2006
INVIERNO

UNAM

PRECIO
$40.00 MN

ISSN
0187-5965

P

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA • número especial: Andalucía

ISSN 0187-5965
Certificado de licitud de título número 5850
Certificado de licitud de contenido número 4523
Periódico de Poesía es nombre registrado en la Dirección General de Derechos de Autor con el número de reserva 2005-91

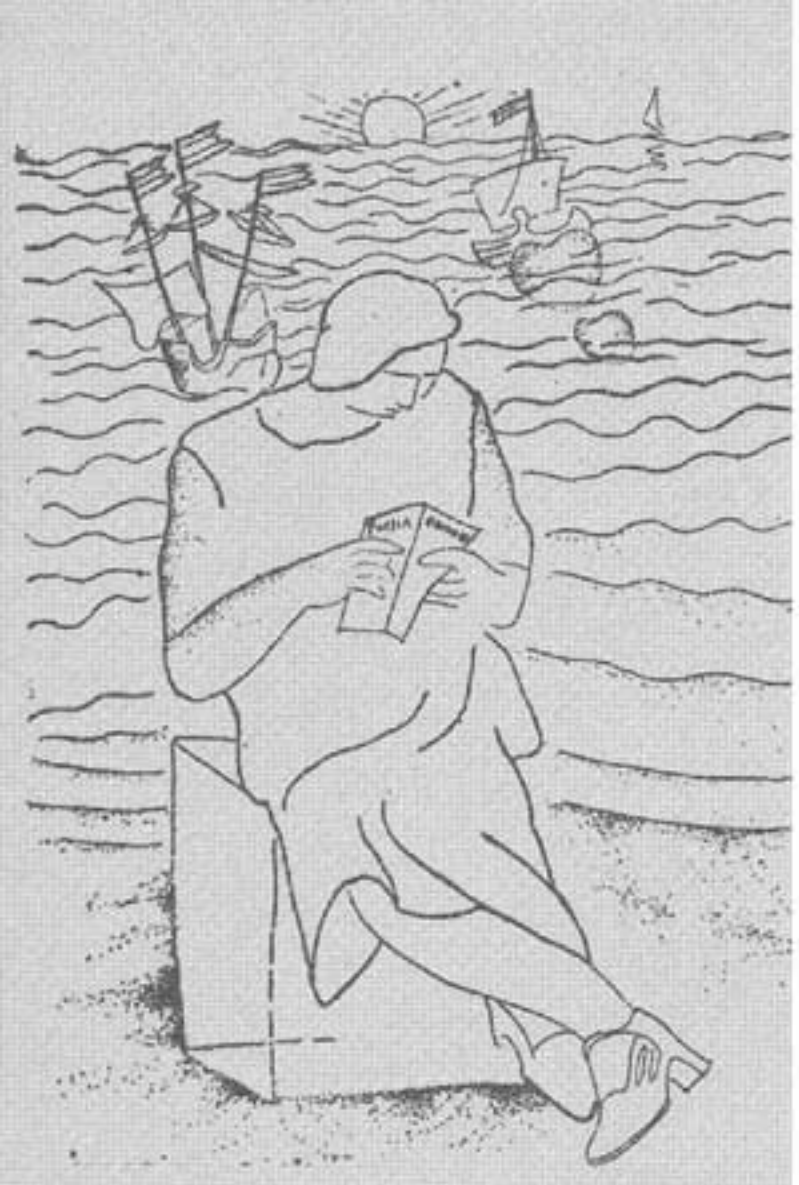
Periódico de Poesía es una publicación trimestral de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural (UNAM).

CORRESPONDENCIA: *Periódico de Poesía*, Centro Cultural Universitario, oficinas administrativas, circuito exterior, edificio C, 3er piso, Insurgentes Sur 3000, Delegación Coyoacán, 04510, México, D.F.
Tels: 5622 6244 / 41

