, al final del poema, una bomba metafórica, pero realísima, que estalla con estrépito de incendio. Bomba que es una palabra innominada, sea la palabra libertad, como quiere un crítico, o cualquier otra que encierre la verdad sin velos ni costumbres hipócritas.

Posteriores a los dos valeses lorquianos y al aleixandrino serían otros que han sido olvidados en la serie y que merecen ser también señalados con piedra blanca. El «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre», de Miguel Hernández, pertenece al *Cancionero y romancero de ausencias*, su gran libro escrito entre 1938 y 1941. Compuesto ya el poema, Hernández añade el título definitivo al copiarlo para el album de un amigo en la prisión del Conde Toreno a fines de 1939. El recuerdo del poema aleixandrino o el del «Vals en las ramas» debió determinar el hermoso título final. Nuevamente amistad y poesía confluían en el hecho literario, por más que este nuevo vals lo sea tan sólo como poema de amor, ya olvidada la raíz musical.

El severo y contenido «Vals» de Pablo Neruda aparece en *Tercera residencia* (1947), donde se incluiría, como sección propiamente autónoma, *España en el corazón*, el libro nerudiano dedicado a la guerra civil española. El conjunto total está fechado entre 1935 y 1945, parcialmente inmerso en el estilo de *Residencia en la tierra* y también escrito en parte en el momento de su profunda amistad con los poetas españoles. Es claro, no obstante, que este poema confesional se aparta de la estela valsística originada por los poetas amigos. Sin embargo, el motivo del vals, ya con directa referencia musical, vuelve al poeta chileno en su gran trilogía de las odas, dedicadas a cantar un cosmos variado y multiforme. Es en el *Tercer libro de las odas* (1957), donde se ofrece la romántica y temblorosa «Oda al vals sobre las olas».

Pero puede ampliarse la estela de poemas valsísticos,

ya remoto el influjo del motivo poético, probablemente simple eco semiborrado en la memoria de otros poetas. «Remontando el Pacífico», en ruta desde Buenos Aires a México, Juan Gil-Albert escribe hacia 1945 «Los vales a bordo», composición rememorativa que formará parte del libro *Poemas. El existir medita su corriente* (1949). A su vez, Gerardo Diego añade en 1949 a la serie un «En busca de mis vales», que incluirá en su creacionista y «sobrerrealista» *Biografía incompleta* (1967), imaginados los bailarines como «pirámides vivas con reflejos de nácar girando...». Diego iba en busca de los vales de su infancia, rememorados en un poema tardío de sus juveniles *Nocturnos chopinianos*:

*¡Cerrad bien las maderas! Se encienden las bujías.
Reflejos amarillos en el cuaderno verde.
Chopin. Vales. Dios mío. Cuánto tesoro fulge
extraído a la entraña del viejo Bernareggi.
Van las manos mayores acunando las olas,
acariciando el dorso de imprevistas cadencias...*

Coronación cimera de esta antología de vales, sobresale un hondo y meditativo poema de Aleixandre, perteneciente al ciclo de *Diálogos del conocimiento* (1974) y publicado póstumamente: «Último vals (Ballet)». Quizá este último vals, que se hace eco explícito del antiguo en uno de sus versos, pueda ser fechado en torno a 1978, fecha de *El último vals*, la película de Martin Scorsese. Aunque ninguna relación se manifieste entre film y poema, cabe suponer —y sólo esto— que el título de Scorsese pudo determinar el nuevo diálogo aleixandrino.

Al margen quedaría, por el uso de una lengua distinta, «O vals da nena probe», del delicado poeta gallego Luis Pimentel, que perteneció en su juventud a la madrileña Residencia de Estudiantes y mantuvo toda su vida una honda preocupación por la música. Tomando como punto de partida su propio poema, llegaría a escribir el guión de un ballet bajo el mismo título: «El vals de la

niña pobre. (Pequeño ballet infantil)». Se ha conservado un autógrafo en castellano del poema con fecha de 1944. No obstante, recojo aquí la versión en gallego publicada por el autor en su libro *Triscos* (1950):

*Baila, baila, baila.
Os teus farrapos quedaron
na escaleira.
Dentro estás dun rico cofre.
Unha fermosa tristura
canta o piano,
unha soma de acordes
escala o teu corpo perfeito.
Baila, baila e xira
entre terciopelos antigos.
(Ourente de pérolas
pasa polos espellos.)
¡Ou os teus redondos seos!
As tías coxas frías,
nacre pra o ébano quente.
Milagreira e doce luz
hai nos teus ollos.
Baila, baila e xira,
esquence os teus farrapos⁷.*

Aparte el caso particular de Gerardo Diego, la serie de poemas enumerada parece nacer en la estela del «Pequeño vals vienés», escrito en el Nueva York de 1930 por un lector de Charles Baudelaire y Salvador Rueda. Pero otras vivencias —literarias y musicales— dictarán ese nuevo *vértigo* sentimental, que viene a coincidir con el nacimiento de una nueva etapa en la poesía española contemporánea. La celebridad del poema aleixandrino y del conjunto entero de *Poeta en Nueva York* actuarían luego como catalizadores del término musical, que actuaría en dos direcciones: como generador de poemas amorosos; como cauce del recuerdo, fuera en poemas críticos o meramente evocadores del pasado. Ya en su vejez, Vicente Aleixandre retoma la onda musical que le llega de su propia juventud y comienza así su diálogo de sombras: «La carne es una idea, pero ¿quién la ha pensado?»

M. H.

¹ Versión de Jacinto Luis Guereña (Ch. Baudelaire, *Las flores del mal* [edición no bilingüe], Madrid, Visor, 1977, pág. 106): «Armonía del atardecer»: «Es ya época en que vibrando en su tallo / las flores se evaporan como un incensario; / los sonos y aromas giran en el aire crepuscular; / ¡vals melancólico y vértigo lánguido!» Último verso del poema, según la misma versión: «¡Y en mí brilla tu recuerdo igual que una custodia!»

² El poema entero en S. R., *Canciones y poemas. Antología concordada de su obra poética*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, C.E.U.R.A., 1986, págs. 528-530. Lo recoge también Jorge Urrutia en su estudio sobre «El vals de Aleixandre», en *Reflexión de la literatura*, Universidad de Sevilla, 1983, págs. 181-210.

³ En M. A., *Obras completas, I*, ed. James Valender, Madrid, Itsmo, 1986, págs. 352-353.

⁴ Avanzo algunas razones en mi artículo «García Lorca y Vicente Aleixandre: papeles perdidos, líneas halladas», en *Lecciones sobre FGL*, ed. A. Soria Olmedo, Granada, 1986, págs. 217-233.

⁵ Agradezco su consulta a James Valender, preparador de su edición.

⁶ *En España con FGL. Páginas de un diario íntimo. (1928-1936)*, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 309.

⁷ En L. P., *Sombra do aire na herba*, limiar de Celestino F. de la Vega, Vigo, Galaxia, 1981, pág. 110. La versión castellana y sus datos en Araceli Herrero Figueroa, *Luis Pimentel. Obra inédita o no recopilada*, Lugo, Ediciones Celta, 1981, págs. 79 y 238.