Periódico de Poesía

NUEVA ÉPOCA número especial: Andalucía

DIFUSION CULTURAL UNAM
LITERATURA



5 PALABRAS DEL DIRECTOR

POEMA

10 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ: Acción de gracias

ENSAYO

13 PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS:
Luis Cernuda y sus "tiempos idos"

LAS ANOTACIONES DE HERRERA A GARCILASO

23 ANTONIO ALATORRE, EUGENIO ASENSIO:
Dos comentarios

POEMAS

26 FRANCISCO A. DE ICAZA: Para el pobrecito ciego

27 Dieciocho poemas andaluces
(selección y nota de Víctor Cabrera)

ENSAYO

51 ALICIA GARCÍA BERGUA: La duda de estar vivo o muerto

63 EDUARDO URIBE: Darío y Pound leen a Juan Ramón

EL MANUSCRITO CHACÓN

71 ANTONIO CARREIRA:
Dos observaciones sobre el Manuscrito Chacón

ENSAYO

73 JOSÉ MARÍA MICÓ: Dos momentos gongorinos

77 FRANCISCO MARTÍNEZ NEGRETE:
De Rafael Alberti a Federico García Lorca

POEMAS

82 JENARO TALENS: Dos poemas

APUNTES Y COMENTARIOS

85 JOSÉ ALAMEDA: Apuntes sevillanos

HOMENAJE PÓSTUMO

93 JORGE ORTEGA: Arturo Cantú (1936-2006)

PALABRAS DEL DIRECTOR

Andalucía en la letra y en el corazón

Dedicamos esta entrega del *Periódico de Poesía* a Andalucía. La ocasión es propicia, pues la Feria Internacional del Libro de Guadalajara de 2006 también lo hace. Así, nos sumamos a la celebración de esa extraordinaria región de la España meridional y lo hacemos desde nuestro propio terreno, el campo de nuestras "afinidades electivas": la poesía, su estudio, su historia, su comentario; siempre desde una perspectiva general y universitaria, con la finalidad de contribuir a que no se pierda entre nosotros.

El diálogo del mundo hispánico tiene una vertiente trasatlántica que es, al mismo tiempo, el caudal principal de un tiempo a esta parte. Rubén Darío lo enriqueció sensiblemente. De aquel lado del Océano Atlántico, Juan Ramón Jiménez fue el espléndido interlocutor del gran nicaragüense; además, tendió un puente entre dos épocas, dos lenguas, dos momentos del tiempo en la poesía: entre Rubén Darío y Ezra Pound, es decir, entre el modernismo y el *modernism*. Por eso nos ha parecido que el mejor pórtico de nuestro número andaluz sería un poema de Juan Ramón Jiménez titulado "Acción de gracias", de hondo sentido universitario y de diáfana proyección mexicana.

Hemos concebido este número de nuestra revista como una especie de álbum, en donde el lector curioso puede encontrar imágenes andaluzas que provienen de la poesía o que de alguna forma privilegiada se relacionan con ella: así, reproducimos en nuestras páginas dos pliegos del extraordinario Manuscrito Chacón (1628) que recoge la poesía de don Luis de Góngora y Argote; la portada de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso de la Vega (1580); diversos documentos gráficos, caligráficos y fotográficos que quien hojee estas páginas irá

descubriendo por su cuenta. Nuestro interés no es otro que el de ofrecer una serie de textos e ilustraciones interesantes y aun hermosas.

El visitante de Granada suele encontrar en diversos lugares una copla muy expresiva escrita en elogio a la ciudad de la Alhambra y El Generalife. (En los jardines mágicos de esos palacios árabes imaginó don Emilio García Gómez, eminente orientalista y arabista español, el trascendente diálogo entre Juan Boscán y Andrea Navaggiero que dio origen a la poesía española renacentista.) La copla se titula "Para el pobrecito ciego" y su destino resulta curioso y hasta conmovedor: casi nadie sabe, —y aun muchos *granaínos* lo ignoran—, que esa graciosa copla es obra de un poeta mexicano, Francisco A. de Icaza. La reproducimos aquí como homenaje a un autor semiolvidado, y como muestra luminosa de su destreza artística y su agudeza; Icaza tuvo un destino difícil: su vida se dividió entre España y México, entre un tiempo histórico liquidado por la Revolución (el Porfiriato) y los nuevos relojes posteriores al movimiento social de 1910. Escribió su obra poética en Europa; fue un distinguido hispanista, sabio estudioso de los siglos de oro.

La mirada de Andalucía tiene varios vértices: el mar Mediterráneo, el norte africano y musulmán —el *magreb* de Argelia, Marruecos y Túnez—, las otra dos penínsulas: los Balcanes e Italia. Y tiene los ojos y los oídos puestos también en la ardiente meseta castellana: de ahí los contrastes o variantes de estilos —vida, expresión, cultura— dentro de un mismo ámbito hispánico. Castellanos y andaluces han desplegado sus diferencias de mil maneras, no todas pacíficas ni tolerantes; la rispidez ha marcado muchos episodios de esas relaciones, a veces tormentosas. Pero la tumba de los reyes católicos Isabel y Fernando no está en Castilla sino en la ciudad-símbolo y realidad histórica de la reconquista: Granada.

La prodigiosa lección poética del toledano Garcilaso de la Vega a principios del siglo XVI tuvo su culminación en la obra del cordobés

Luis de Góngora, en el siglo XVII de los laberintos barrocos. No hubo uno solo entre los artistas de los siglos de oro que le regatease admiración al genio garcilasiano, del alcalaíno Cervantes al madrileño Quevedo, pasando por el también madrileño Lope de Vega y el sevillano Fernando de Herrera. La lira de la Canción Quinta (la "Oda a la Flor de Gnido") fue adoptada por san Juan de la Cruz para escribir sus cantos místicos: no se puede concebir mejor y más profundo homenaje al poeta español por antonomasia.

Pero no todo fue armonía en esos marcos culturales; también se dejó escuchar una estridente nota regionalista: algunos castellanos se indignaron cuando el andaluz Herrera se "atrevió" a comentar la poesía de Garcilaso. La polémica que se desató por ese motivo fue muy interesante y un poco irritante: ¿qué mal le hacía a la obra garcilasiana que un sevillano la examinara con todo pormenor e hiciera con ella una obra exegética de importancia capital, la primera de crítica literaria moderna en nuestro idioma?

Este número no hubiera sido posible sin el concurso de algunas personas que nos brindaron su apoyo amistoso y solidario. Queremos agradecerles aquí su contribución a nuestra revista.

Los apuntes sevillanos de Pepe Alameda provienen de su libro *Retrato de tres ciudades: Sevilla, Madrid, México.* Esta obra fue publicada en una edición no venal por José Andrés de Oteyza, sobrino de Alameda, a quien agradecemos cumplidamente el permiso para reproducir aquí valiosas páginas de un hombre extraordinario, conocido por el gran público como un excelente cronista de la fiesta brava. Los lectores de nuestra revista podrán comprobar cómo Pepe Alameda era sobre todo un hombre de gran cultura y buena pluma. También extendemos nuestra gratitud al maestro tipógrafo Antonio Bolívar Goyanes por haber facilitado nuestras comunicaciones con De Oteyza.

A nuestro querido amigo, el poeta Alfonso Alegre, agradecemos el permiso para reproducir algunos materiales "juanramonianos" publicado originalmente en su revista, la maravillosa *Rosa Cúbica* (número 3-4, invierno de 1989-1990), publicación barcelonesa a la que consideramos una especie de hermana mayor. La labor de Alfonso Alegre con la obra de Jiménez es un ejemplo admirable de estudiosa devoción.

Finalmente, queremos agradecer a todos los poetas andaluces —en particular a Jenaro Talens y Abel Feu— su participación desinteresada en este número; gracias a ellos, los lectores mexicanos podrán iniciar un diálogo con la poesía andaluza contemporánea.

A nuestros lectores fieles y a la Universidad Nacional Autónoma de México, refrendamos nuestra continuo reconocimiento por su apoyo.

DAVID HUERTA

A la Señora Eugenia de Errázuriz

Soneto a Córdoba

English version by
J. B. Trend

de
Luis de Góngora
(1561 - 1627)

Música de
Manuel de Falla

Lento assai (con lirica esaltazione)

vibrante, marcato e sostenuto

Canto

¡Oh excel-so muro, oh torres de oro, coronadas de honor, de mugeres
Oh walls of jas-per, oh towers of gold, high flaun-ting with fame, majes-

Arpa

(*)

Mib-Sib

Lab-Fa♯ / Mi♭

Sol♯-L

(vibrante sempre

tad y gra-ndor-de-za! Oh gran Ré-y de Anda-lu-
might, all bravely crown-ed! Oh great flood-tide, great king of streams re

Do♯-Fa♯

Sol♯

Sol♯

ci-a, De a-re-nas no-bles, ya que no de ondas!
-nown-ed, Whose sands are no-ble, though their gold be scant-in

Sol♯

Fa♯

(sempre simile)

Esecuzione:

Acción de gracias

Juan Ramón Jiménez

A la Universidad de México en jeneral y a Alfonso Reyes en particular, por mi nombramiento y mi representación de doctor honoris causa de dicha Casa de Estudios