PROCEDENCIA DE LOS POEMAS: 1. GERARDO DIEGO, «Vals», *Cometa errante*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pág. 28; 2. FEDERICO GARCÍA LORCA, «Pequeño vals vienés» (*Poeta en Nueva York*, ed. José Bergamín, México, Séneca, 1940), ed. Mario Hernández, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, págs. 123-124; 3. VICENTE ALEIXANDRE, «El vals» (*Espadas como labios*, Madrid, Espasa Calpe, 1932), en *Obras completas*, prólogo de Carlos Bousoño, Madrid, Aguilar, 1968, págs. 261-262. Se sigue aquí la puntuación última dada por el autor, pues carecía prácticamente de ella en la primera edición del poema, en antología (Gerardo Diego, *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid, Signo, 1932), y en el libro al que corresponde; 4. FEDERICO GARCÍA LORCA, «Vals en las ramas», *Poeta en Nueva York*, ed. cit., págs. 125-126; 5. MIGUEL HERNÁNDEZ, «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre» (de *Cancionero y romancero de ausencias* [1938-1941]), en *Poesías completas*, ed. Agustín Sánchez Vidal, Madrid, Aguilar, 1979, pág. 609. Facsímil y transcripción del manuscrito en su versión primera, en Miguel Hernández, *Cuaderno del «Cancionero y romancero de ausencias»*, ed. José Carlos Rovira, Alicante, Diputación Provincial, 1985; 6. PABLO NERUDA, «Vals» (de *Tercera residencia* [1935-1945], Buenos Aires, Losada, 1947), en *Obras completas*, I, Buenos Aires, Losada, 1967, 3.^a ed., pág. 259; 7. JUAN GIL-ALBERT, «Los vales a bordo», en *Poemas (El existir medita su corriente)*, Madrid, Clan, 1949, págs. 26-27; 8. GERARDO DIEGO, «En busca de mis vales», en *Biografía incompleta*, Madrid, Cultura Hispánica, 1967, págs. 127-128 (sección IV, 1949); 9. PABLO NERUDA, «Oda al vals sobre las olas» (de *Tercer libro de las odas*, Buenos Aires, 1957), en *Obras completas*, Losada, Buenos Aires, 1973⁴, págs. 535-537; 10. VICENTE ALEIXANDRE, «El último vals (Ballet)», en «Pliego de poesía» de *El Ciervo*, 419 (Barcelona, enero, 1986), págs. 24-25, con nota de Carlos Bousoño, «Presentación de unos poemas inéditos de Aleixandre».



VALS

Las alas de los ritmos
han volado al través de mis brazos

El violín en punta
y una flor patinando por el arco

La noche perfumada de pausas y sollozos

Ella decía
Cierra los ojos

Entre mis dedos
un abanico vibra en oleajes

Tu cuello en flor ondea
en el estanque sembrado de besos

El vals llora en mi ojal

Silencio

En mi hombro se ha posado el sueño
y es del mismo temblor que sus cabellos

Federico García Lorca

PEQUEÑO VALS VIENÉS

En Viena hay diez muchachas,
un hombro donde solloza la Muerte
y un bosque de palomas disecadas.
Hay un fragmento de la mañana
en el museo de la escarcha.
Hay un salón con mil ventanas.

¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals con la boca cerrada.

Este vals, este vals, este vals
de sí, de muerte y de coñac,
que moja su cola en el mar.

Te quiero, te quiero, te quiero,
con la butaca y el libro muerto,
por el melancólico pasillo,
en el oscuro desván del lirio,
en nuestra cama de la luna
y en la danza que sueña la tortuga.

¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals de quebrada cintura.

En Viena hay cuatro espejos
donde juegan tu boca y los ecos.
Hay una muerte para piano
que pinta de azul a los muchachos.
Hay mendigos por los tejados.
Hay frescas guirnaldas de llanto.

¡Ay, ay, ay, ay!
Toma este vals que se muere en mis brazos.



• • •

Porque te quiero, te quiero, amor mío,
en el desván donde juegan los niños,
soñando viejas luces de Hungría
por los rumores de la tarde tibia,
viendo ovejas y lirios de nieve
por el silencio oscuro de tu frente.

¡Ay, ay, ay, ay!

Toma este vals del «Te quiero siempre».

En Viena bailaré contigo
con un disfraz que tenga
cabeza de río.
¡Mira qué orillas tengo de jacintos!
Dejaré mi boca entre tus piernas,
mi alma en fotografías y azucenas,
y en las ondas oscuras de tu andar
quiero, amor mío, amor mío, dejar,
violín y sepulcro, las cintas del vals.

Vicente Aleixandre

EL VALS

Eres hermosa como la piedra,
oh difunta;
oh viva, oh viva, eres dichosa como la nave.
Esta orquesta que agita
mis cuidados como una negligencia,
como un elegante biendecir de buen tono,
ignora el vello de los pubis,
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.

Unas olas de afrecho,
un poco de serrín en los ojos,
o si acaso en las sienes,
o acaso adornando las cabelleras;
unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos;
unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones de cangrejos.
Todo lo que está suficientemente visto
no puede sorprender a nadie.

Las damas aguardan su momento sentadas sobre una lágrima,
disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente.
Y los caballeros abandonados de sus traseros
quieren atraer las miradas a la fuerza hacia sus bigotes.

Pero el vals ha llegado.
Es una playa sin ondas,
es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas.
Es todo lo revuelto que arriba.

Pechos exuberantes en bandeja en los brazos,
dulces tartas caídas sobre los hombros llorosos,
una languidez que revierte,
un beso sorprendido en el instante que se hacía «cabello de ángel»,
un dulce «sí» de cristal pintado de verde.



• • •

Un polvillo de azúcar sobre las frentes
da una blancura cándida a las palabras limadas,
y las manos se acortan más redondeadas que nunca,
mientras fruncen los vestidos de esparto querido.

Las cabezas son nubes, la música es una larga goma,
las colas de plomo casi vuelan, y el estrépito
se ha convertido en los corazones en oleadas de sangre,
en un licor, si blanco, que sabe a memoria o a cita.

Adiós, adiós, esmeralda, amatista o misterio;
adiós, como una bola enorme ha llegado el instante,
el preciso momento de la desnudez cabeza abajo,
cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben.
Es el instante, el momento de decir la palabra que estalla,
el momento en que los vestidos se convertirán en aves,
las ventanas en gritos,
las luces en ¡socorro!
y ese beso que estaba (en el rincón) entre dos bocas
se convertirá en una espina
que dispensará la muerte diciendo:
Yo os amo.

Federico García Lorca

VALS EN LAS RAMAS

Cayó una hoja
y dos
y tres.
Por la luna nadaba un pez.
El agua duerme una hora
y el mar blanco duerme cien.
La dama
estaba muerta en la rama.
La monja
cantaba dentro de la toronja.
La niña
iba por el pino a la piña.
Y el pino
buscaba la plumilla del trino.
Pero el ruiseñor
lloraba sus heridas alrededor.
Y yo también
porque cayó una hoja
y dos
y tres.
Y una cabeza de cristal
y un violín de papel.
Y la nieve podría con el mundo
si la nieve durmiera un mes.
Y las ramas luchaban con el mundo
una a una,
dos a dos
y tres a tres.
¡Oh duro marfil de carnes invisibles!
¡Oh golfo sin hormigas del amanecer!



• • •

Con el muuu de las ramas,
con el ay de las damas,
con el croo de las ranas
y el gloo amarillo de la miel.
Llegará un torso de sombra
coronado de laurel.
Será el cielo para el viento
duro como una pared
y las ramas desgajadas
se irán bailando con él.
Una a una,
alrededor de la luna,
dos a dos,
alrededor del sol,
y tres a tres
para que los marfiles se duerman bien.