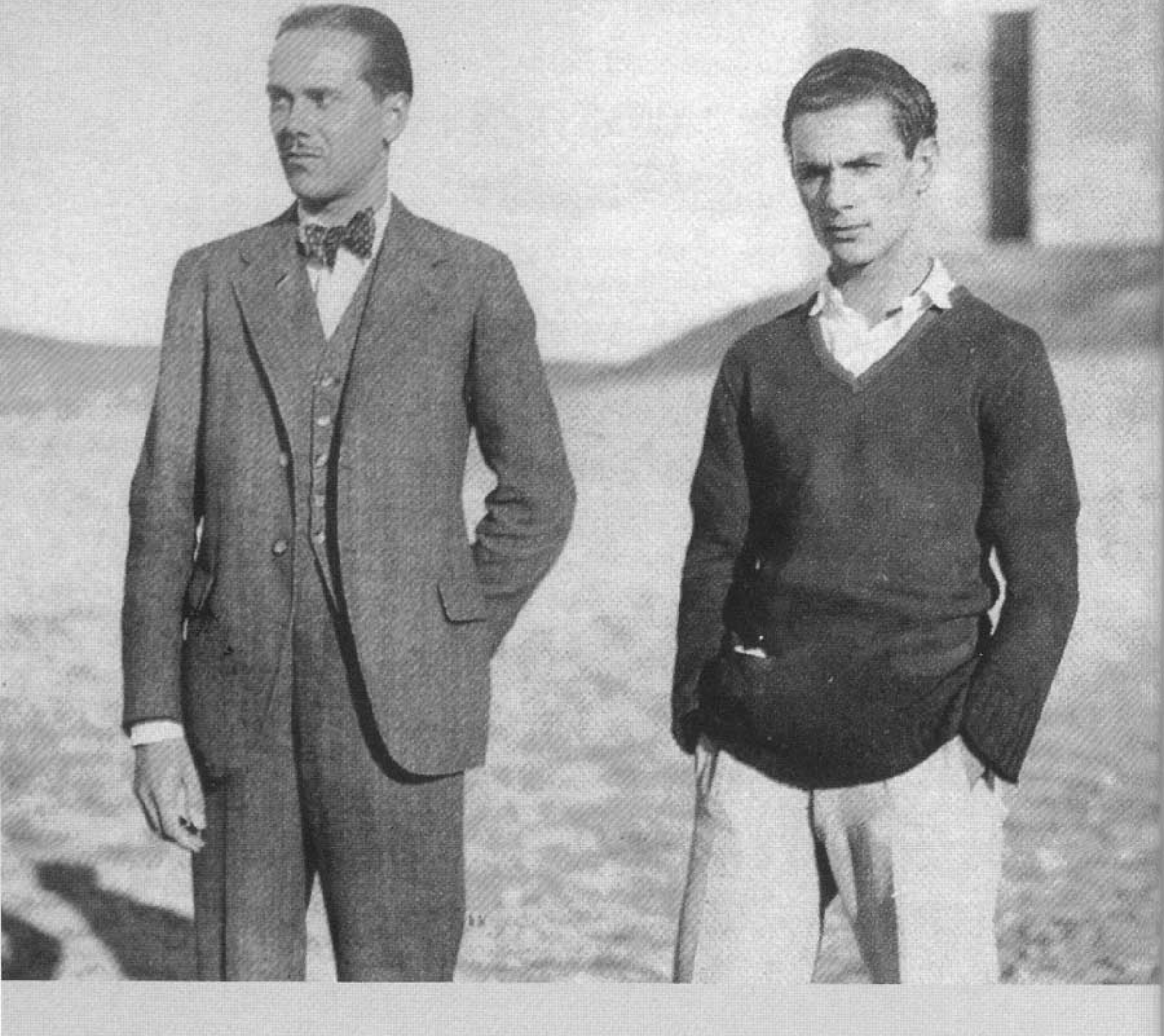
Señor Rector, Señores del
Claustro de la Benevolencia,
¡gracias por llevarme a ese arco
de la ancha alteza fraterna!

Mi más querido Alfonso, Fénix
de alas abiertas, siempre nuevas
en los moldes del llamear,
gracias por lo que representa
representar a un caído
en esta zanja siempre abierta,
ante la Casa del Saber
que me confiriera tal lengua:
signo que yo no merecía
por poesía ni por ciencia.

Bien sé que sólo la Amistad
me regala tan clara ofrenda,
la amistad que, con el amor,
es lo que nunca es de otra tierra;
y si yo soy el español

que tal convite recibiera,
¡quién pudiera ser una España
y significar su belleza,
mi más querido Alfonso Reyes,
ante la presencia y la ausencia
de la noble mejicanía,
plumas en nota y lira en letra
(Genaros, Enriques, Alfonsos)
que en vida española latieran!

¡Manos llenas, ojalá os llegue
lo que os tiende mi mano llena!



Luis Cernuda y sus "tiempos idos"

Pablo Muñoz Covarrubias

¿Es error de fantasma convertida
en forma de mi amor y mi deseo?