Miguel Hernández

VALS DE LOS ENAMORADOS

Y UNIDOS HASTA SIEMPRE

No salieron jamás
del vergel del abrazo.
Y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes
y los rígidos rayos.

Aumentaron la tierra
de las pálidas manos.
Precipicios midieron,
por el viento impulsados
entre bocas deshechas.
Recorrieron naufragios,
cada vez más profundos
en sus cuerpos sus brazos.

Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
de noviembres y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano:
aventados se vieron,
pero siempre abrazados.



VALS

Yo toco el odio como pecho diurno,
yo sin cesar, de ropa en ropa vengo
durmiendo lejos.

No soy, no sirvo, no conozco a nadie,
no tengo armas de mar ni de madera,
no vivo en esta casa,

de noche y agua está mi boca llena.
La duradera luna determina
lo que no tengo.

Lo que tengo está en medio de las olas.
Un rayo de agua, un día para mí:
un fondo férreo.

No hay contramar, no hay escudo, no hay traje,
no hay especial solución insondable,
ni párpado vicioso.

Vivo de pronto y otras veces sigo.
Toco de pronto un rostro y me asesina.
No tengo tiempo.

No me busquéis entonces describiendo
el habitual hilo salvaje o la
sangrienta enredadera.

No me llaméis: mi ocupación es ésa.
No preguntéis mi nombre ni mi estado.
Dejadme en medio de mi propia luna,
en mi terreno herido.

LOS VALSES A BORDO

¡Oh padres que surgís súbitamente
como, cuando vestidos de etiqueta,
con retraso salíais del refugio
de un paraván con oros y perfumes
y aquel guante olvidado que recoge
un sirviente afanoso! Estos vaivenes,
dulces cual la vejez, prenden sus galas
en la noche calmosa, irresistible,
y ábrenme el corazón como un estuche
lleno de perniciosas añoranzas.
¡El mar, el vals! ¿No imántanse a su acento
pie y alma entera? Un rapto los consume.
Navegar entre el humo cadencioso
de este oleaje, entrar en sus ligeras
aguas sonoras, bellas, trastornadas,
con sus sobrevivientes rosas mustias
brotadas al azar, y oír sumidas,
bajo los pies, las máquinas oscuras
en cuyos antros fórjase el destino
de la apacible nave! Tiempos raudos
de mi niñez colmados en la estela
de un gran baile con rostros que me digan:
«Ven de la mano y lánzate al abismo;
entrégate a ese ritmo que te envuelve
con espectrales brazos y enloquece
viéndote repetir en los espejos
la lúgubre silueta aprisionada».



• • •

Mágicas escaleras precipitan
a viejos conocidos, sonrientes,
arrastrados por frases y fulgores
de un cabrilleo eléctrico. Los mares,
esa losa movible, nos sostienen
—música, soledad, indiferencia—,
como un secreto pacto amenazante
entre el ayer dichoso y estas turbias
ondas en las que el tiempo se espejea,
ondas en las que el tiempo no se para,
el mar y el vals, un vértigo sin fondo,
un vértigo feliz, falaz, latente,
tras de cuya sonrisa se extenúa
la frívola ambición.

Gerardo Diego

EN BUSCA DE MIS VALSES

Yo no tengo la culpa de venir a buscaros
Era ya tarde ayer cuando la tapia
empezó a ondular y a resonar ecos de música
y se alejó dejando por todo rastro
una botella rota y un cadáver de pájaro
Se fue
enroscando la miel
y abandonándonos la cera

Y esta mañana al despertar
creí hallarme en la infancia
en el primer corral de abuela
y jugando a quitarme de las manos las migas
todas las provincias de mi patria
con pico y plumas de gallina

Según el día iba aumentando
así iba yo creciendo en años y recuerdos
y al llegar a las once
sentí la certidumbre
de que mi vida entera pendía
oh mis catorce valsos con bujías
de venir a buscaros
Un clinclín de arandelas me vidriaba las manos
y las abejas se disputaban las vueltas de mi pecho
vaciado de notas y de sangre

Se diría la sal menoscabando
a puro destilar ojos de esfinge
la armonía que pesa sobre mi pobre laringe
La sal muerta en el mundo
para rescatar la inclinación funesta
de las pianistas que en crisis de noviazgo
cristalizan en pirámides vivas
con reflejos de nácar girando que yo adoro.



ODA AL VALS SOBRE LAS OLAS

Viejo vals, estás vivo
latiendo
suavemente
no a la manera
de un
corazón enterrado,
sino como el olor
de una planta profunda,
tal vez como el aroma
del olvido.

No conozco
los
signos
de la música,
ni sus libros sagrados,
soy un
pobre poeta
de las calles
y sólo
vivo y muero
cuando
de los sonidos enlutados
emerge sobre un mar de madre selva
la miel
antigua,
el baile coronado
por un ramo celeste de palmeras.

¡Oh, por las enramadas,
en la arena
de aquella costa, bajo
aquella luna,
bailar contigo el vals

Pablo Neruda

• • •

de las espumas
apretando tu talle
y a la sombra
del cielo y su navío
besar sobre tus párpados tus ojos
despertando
el rocío
dormido en el jazmín fosforescente!

¡Oh vals de labios puros
entreabiertos
al vaivén
amoroso
de las olas,
oh corazón
antiguo
levantado
en la nave
de la música,
oh vals
hecho
de
humo,
de palomas,
de nada,
que vives
sin embargo
como una cuerda fina,
indestructible,
trenzada con
recuerdos
imprecisos,



• • •

con soledad, con tierra,
con jardines!

¡Bailar contigo, amor,
a la fragante
luz
de aquella luna,
de aquella antigua
luna,
besar, besar tu frente
mientras rueda
aquella
música
sobre las olas!

Vicente Aleixandre

EL ÚLTIMO VALS

(BALLET)

EL VIEJO CHAMBELÁN

La carne es una idea, pero ¿quién la ha pensado?

LA JOVEN ACTRIZ 1900

En este espejo miro mi condición. Qué negro
es este pelo alto y qué blancos mis hombros.
La cintura es un grito que una mano abarcase
y este vestido largo, blanco y leve se ondula
cuando ligera cruzo, como en un vals, la escena.

EL VIEJO CHAMBELÁN

¿Dónde está, quién la ha visto? Sólo un sueño ha girado
por mi frente aburrida como un beso impalpable.
Alas de mariposas borrando mis miradas,
alas u olas o música y un seno va en volandas.
Soledad, compañía. Como una larga goma
esa música enreda los cuerpos encendidos
y se desliza y prende como un beso, o resuena
como las llamas dulces que un solo labio rozan.
Yo canto torpemente como mi cuerpo ilustre,
valioso por la ropa que lo envolvió o su nombre.
Lento giro en la ola mientras bogo en la música,
y soy el pensamiento más triste de un dios muerto.

EL GALÁN 1900

Ella me vio y callóse. Pero me dio una rosa.
Soy joven como el nombre que sus labios pronuncian.



• • •

Aunque nunca me miren. Pero besan más aire.
La soledad me enseña que un perfume es difícil
y unos pétalos viven, aunque sólo en deseos.
Callad. Yo giro o tuerzo y piso el arco sumo
que el violín trazara cuando un grito ha sonado.
Resbalar por aromas o por músicas sólo
es pasar dulcemente con el amor más puro.
Creo, creo y resbalo, y creo más y cruzo
sobre la palpitante vindicación de un sueño.
Soy leve y soy amado. Esperé, y he creído.
Ella me vio y miróme. Pero calló. Y vivía.
Y me alejo suspenso como una nota larga
que sonó largamente y muy fina se extingue.

LA JOVEN ACTRIZ 1900

Adiós. Si sola estuve, con muchos nunca halléme.
Ellos son lentos, graves. O ligeros: lo mismo.
Envuelta en blondas suaves casi me ven, o sueñan.
Río a veces y música sólo tocan, u oyen.
Me despido y alcánzoles como un largo sonido
que en la noche suavísima girase últimamente.
Adiós, adiós, soy bella, pero nunca he creído.
El mundo apenas sombra sobre unos labios hace
y oigo inmediato un beso como supremo acorde,
o es el remoto y último rechinar de los astros.

EL VIEJO CHAMBELÁN

Ella pasó. ¿Quién piensa? La juventud es tenue.
Sólo un soplo perpetuo sobre un pecho oprimido.
¿Quién la inventa o la mira? Quien amó ya ha vivido.
No vive, pues aún ama. Pasó, pues nunca ha sido.

Vicente Aleixandre

• • •

EL GALÁN 1900

Nací como una aurora musical, y aún no alumbraba.
Cuando un joven deslía su verdad, ya palpita.
Fui luz como una vida. La sombra nunca existe.
Creo en los resplandores de quien desliza el alma
como un deseo mudo, con sus inmensos ojos.
Nací y cruzo la escena porque el amor me envía.
Conozco, pues ya existo. Nací, pues amo. Y paso.
Soy esta sombra misma de dos labios uniéndose
y canto tenuemente mientras sus sombras viven.

EL VIEJO CHAMBELÁN

¿Callo u oí? Lo ignoro. Soy viejo. ¿Soy? Olvido...
—que es otra forma pura de amar—. A nadie inmolé.
Mientras grotescamente valso en la luz nocturna
emito nota triste, rajada, o me desplomo.
Oh, no. Paso girando. La música es alegre
y el corpachón combado en dos piernas estrechas
sacude el ser y ríe, sin ruido, y cojo oscila.
Soy un faldón que pasa, mientras las mangas vuelan
vacías y unos dedos de sombra un beso envían.
Soy, tra-la-lá, la luna redonda y apagada
como un vientre sin luces que en esa escena calla.
Hay un farol, me apoyo.



• • •

LA JOVEN ACTRIZ 1900

Oh, sí, soy bella y duermo. Girando, vivo y muero:
conozco; no he creído. Por eso sé, y me canso,
mas no de ti, alma mía que envuelta en tules oyes
morir la tarde y sueñas, a fin de ser, y acabas.
Amé, mas no he nacido; giré, mas no he pensado.
La vida es larga o breve, según el beso o alma.
Candor de esos sonidos para mis pies desnudos
donde me yergo o sueño, consúmome o me extingo.
Oh, llévame en tus plumas como un silencio, y pase.
Y ellos verán y aplaudan, mientras la luz se apaga
en la platea, y ardiese dentro en los pechos, o hálito.

EL GALÁN 1900

Oh, sí, el fuego se alumbra. La gran orquesta late
y aquí palpita, y amo sobre su luz vibrante.
Oh, tú, quien detenida por el amor te inmolas
a más amor y ardiendo como el gran faro puro,
haces final. ¡Dancemos!

Si pequeña es la Patria uno grande la sueña.
RUBÉN DARÍO

A PESAR DE SU SITUACIÓN FRONTERIZA con un *monstruo* de la poesía del siglo XX como es Nicaragua, Costa Rica está ausente del mapa poético latinoamericano. Ignorada por críticos y antólogos, que amplían el silencioso limbo, totalmente desconocida en el continente, la lírica costarricense fue hasta mediados de siglo un coto cerrado enraizado en la selva oscura del neomodernismo.

Mientras en 1920, un discípulo nicaragüense de Ezra Pound, José Coronel Urtecho, proclamaba la sangría final del cisne rubendariano, Costa Rica permanecía en un *trovar club* en espera de su mejor modernismo.

El país accedió muy tardía y nunca definitivamente a las literaturas de vanguardia y hasta entonces es posible afirmar que la poesía costarricense carece de una «tradición de la ruptura», que la hiciera comparable no ya con Nicaragua o Cuba, sino con poéticas menos universalistas, pero siempre vigorosas y experimentales, como la guatemalteca y salvadoreña.

Antes de la Segunda Guerra Mundial, provinieron aires nuevos no tanto de literatos o escritores como de artistas plásticos curtidos por la experiencia europea o suramericana, como Max Jiménez y Francisco Amighetti; aunque su influencia directa sobre Costa Rica fue más bien dilatada.

La renovación histórica y estética de mayor envergadura tiene su origen en la crisis política de 1948 y en el grupo socialdemócrata de intelectuales que asumió a partir de entonces el poder en Costa Rica. Ésta fue la pequeña revolución surrealizante que desde 1950 promovieron poetas consolidados como Alfredo Cardona Peña, desde México, e Isaac Felipe Azofeifa, Arturo Echeverría Loría y Eunice Odio, en el interior.

Ya en 1948, Azofeifa había fundado las bases de la futura poesía política con su «Canto civil por la paz», que no sería recogido en libro sino hasta una década después. A partir de 1960, la poesía costarricense se hace contemporánea, se integra históricamente a su entorno y deja de morderse la cola para embarcarse en una cosmovisión de la realidad plural.

La figura central de este período es Jorge Debravo (1938-1967), aunque a merced de una vida y de una obra truncadas. Sin embargo, aunque asumiera una redefinición estética e ideológica de la realidad, coherente con la tradición costarricense ya formulada, este autor nunca fue dueño de una ruptura radical. Su libro fundamental, *Nosotros los hombres* (1966), es un poemario clave en la literatura caribeña de este siglo.

El otro título permanente de esta etapa es *Vigilia en pie de muerte* (1961) de Azofeifa. Ambos textos y muchos otros de la generación de 1960 definirán un contorno mucho más universal

para la lírica costarricense, aunque su radio de acción sólo llegue superficialmente a las poéticas vecinas.

No hay que olvidar, en este sentido, que hablamos de una década de prodigios en todos los campos, especialmente para Latinoamérica. Es el tiempo de la revolución cubana y de la poesía en las calles. La temática remontó el vuelo desde el ciclo de «el amor, las mujeres y la muerte» —en las viejas palabras de Schopenhauer— hacia la corta primavera de la historia y la fascinación por la palabra desnuda. Entre el adagio y la arenga, el soneto y la canción popular.

En el mismo país, se funda la editorial Costa Rica —que servirá de línea de transmisión para los nuevos poetas— y los muros de la ciudad de San José se llenan de tatuajes y *graffitis* naïf: «Lea poesía».

Este proceso, vertiginosamente evolutivo, plantea una contradicción radical que sólo se romperá en 1970: la dialéctica entre una expresión literaria hermética, intimista y metafísica con la acalorada irrupción de un clima y una temática que se llevaban mejor con el exteriorismo político. En términos muy costarricenses, esta polémica se tradujo en el autodenominado *Movimiento Trascendentalista* y en el prosaísmo de autores como Alfonso Chase y Leonor Garnier.