Garcilaso de la Vega, *Égloga II*

El poemario de Cernuda que significó un alejamiento de las enseñanzas estéticas del surrealismo da cuenta, como bien lo saben sus lectores, de una sensibilidad especialmente romántica, la cual ya no se nutre de la poesía y del pensamiento de los franceses, sino de una fuente española, y no sólo eso, andaluza. *Donde habite el olvido* advierte desde el título de la deuda que el poeta contrae con las enseñanzas líricas y humanas de Bécquer; y vale la pena recordar que el autor de las *Rimas* se refiere, por medio de ese hermosísimo verso, a la tumba y por tanto a la muerte. Entre las composiciones que mejor ilustran la calidad de la expresión lírica de Cernuda tras su periodo surrealista, se halla el poema XI de *Donde habite el olvido.* Allí manifiesta con indudable vehemencia, por medio de una sostenida y reiterada negación, cuán fuerte es su indisposición para el recuerdo y cuán clara es en cambio su disposición para la muerte. Así termina la composición: *No, no quisiera volver, / sino morir aún más, / arrancar una sombra, / olvidar un olvido.*

Las nubes (1937-1940) también representa, más allá de sus indudables cualidades artísticas, un momento de transición; ambos libros —*Donde habite el olvido* y *Las nubes*— denotan cambios tanto en lo estilístico como en lo temático, tal vez porque son obras que responden a estímulos vitales que simbolizan dos rupturas. En el primero de los casos, el detonante vital es la conclusión de una relación amorosa; en el segundo, la experiencia de los trágicos hechos de la Guerra Civil y la consecuente

salida de España. Si bien desde *Invocaciones* (1934-1935) el poeta comenzó la renovación de su poética, aquella que a lo largo de su madurez consolidaría, *Las nubes,* el primer libro que recoge su producción del exilio, al cual quiso llamar *Elegías españolas,* representa la irreparable distancia, ya no sólo espiritual sino también física, de su tierra. A *Las nubes* pertenece el siguiente poema:

TRISTEZA DEL RECUERDO

Por las esquinas vagas de los sueños,
Alta la madrugada, fue conmigo
Tu imagen bien amada, como un día
En tiempos idos, cuando Dios lo quiso.

Agua ha pasado por el río abajo,
Hojas verdes perdidas llevó el viento
Desde que nuestras sombras vieron quedas
Su afán borrarse con el sol traspuesto.

Hermosa era aquella llama, breve
Como todo lo hermoso: luz y ocaso.
Vino la noche honda, y sus cenizas
Guardaron el desvelo de los astros.

Tal jugador febril ante una carta,
Un alma solitaria fue la apuesta
Arriesgada y perdida en nuestro encuentro;
El cuerpo entre los hombres quedó en pena.

¿Quién dice que se olvida? No hay olvido.
Mira a través de esta pared de hielo
Ir esa sombra hacia la lejanía
Sin el nimbo radiante del deseo.

Todo tiene su precio. Yo he pagado
El mío por aquella antigua gracia;
Y así despierto, hallando tras mi sueño
Un lecho solo, afuera yerta el alba.

Cernuda lo escribe en Cranleigh hacia finales de 1938, poco después de instalarse en Inglaterra. Las palabras transcritas en redondas las toma Cernuda de un soneto de Garcilaso, como bien lo notó Antonio Carreira. A pesar del señalado préstamo literario, resulta más fácil emparentar este poema con una sensibilidad romántica, a la manera de las que se formaron durante el siglo XIX, sobre todo por el tono, que con la poética cortesana de Garcilaso; en los poemas del toledano ciertamente hay dolor y una constante revisión del pasado, pero lo que rememora es la insatisfacción por lo que nunca fue, no así la pérdida del amor alguna vez gozado.

Muchos de los poemas de *Las nubes* exponen asuntos relacionados con lo español. Son textos que sirven a manera de reclamo contra España; que idealizan algunos aspectos de ese mundo perdido (piénsese en "El ruiseñor sobre la piedra"); que presentan a Lázaro resucitado y a disgusto con la nueva vida que recibió como obsequio, trasunto de la nueva vida del poeta tras los acontecimientos de la Guerra Civil. Todo esto significa, por las respectivas selecciones de los temas, que el creador se halla manifestando una actitud individual en contra o a favor de esa colectividad implícita que es todo país. En "Tristeza del recuerdo"

nada hay, en cambio, sino la mirada que se posa en el recuerdo de aquel amor perdido, en un acontecimiento meramente personal, ajeno a la incertidumbre del momento histórico; y sin embargo recorriendo esos textos se observa un mismo espíritu elegíaco, una singular conciencia de pérdida.

En "Tristeza del recuerdo" el tiempo de la memoria se confunde con el tiempo del sueño, con aquel instante que pertenece, más bien, al ensueño, momento privilegiado cuando en la madrugada la conciencia, en cierta manera entorpecida, pero a la vez dueña de una paradójica lucidez, recupera algunos materiales de una vida anterior. El poeta dirige su voz al antiguo objeto de su amor; y le advierte que su imagen, *su imagen bien amada,* lo acompaña como en aquellos *tiempos idos* (el lector en su calidad de cómplice sabe, sin embargo, que eso no puede ser realmente de tal modo; que el recuerdo guarda un valor distinto al que caracteriza la presencia; y de allí el tono, en el mejor de los sentidos, patético de la composición).[1] Como en toda la poesía que Cernuda escribiera durante el exilio, la temporalidad adquiere aquí un lugar central en la medida en que aquel amor sólo alcanza su descripción como experiencia metamorfoseada por la perspectiva que surge con el tiempo y su transcurso. Si lo que caracteriza en la estrofa segunda a los amantes es su naturaleza sombría, en la siguiente el poeta señala que antes su presencia fue otra, muy distinta: *llama, breve / Como todo lo hermoso: luz y ocaso.* Las cenizas de esa llama gozaron, a pesar de la noche y de su hondura, el privilegio de resguardar en su ser, según dice el poeta, *el desvelo de los astros.* La cuarta estrofa representa la experiencia amorosa como un acto riesgoso:

[1] Hacia 1932 escribió Cernuda en "El espíritu lírico" que "[...] el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad. Ningún sueño vale nada al lado de esta realidad, que se esconde siempre y sólo a veces podemos sorprender" (*Prosa II,* ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, t. 3, p. 48).

ocurre en los territorios de la fortuna y sus caprichosos designios. El poeta compara la pasión amorosa, el encuentro de los amantes, con un juego de cartas, puesto que en ambas actividades existe la posibilidad de perder. El poeta piensa en el momento cumbre de ese juego de azar, en el instante preciso cuando se expone el contenido de la última carta, aquella que definirá el resultado final de la partida, la alegre ganancia o la pérdida absoluta. La prenda apostada en el amor es, como lo menciona el poeta, *un alma solitaria.* Con este magistral verso Cernuda resume la desventura y la consecuente soledad del perdedor: *El cuerpo entre los hombres quedó en pena.*

De todas las estrofas de "Tristeza del recuerdo", las dos últimas son las que cobran mayor trascendencia para lo que planteé como interés de este breve trabajo, por ello vale la pena leerlas de nuevo:

¿Quién dice que se olvida? No hay olvido.
Mira a través de esta pared de hielo
Ir esa sombra hacia la lejanía
Sin el nimbo radiante del deseo.

Todo tiene su precio. Yo he pagado
El mío por aquella antigua gracia;
Y así despierto, hallando tras mi sueño
Un lecho solo, afuera yerta el alba.

En los versos citados más arriba, casi al comienzo de este ensayo, el poeta expresó algo por completo distinto a lo que asienta hacia el final de "Tristeza del recuerdo"; lo que plantea en la composición perteneciente a *Donde habite el olvido* es la negativa total ante la posibilidad del recuerdo y el deseo de profundizar aún más en la experiencia de la muerte.

Su anhelo lo manifestó allí por medio de una reiteración —*olvidar un olvido*— que anula por completo la opción contraria, consistente aquella otra en el ejercicio de la memoria. El poema de *La nubes* pareciera entonces oponer a esa actitud primera una visión segunda que reconoce ya como inoperante esa vieja voluntad: *¿Quién dice que se olvida? No hay olvido.* Precisamente fue el poeta en un libro anterior quien deseó, como se ha señalado, esa búsqueda de la desmemoria y de una muerte más cabal; pero el resultado definitivo, si resulta aceptable oponer los contenidos de dos poemas pertenecientes a diversas fases de *La realidad y el deseo,* acabó siendo de naturaleza muy distinta. Después de hacer conciencia de esa imposibilidad, el poeta invita a mirar lo que de aquella pasión resta. Si bien hay que esforzar la mirada para comenzar a detectar algún rastro de eso que se recuerda —no por nada el poeta pide mirar *a través de esa pared de hielo*—, resulta probable entrever esa sombra, imagen única que todavía simboliza y da fe de ese amor perdido. Pero esa imagen, y es importante reconocerlo, ya no despierta anhelo alguno en el poeta; por ello dice que carece del *nimbo radiante del deseo.* En el cierre del poema, acepta que cualquier experiencia —sobre todo la del amor— conlleva un pago obligatorio; y que en su caso se ha saldado ya la cuenta. Hay que observar que la deuda que contrajo y que saldó se debió a una *antigua gracia;* es decir, habría una temporalidad lo suficientemente extensa como para conferir a aquel amor un adjetivo que pusiera en relieve esa *antigüedad;* y que la desmemoria —hay que subrayarlo— no ha arrancado de su mente. Los dos últimos versos de "Tristeza del recuerdo" ofrecen la conclusión de aquella experiencia onírica: *Y así despierto, hallando tras mi sueño / Un lecho solo, afuera yerta el alba.* Después de la fantasía patrocinada por la inconsciencia, el poeta se encuentra con el contenido verdadero de su realidad: su estado solitario.