Alguna vez, un crítico literario argumentó que la diferencia vertebral entre las poesías de Nicaragua y Costa Rica era la siguiente: el primero es un país de grandiosos y grandilocuentes malos poetas, mientras que el segundo era un país de pequeños y correctos poetas. Tono épico y desmesura, tono menor y timidez.

A vuelo de pájaro y al cabo de este rapidísimo estudio de la historia literaria de Costa Rica, se introduce esta antología de seis jóvenes poetas, cuya obra es el resultado de este devenir de medio siglo. Se recoge aquí un conjunto —que no grupo, pues no lo forman— de autores cuya obra literaria se ha dado entre 1970 y 1985. Es decir, no se trata ni de una evaluación ni de una justificación, sino de un panorama general, que atañe a los nombres y estilos más consolidados dentro de lo mutable de lo actual.

Obviamente, por razones de espacio no están «todos los que son», pero están claramente representadas las corrientes más determinantes de la novísima poesía costarricense. Tratándose, además, de autores tan jóvenes y en proceso, a partir de 1980 se hizo evidente que éste es el estadio más vigoroso de toda la lírica nacional. Siendo así, este muestrario ofrece los hallazgos más inteligentes y hondos de nuestra literatura poética, salvo los pocos casos que se remiten a generaciones precedentes.

En lo que va de la década, la más importante poesía costarricense es fruto del trabajo de estos autores, sin duda alguna, por lo tanto no es una apuesta para el futuro, sino una realidad actual.

Después de 1950, muy poco a poco, nuestra literatura ha pasado del *trovar clus* al *trovar aperto*. No hay que olvidar que la poesía es sobre todo —recordaba Octavio Paz— una comunidad de obras. Ésta es la situación que he querido reflejar en esta breve muestra. En ocasiones, un poema puede ser demasiado, pero en otras es también insuficiente.

Por esto, me preocupé porque cada autor estuviera suficientemente representado, porque siendo poetas jóvenes en la mayoría de ellos, conviven varias voces a la vez, asimilándose, criticándose unas a las otras en busca del estilo.

El conjunto aquí representado es la síntesis entre dos modos de poetizar y ver la realidad, aunque decantados en un tono menor íntimo que ha venido a ser una de las fibras naturales de la poesía

en Costa Rica. La temática es igualmente múltiple, no sólo reducida al lirismo tradicional, pero es apreciable —como notará el lector— la incidencia y mixtura entre la historia personal y la historia humana en los poemas inéditos y más recientes de los autores representados.

El viejo motivo de la patria del poema y el poema de la patria se ha hecho recurrente y hasta sutil, aunque modelado por la imaginería de cada quién. Detrás del poema, está el otro poema que lo está escribiendo en la escritura del tiempo y de las palabras.

C. C.

Barañain, Día de Corpus, 1987

Oswaldo Sauma

Nació en San José, en 1949. Con estudios dispersos en Derecho y Periodismo y un tardío desarrollo en la poesía, es en la actualidad uno de los escritores jóvenes más consolidados del país, con una obra reconocida en Centroamérica e indispensable para apreciar los nexos y alejamientos de la poesía costarricense con líricas más vigorosas como la nicaragüense y la hondureña, en las que Sauma ha bebido como en sus propios orígenes. Formó parte del grupo Oruga, cercano a la estética del exteriorismo, y se reconoce en la presencia de autores como Roque Dalton y Carlos Martínez Rivas. Ha publicado: *Las huellas del desencanto* (1982), *Poesía Infantil del Conservatorio Castella* (1986) y su obra de madurez *Retrato en familia* (1986), premio del certamen latinoamericano EDUCA 1985. Mantiene inéditos *El aire habitado* y *Horas altas*. La revista mexicana *Plural* señaló de Sauma que «es generosamente coloquial, con una cuota de desenfado aherrojado entre los labios, de adjetivación urbana y alejado de fastidiosos ademanes. *Retrato en familia* conforma un universo equilibrado que suma en favor de la poesía».

THE DREAM IS OVER

John Lennon

Las toscas sombras
se arremolinan ahora
ante la claridad de la víspera.
De todo aquello
que con inusitado vigor se encendió
queda tan sólo la resaca.
¿Qué fue del ensueño,

de los disparos de luz
contra el destino?
¿Acaso la imaginación
no subiría los escaños del poder
con amenazante inocencia
y ya desde sus alturas,
no lanzaría la prohibición de prohibir?
¿Qué fue de la lúcida trama,
qué legión de cuervos sembró,
en el curso de los años, un acre pesimismo?
Es que acaso el horizonte
debe empaparse de ira
por lo que al hombre carcome
en su exilio de esperanzas
y le arroje a este turbio presente
que hace sonar sus apocalípticas trompetas.
No fue acaso terriblemente hermoso
el combate de adoquines, apagar una década
con tan portentoso final.
No, el sueño ha terminado.
Quedan tan sólo
estos guijarros con los que enfrentar al mañana
y esta sensación de estar desterrado
entre la ceniza de brutales decepciones,
deseñido, disperso
entre los muros de la infamia.

(De *Las huellas del desencanto*)

alzada contra la terquedad del dolor
y sepa extraer
de la potencia de tu delirio
un ser profundo y tenaz

IV

Astro imparcial
todo lo despueblas
para revestirlo de oro y guirnaldas
y das al mar un lomo de chirriantes chispas
fiel entonces
a tu pureza me sumo
oh Sol magnífico
te alzas
reinas sobre abril
coronas la oscuridad de mi ánimo informe.

V

Hostigados por el sol
pero satisfechos de la brisa enervante
salen los cangrejos de sus refugios
mientras el mar se deshace blanco
y tú
holgazán absorto
sientes como una estrella
se desprende de la noche
para legarnos su fugacidad.

(De *Retratos en familia*)

Carlos Francisco Monge

Nació en San José, en 1951. Debido a su precocidad literaria, y a pesar de su juventud, fue el miembro más joven de la generación de 1960 y sirvió de puente para el grupo poético de 1970, década en la que publicó gran parte de su vasta obra. Su formación estética es fruto de su presencia en el Movimiento Trascendentalista, junto a Laureano Albán, Julieta Dobles y Ronald Bonilla, grupo defensor del intimismo lírico y de la «vivencia trascendental» en rechazo del exteriorismo centroamericano. Ha publicado: *Astro y labio* (1972), *A los pies de la tiniebla* (1972), *Población del asombro* (1975), *Reino del latido* (1978) y *Los fértiles horarios* (1983), con el que obtuvo el premio nacional de poesía «Aquileo J. Echeverría». Además es

filólogo y crítico literario y tiene a su cargo la cátedra de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Nacional. Como ensayista es autor del estudio *La imagen separada - Modelos ideológicos de la poesía costarricense, 1950-1980*, riguroso análisis de los modelos lírico-ideológicos, imprescindible para cualquier reflexión futura en este campo. Con *Reino del latido*, hasta ahora su mejor libro, logra uno de los mejores poemarios amorosos de su generación que, según el crítico italiano Giuseppe Bellini, «manifiesta una sensibilidad intensa y delicada al cantar a la mujer con inspirada tensión frente al misterio».

ESTACIONAL DE LA SED

¿Cómo la historia nos recoge y sueña?
Sus cuencos de abandono,
su terca hazaña de prender milagros
sobre todas las cosas,
las leyendas urdidas más allá del amor,
¿cómo pueden volvernos sangre y seguridad?