Es posible arriesgar un vínculo entre "Tristeza del recuerdo" y la vida del poeta. Derek Harris piensa que Cernuda reaprovecha allí un estímulo vital anterior: el mismo que convocó la escritura de los románticos versos de *Donde habite el olvido.* Sin embargo, como quedó demostrado anteriormente, la respuesta ante ese hecho del pasado, sobre todo por lo que tiene que ver con una determinada actitud ante el olvido, es otra. Para valorar que esta relación —la que permitiría explicar vitalmente el poema— tiene un fundamento textual, vale la pena citar un fragmento del diario que Cernuda escribió hacia 1933, en la época de *Donde habite el olvido,* y que ofrece una visión muy libre de los hechos que vivió durante la época en que colaboró con las Misiones Pedagógicas. Aquí ya aparece, cinco años antes de su escritura, algo esencial para la confección de "Tristeza del recuerdo":

> He tenido un sueño. A través de la puerta, con cristales nada translúcidos, veo a Arcángel —que naturalmente no se llama Arcángel y cuyo nombre verdadero comienza con una S, serpiente que llevo, hace tiempo, enroscada a mi corazón. Menos infantil, sin esa relampagueante sonrisilla de dos filos, entra ahilado, como si en estos inacabables días de alejamiento se hubiese desgastado su forma, tan divina siempre, delatando en cambio el triste esquema humano. Se acerca sí a lo transitorio, a lo perecedero. Es curioso: nunca imaginé su muerte, como si la vida, esa abstracción a que llamamos vida, debiera concretarse con eterna lozanía en su propia existencia. Le digo: "Hola Arcángel" —y me tiende los labios soslayadamente, casi como un deseo no exteriorizado, con ese insólito gesto suyo, señal no de arrepentimiento, sino de concesión inconsciente a las exigencias de una civilización ajena a su indómita voluntad.
>
> Ahora, ya despierto, no retengo sino vagos jirones de la escena. Pero sé que, extrañamente, al recobrarme no sentí

> pena. El cínico está tan cerca del sentimental... Llevaba incontables noches en las cuales, de madrugada, hacia las cuatro, me arrancaba a mi anónimo olvido un agudo filo, reluciente: su recuerdo. O mejor, su recuerdo no, su nombre, Arcángel, pensado con signos ardientes, como una marca que recibiese súbitamente mi memoria, de mano divina, devolviéndome al mundo, a la encarnizada lucha con los fantasmas del deseo. [2]

Es evidente que el origen remoto del poema está aquí. En este fragmento del diario cernudiano hallamos la experiencia del sueño y también encontramos la imagen que mejor representaba su idea del amor en la época de *Donde habite el olvido.* Sin embargo, el tema de "Tristeza del recuerdo" termina siendo otro; esto gracias a la participación activa del recuerdo y a la revaloración de esa experiencia memorística. Si el poeta antes se opuso a revivir mental y espiritualmente aquella experiencia, durante los primeros años del exilio algo cambia en la forma en que encara los hechos de su pretérita biografía sentimental. Sería muy arriesgado asegurar que hay una relación directa que vincule esa nueva fase de su trayectoria lírica con aquel hecho biográfico —la salida de España—, y que únicamente así se explique esa orientación dentro de su obra: ¿acaso es un método el suyo para revivir y recuperar los "tiempos idos"? Sin embargo, resulta claro que a partir de *Las nubes,* y especialmente en las composiciones de *Como quien espera el alba,* el poeta modifica su manera de proceder (en otra instancia habría que valorar la importancia de *Invocaciones* para esa evolución).