Primero fueron lápidas, espejos,
luces de otra región,
águas infinitas que incendiaron la muerte,
arquitecturas locas donde el tiempo subía
marcando las auroras,
modificando el aire,
erigiendo en la fe todas las rutas.
Con ella descubrimos
los sabios reinos de la piel amada,
las curvas de la noche,
el cáliz de unos dioses emigrantes
naciendo de las sombras y volviendo a ellas.

Luego vino el amor y la vigilia,
la ordenación del aire,
los rastros inservibles amenazando el aire;
y una gloria febril de mapas enlazados
se extendió como esporas o como vaticinios.

Medimos los inviernos,
devolvimos su reino a las estrellas,
trazamos perfecciones,
lenguas sedientas para nombrar
las idénticas simas del tiempo y de la luz.

Como planetas torpes
 cruzamos soledades, caminos legendarios
 sin otro mar posible que el pavor
 de aprehender en las sombras
 la raíz de otros cielos.
 Más allá de las sagas,
 fuimos edificando mil verdades
 talladas largamente por el miedo.
 No eran los sueños sino el vasto encuentro
 con los horarios para sumergir
 nuestra materia en la materia intacta;
 eran los espejismos ya sellados
 por el alivio amargo de sabernos centellas
 en medio de la ira y la infecundidad.
 Era el polvo curtido que fuimos amasando,
 celando en el rumor, codificando
 con una potestad apenas nuestra...

Y después otra sed. Todos los bordes
 de la luz partieron
 hacia otros nacimientos.
 ¿Cómo no recorrer con ellos los altares,
 tanta sangre lejana, jamás testimoniada?

¿Y cómo someter, sin sus secretos,
 aquel presagio increado
 de una lluvia mendaz?
 Todo lo hemos reunido;
 lo lejano es apenas una torpe moneda;
 nadie ha dormido sin tocar las zonas
 donde todo es veloz, casi innombrable
 y una fiesta de sanges
 es el rastro finito de nuestra lucidez.
 Esto que se detiene: diluvio, olvido o polvo
 y que nos cela hiriendo la mañana y nos palpa;
 esta oscura verdad rodeando el ansia,
 inventando y quemando mil ciudades febriles,
 curvándose en los huesos
 como una pasajera devoción,
 ¿es un destino loco sin vertiente?,
 ¿una vana silueta retorcida y amada,
 poblada de fatal imperfección?,
 ¿una pupila rota por tanta inmensidad,

hecha de nombres agrietados?

Y aunque hemos dado devoción a la resina,
 y entrelazado augurios
 como vuelos agónicos,
 y apretujamos la razón del fuego
 y lo hicimos nombrar la desnudez,
 queda aún la delgada,
 la extasiada y temblante,
 la rumorosa lumbre
 del cuerpo y de sus horas
 amándose y buscando.

(Julio de 1983, inédito)

RITUAL DE LAS COSTUMBRES

«una llama sin noche que se apagará»

Carlos Pellicer

1

Sé que mi cuerpo es una edad y un nombre,
 tal vez un sueño entre las calles últimas
 de esta ciudad casi deshecha.
 Una crónica gris, sin esplendor
 —quizá lo sea—
 que ha tocado la noche, los escombros,
 el mar petrificado.
 Hay reuniones oscuras
 atravesadas por una neblina
 como de campanarios olvidados,
 hay espejos raídos, laberintos, pétalos
 conjurando el amor que el polvo agita,
 y hay ventanales como prisioneros címbalos
 sucediendo en la música
 y en los fugaces nombres de esta plaza que
 [habito.

El tiempo pende en mí
 como un rostro quemado;
 y entre lluvia y plegarias
 somos un acto de pasión y sombras.

2

Este cuerpo que amé, y al que persigo
 por los ríos insomnes de una infancia ya
 [antigua,

este árbol de palabras
 que fluye en la hermosura, que delira
 y es un instante ciego de claridad y sangre,
 sube, viaja, camina,
 atesora costumbres,
 miente al amanecer sus movimientos,
 deja la noria del amor girando
 como una noche herida;
 y es un retablo de paisajes
 que han sucedido, que retornan, pasan
 con sus canciones y sus multitudes.
 Sé que mi cuerpo es una geografía
 donde no habrá perdón:
 sucederá como esos laberintos
 interrogados por la soledad,
 cabrá en un cuenco mínimo del tiempo,
 se doblará en el polvo
 y habrá de persistir en las palabras
 nombrando los estuarios,
 desatando los mapas,
 hecho pleamar, vigilia, arquitectura,
 movido por las voces que hoy reunidas
 olvidan el olvido. Y enjaezado a ellas
 será un tránsito más por la música lenta
 que el fuego gastará en la noche desnuda.

(Inédito)

CARTA EN PLAZA DE MAYO

(Buenos Aires, 1982)

Hoy sabes que tu amor, madre, ha cambiado
 la historia de la noche,
 que ha roto los espejos donde cada costumbre
 fue de sombra y miseria,
 y los sueños azules, cada vez más oscuros,
 han rodeado tu vientre de cenizas y locos

[huracanes.

Dame tu lenta soledad huyendo,
 tus labios casi inermes,
 tus zapatillas como el mar herido
 detrás del tiempo torpe y ya cansado.
 Dame, madre, tu piel hecha de horarios,
 curtida por las voces severas, lejanísimas

que viajaron entonces por sobre los abismos
 de otro mar ya perdido.

Yo veo que el tiempo pasa aquí y no pasa,
 que es un viejo fantasma, casi amigo del aire
 congelado que sueño;
 que tú estás en los bordes prisioneros del
 [mundo

atando, como estás, cada milagro
 de amanecer en mí entre mis papeles.
 Y sé que entre tu abrazo y las nocturnas
 callejuelas que amé
 hay alguna palabra, una memoria,
 una lluvia tenaz que ha dibujado
 los mapas de tu cuerpo hecho de pánico.

Yo sigo entre tu música,
 fluyendo en tus ofrendas,
 cansado de la nada y la ansiedad mordiente
 de saber que tu voz
 como una flecha en llamas
 conjura mi verdad,
 y me invocan tus pies, como estragos del
 [viento,

a tocar la penumbra
 con los secretos labios de tu fe,
 sumisa en otro tiempo,
 y hoy desmedida y húmeda
 por mi noche destruida.
 Hoy sabes que tu amor deja en mis manos
 un hábito de ser remoto y tuyo,
 y que tú eres mi patria, fugaz, casi en el
 [polvo
 viajero de la luz.

(9 de febrero 1987, inédito)

Diana Ávila

Nació en San José, en 1952. Estudió dirección teatral en la Universidad de Costa Rica y ha actuado y dirigido varias piezas dramáticas. En la década pasada fundó el grupo literario Oruga, que aglutinó a algunos de los escritores costarricenses más valiosos de 1980, como Osvaldo Sauma y Rodolfo Dada. Sin embargo, Diana Ávila rechaza las

capillas literarias y la palabrería intelectual. Esto, aunado a una fanática corrección de los poemas, ha hecho que gran parte de su obra continúe inédita en el presente. En 1975 obtuvo el premio nacional de poesía «Año Internacional de la Mujer», del Ministerio de Cultura, y en 1984 fue finalista del certamen internacional Casa de las Américas. Ha publicado: *El sueño ha terminado* (1976) y *Contracanto* (1980), con el que fue finalista del certamen UNA-Palabra de la Universidad Nacional. En Cuba y México su obra ha sido publicada en diversas antologías. Su obra ha sido antologada en Cuba y México. Aunque descrea de las influencias, ha sentido el influjo de poetas como Aime Cesaire y Roque Dalton. Su poética, un tanto *naïf* y desgarrada vista en la superficie, se adentra y profundiza en un misticismo coloquial, abarca una simbología muy precisa —que va de la animalística a los temas urbanos— y una sorprendente diversidad de registros líricos.

otra vez aquí sola como un borracho lloro

[por nada

estoy sobre un techo rojo y viejo
 escapé por la ventana
 y no quiero volver a casa
 ando la cara blanca y negra
 y desde ahora soy inocente de cualquier

[asesinato

tengo la nariz llena de mocos
 estoy sucia
 desde los doce años de ahora
 mi cuerpo empapado se abre y ruge
 llueve
 desde siempre me resbalo
 de tanto tirarme a la noche caigo sola
 este esqueleto flaco se desangra
 como una larga tira de papel
 un largo sueño

(De *Antología de una generación dispersa*, 1982)

BUENOS DIAS

qué horrible qué horrible
 se cae uno por la ventana
 uno es débil y amoroso
 hasta el último pétalo del holocausto
 y fiel al más oscuro rincón de la noche
 (oigo cerca el ruido de telarañas
 quebrándose en mi cabeza)

pero
 qué rara
 esta ternura
 no es suficiente
 es una mariposa masticada
 tampoco es suficiente la guerra
 y sobre todo no es suficiente el amor
 ...

(De *Contracanto*)

PATRIA INSUFICIENTE

agua de vos
 violeta húmeda de tu pelo
 si yo pudiera inventar tu signo
 este casi miedo que te cerca
 si yo pudiera tocar tu noche
 ponerle alas a tu alcohol indiferente
 acompañarte cada vez que cruzaras las
 [esquinas

si pudiera deletrearte y encontrarte
 saber cuál es tu amor, cuál es tu falta
 saber cuánto
 saber cómo

pero ya ves
 la palabrería me muerde
 me remuerde la espalda
 (tengo una lengua desagradable esta madrugada)
 el sudor de la conciencia me cansa
 y nada me retiene del lado de la almohada
 ahora es
 cuando maldita sea la vida
 y todos sus accesorios
 incluida la patria
 y sus dulces catecismos
 esta noche
 como otra cualquiera
 al tratar de darte nombre
 sólo sombra se me viene
 se me sale
 la oscurana por los poros
 el salivazo profundo

Me adentro en ti.
 A través de tu cuerpo
 aún permanecen los reductos del sol.
 Eres oscuro y caliente.
 Me enredo en el pasadizo
 de tu lengua de vidrio.

Asciendo hasta tus manos.
 Eres un espejo
 de otro que antes fuiste.
 Y yo tengo miedo de perderme en ti,
 en el hilo
 que son todas las puertas
 y la oscuridad.

Asterión mío, tan alto y pagano.
 Me adentro en tu cuerpo empedrado, altivo.
 —No tengo escapatoria—
 Apenas soporto tu clima de asfixia.
 Pero eres una almohada dulcísima,
 Asterión mío, Asterión.

(De *Los reductos del sol*)

LA VUELTA DEL MINOTAURO

Se pobló de espejos
 una estancia de amor.

Algunos aires marinos se han detenido
 ante las puertas,
 en el espacio múltiple de las sombras.

No te detengas.
 Has cruzado la puerta última
 y hoy es mi último día junto a ti.

Mas conservemos el vértigo,
 la rabia de los cuerpos que se hunden.
 Átame a ti.
 Quiero este instante de humedad desgarrada.
 Descendamos juntos sin desprendernos,
 como animales suaves
 que han vuelto de la muerte.

El laberinto ha sido violentado

y el viento ha vuelto a ocupar su sitio en
 [el espejo.

Nada queda.

Solos permanecemos,
 cada uno en un cuerpo sin calor.

A tientas palpo tus manos
 que se desprenden hacia el vacío.

Me voy.

El minotauro ha vuelto
 y una estancia de amor
 se pobló de espejos,
 y mía es la puerta, la cadena
 y esta luz recién inaugurada
 en el alba.

(De *Los reductos del sol*)

Gerardo Morales

Nació en Limón, en 1955. Cursó Literatura en la Universidad de Costa Rica, aunque posteriormente se inclinó por la Historia. En 1976 recibió el segundo premio en los Juegos Florales Universitarios. También es ganador del certamen Joven Creación 1978 y en 1984 fue finalista del certamen UNA-Palabra. Es el miembro más destacado del grupo poético Sin Nombre que, bajo el empuje del escritor Alfonso Chase, supuso la irrupción clara del estilo exteriorista y conversacional en la poesía costarricense. Ha publicado: *Los hechos semejantes* (1978) y *La espada que te nombra* (1986). Al igual que su vida, su obra mezcla con pasión la Literatura y la Historia, haciéndose eco de la temática propia de su estilo: militancia vital, amor cotidiano, la revolución, la sociedad, la justicia.

VERSIÓN DE CAVAFIS

Participad en todo.
 Haced del amor un día interminable.
 Amad los cuerpos, sobre todo, de aquellos
 que pelearon por un pan.
 Aunque no haya vino, bebed.
 Hacedlo por los justos.

(De *Los hechos semejantes*)

II

Cuando lleguen los niños a mi puerta
 qué les diré, amor, qué les diré
 de esta patria desangrada
 sin juegos ya ni abecedarios
 sin columpios o parques donde amar.
 Cómo enfrentarme a ellos, amor,
 cuando me miren, cuando me escruten
 el alma y vean sólo una estación vacía
 y una intensa nostalgia arrecostada.
 Quién estará conmigo, amor, en esa hora
 en que posiblemente no tenga más palabra
 que un hinchado silencio entre la boca.
 ¿Cuando lleguen los niños a mi puerta
 qué les diré, amor, qué les diré?

(De *La espada que te nombra*)

VI

¿Para quién vivo?

Podría inventarme una guerra
 o sacarte la nostalgia por los ojos.

Podría sembrar de estacas
 o espinos el mar
 y asesinarte de luz
 contra mi pecho.

¿Para quién vivo?

Podría irme en la tormenta
 y amainar en la piedra mi palabra.
 Podría recordar o no hacerlo...

¿Para quién vivo?

Una pregunta de amor
 que no puedo eludir.

(De *La espada que te nombra*)

VII

Con autoridad puedo decir
 «yo no soy yo».
 Soy los otros que habitan tu ciudad y
 [tu carne.

Soy el canto de un hombre que se hace
 conforme al canto de los otros.
 Soy la multitud que se toca
 y se desborda al reunirse
 para trazar la línea de su paso.

Soy el fuego que incendia el equilibrio
 y se abisma en el cambio.
 Puedo decir «yo no soy yo».
 Soy la ciudad, el canto,
 la multitud, el fuego.

(De *La espada que te nombra*)

X

Qué busco en medio de los puentes
 de los arcos de fuego.
 En la virtual batalla de los muertos
 en el descanso del ciervo...

¿Qué busco en la orilla del lápiz
 en el campo no arado
 en el temor de la luz ante su espejo?

¿Por qué navego en el sencillo canto
 del que va
 en el trozo de cal del vecindario?

¿Quién me dará su voz
 para la huella o la nostalgia?

(De *La espada que te nombra*)

XIV

Pájaros son pájaros
 sin cielo
 sin despertar al ciclo de la lluvia
 sin detenerse a recobrar
 la voz ni a proseguir su marcha.

Pájaros son sangre de la sangre
 orillas del desastre y sicomoros
 son panes en el ojo y espadas en el alma.

Pájaros son pájaros son pájaros
 o pájaros de pájaros.

(De *La espada que te nombra*)

Ana Istarú

Nació en 1960, en San José. Estudió teatro en la Universidad de Costa Rica y es traductora oficial de francés, inglés e italiano. Para su edad su bibliografía es muy extensa y particular y el primer poemario data de sus quince años. A pesar de esto, su oficio ha madurado y su último libro, *La estación de fiebre*, está considerado como el más importante en lo que va de la década, en cuanto al tratamiento revolucionario de la temática amorosa y la definición de un escritor excepcional, dueño de un estilo culterano y avasallador, delicioso, sabedor de sus artificios. Ha publicado: *Palabra nueva* (1975), *Poemas para un día cualquiera* (1976), *Poemas abiertos y otros amaneceres* (1980) y *La estación de fiebre* (1983). Con este último obtuvo el premio del certamen latinoamericano EDUCA y hasta ahora ha agotado las tres ediciones sucesivas que se han hecho en Latinoamérica. Además, en 1986 fue objeto de una edición en España realizada por la editorial Torremozas. En 1976 Istarú obtuvo el premio del certamen Joven Creación. Su obra ha sido traducida al inglés y antologada en numerosas ocasiones, por lo que es bien conocida en Centroamérica, Cuba, Estados Unidos y España. La revista *Casa de las Américas* dijo de ella: «La de Ana Istarú no es —por suerte— una poesía correcta monótona como un gran jardín, sino desbordante, frondosa y desigual como una pequeña selva. Y así, junto a las vacilaciones y caídas de quien ensaya sus primeros pasos hallamos intuiciones sorprendentes».

LA MUERTE ES UN REPLIEGUE

Todos seremos despeñados
 en álgido preludio hacia el adiós,
 la oscuridad, la nube indescifrable.
 Llegar a ser no ser
 ni nada de la nada.
 A quién tender el viaje umbilical
 de la nostalgia,
 decirle sollozantes,
 ya nos vamos, que voy, me voy.
 Estamos en la muerte chapoteando,
 enrarecidos.
 Lleva el filo de este beso a la testuz
 poblada de la fresa,
 al polvo calcinado por el brillo,
 al punto sacro sobre este territorio
 donde por vez primera vi y así lo supe:
éste es mi amado,
 rozando, tangencial, el infinito. El sol,
 los mármoles celestes,
 los que viajan aún: los argonautas

que elevan la nave azul del mundo.
 Lleva este beso y ponlo
 como un dardo de amor encarnizado
 en todo lo que existe.
 Mi muerte es un repliegue,
 una estrategia genial
 de la semilla.
 Partículas de mí rodando por el cosmos,
 hilando el trance ileso de los astros.
 El pulso de la nada es la tibieza,
 el átomo dormido que retorna,
 no la amargura.
 Agua que fui y carbono dulce
 que el orbe recupera,
 engendran otra faz, otra costilla flamante,
 locomotoras,
 la fe de los salmones,
 la naranja,
 la rabia irreverente de los hombres,
 los que elevan
 la nave azul del mundo
 y dan su trozo
 de luz a cada cosa,
 su migaja de paz sobre la tierra.

(De *La muerte y otros efímeros*
agravios, inédito)

XXIV

Para la noche canto
 un negro perfume que te toca
 quiero danzar sobre tu lomo
 como una clavelina
 volarte la pena la camisa
 mi lengua bermellón entre tu aliento
 un húmedo trayecto que se extravía en
 [la enagua
 erguirte en este pulso de la yesca
 un dedo de marfil
 vine a vestirme con mi cuerpo constelado
 a tañer con urgencia
 lo blanco que respiras
 para morder tu nuca de bronce
 pan de fiestas

repliego reciamente tu corazón al mío
 tu pie viene a morir en sinfonía
 para la noche canto
 te deshojo
 eras la dalia que se eleva
 la armonía de metales que faltaba
 te vienes al rocío por mi cauce
 éramos en plural estamos uno

(De *La estación de fiebre*)

XXVII

A nuestra cama vino a encallar la luna.
 Dejó este peine, este nácar, este néctar.
 Puso una seda brillante a tu aspereza.
 Puso un cristal fragante a cuanta sábana
 encontraba y no encontraba
 más que los nardos alados de tu espalda.
 La tibia, la ladrona, la inesperada
 vino a beber centellas dormidas de tu frente,
 las migas de este amor que cometimos.
 A nuestra cama vino a encallar la luna,
 esa cebolla de plata, esta versión
 felina de la nieve, esta cuchara.
 La temible, la forajida
 vino a robar tu pan, tu sexo de oro fresco
 saliendo de mi horno
 mejor. ¡La inesperada, la tibia, la ladrona!
 Puño de azaleas.
 La forajida.

(De *La estación de fiebre*)

ESTE PAÍS ESTÁ EN EL SUEÑO

que digan yo lo admito que no existe
 pondré no importa mi piel por territorio
 este país no es nada no hubo nunca
 este país no ocurre
 está en el sueño
 mi boca se desangra
 no es nada nunca y es todo cuanto tengo
 si no de dónde vengo
 si no es de este asterisco

y este país no existe
 estoy por tanto un tanto consternada
 yo no inventé la lluvia sin embargo
 que nadie me la arranque
 es el agua quien define esta frontera
 este glóbulo de luz
 este barquito misérrimo y amado
 donde el cielo deviene catarata
 me importa un pito
 yo nada tengo contra octubre
 muy al contrario

yo sé que no hubo historia
 si acaso fuimos un rumor maledicencias
 un trillo nebuloso la huérfana del mundo
 no tuvimos virrey que combatir qué
 [pretensiones
 tuvimos eso sí
 me reconforta
 a Juan don Juan y don Juanito
 (Santamaría por supuesto y Mora y Mora)

pero somos pocos en saberlo
 me alegra tanto decir que nuestro héroe
 el único por cierto
 era moreno descalzo pobre campesino
 para colmo era un chiquillo
 luchó qué novedad contra los yankis
 podría besarlo
 con tanto hollín se atorán las palabras
 quiero llorar zurcirle las heridas
 esto está hecho y consumado
 tenemos héroe para rato
 y qué carajo a ver quién me lo quita
 este país no es
 y qué me importa
 puedo tomar mis venas tejerle un barrilete
 ya sé que no es ni un barrio de París
 que la gente pobrecita
 casi casi se hace la europea
 y mira con desprecio a los vecinos
 si supieran
 en fin, perdono los perdono

pido perdón a mis hermanos
salvadoreños nicas panameños
la gente es inocente en todas partes
son otros más arriba
la clase perniciosa
estamos claros

que digan yo lo admito que no existe
yo no inventé la lluvia sin embargo
yo sé que no hubo historia
estamos entre tanto por hacerla
estoy un poco triste
puedo donar mi traje hacer las velas
amar con un amor inenarrable
este terrón del aire adonde vine
pondré no importa mi piel por territorio

es lógico
no soy en balde comunista
eso se aprende a fuerza de amar hasta
[romperse
este país
está en el sueño que nos toca
sobra la faz del mundo
que nadie me lo arranque
es todo cuanto tengo
más este corazón para simiente
y qué carajo a ver
con tanto amor
quién me lo quita

*(De La muerte y otros efímeros
agravios, inédito)*



MINISTERIO DE CULTURA