A la explicación biográfica puede sumarse, lo cual para nada implica desechar el razonamiento previo, una noción que por aquella

2 L. Cernuda, "Diario de un viaje", *Prosa II,* ed. Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, t. 3, p. 378.

época se forjaba mejor que nunca en sus versos: la poesía como meditación; y también la prematura vejez que el autor creía padecer. Al menos tres de los poemas de *Como quien espera el alba* —"Apologia pro vita sua", "Elegía anticipada" y "Otros tulipanes amarillos"— comparten preocupaciones similares: el poeta se reencuentra con su pasado y con aquellas personas que desde el amor dejaron por siempre una marca en su existencia y en su historia. Por su gran significación, valdría la pena dar término a este trabajo con un pasaje que Cernuda escribiera en torno a la obra de su admirado Gide; habla del autor francés y de sus escritos autobiográficos, pero también de sí, de su tiempo menguante:

> [...] ese relativo dominio sobre la vida que el hombre semeja adquirir precisamente cuando gran parte de la suya propia es ya pasado; una claridad y objetividad de sus experiencias, que van dibujándose entonces en la memoria, a la manera de esas escrituras invisibles que sólo un reactivo revela, y en tal sentido ¿no se diría que el reactivo de nuestra vida es el tiempo? A medida que el futuro se reduce y estrecha ante nuestro paso, el pasado adquiere importancia, y vuelve entonces, descubriendo su significado antes desapercibido, como algo que no ha muerto, como una especie de futuro visto de espaldas.[3]

[3] Luis Cernuda, "André Gide", *Prosa I,* ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Siruela, Madrid, 1994, t. 2, p. 573.

OBRAS DE
GARCI LASSO DELA VEGA
CON ANOTACIONES DE
FERNANDO DE HERRERA,

AL ILVSTRISSIMO I ECELEN
tiſsimo Señor Don Antonio de Guzman,
Marques de Ayamonte, Governador del Eſtado
de Milan, i Capitan General de Italia.

EN SEVILLA POR ALONSO DE LA BARRERA.

Año de 1580.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO
D

Las anotaciones de Herrera a Garcilaso

Antonio Alatorre, Eugenio Asensio: Dos comentarios

La lengua española entre Andalucía y España

… en sus *Anotaciones* a Garcilaso, había observado [Fernando de] Herrera que ciertas voces usadas por el poeta toledano sonaban ya viejas, y a esa incipiente vetustez había opuesto en alguna forma su propio lenguaje de poeta más moderno. Esto provocó la ira de dos castellanos de hueso colorado, Juan Fernández de Velasco, de Burgos (alias "Prete Jacopín"), y Dámaso de Frías, de Valladolid, los cuales escribieron contra Herrera diciéndole que en esas materias un andaluz no tenía voz ni voto. […]

El ataque de los castellanos no podía ser más estúpido, puesto que las *Anotaciones* eran una auténtica consagración del castellano Garcilaso como poeta "clásico". La réplica de Herrera es una lección de universalismo. Mientras por "lengua castellana" —viene a decir— siga entendiéndose lo que se usa en el pequeño territorio que fue condado de Fernán González, se desconocerá la grandeza real y actual de la lengua de España.

Antonio Alatorre, *Los 1001 años de la lengua española*

El sevillano y el toledano

La paradoja histórica es que el comentario escueto y jansenista del Brocense nos interesa menos que el comentario dispersivo, divulgatorio, descentrado de Fernando de Herrera. La genialidad poética del sevillano ha dado un valor testimonial a sus manifestaciones teóricas y a ciertas fulgurantes observaciones esparcidas por las *Anotaciones*.

Eugenio Asensio, "El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones* a Garcilaso", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984). Citado por J. M. Micó en *De Góngora* (2001).

GR

A. GRANADA.
B. ALVEISIN.
C. ALHAMBRE.
D. ANTIQVERVELA.
1. S.t Hieronymo.
2. Hospital S.t Juan.
3. Yglesia maior.
4. S.t Christeual.
5. Castillo Atobin.
6. Castillo Maior.
7. S.t Francesco
8. Palatio Real nueuo.
9. Sancta Maria.
10. Sanct Genes.
11. Puerta serrada.
12. Sancta Helena.
13. Masmoros.
14. Los martires.
15. Gannos antigos.
16. Sierra neuada.
17. Sierra del Sol.

B

A

A T A
16
9
C
D

Para el pobrecito ciego

Francisco A. de Icaza

Dale limosna, mujer,

que no hay en la vida nada

como la pena de ser

ciego en Granada.

Cancionero de la vida honda

y de la emoción fugitiva (1899)

Dieciocho poemas andaluces

Selección y nota de Víctor Cabrera

La presente es una muestra que se desprende de una selección más vasta realizada por el poeta y editor andaluz Abel Feu (Ayamonte, Huelva, 1965) y que conforma el volumen *Sombra hecha de luz. Antología de poesía andaluza actual (1950-1978),* publicado por la Dirección de Literatura de la UNAM para celebrar la presencia de esa región española como invitada de honor de la XX Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Es sabido que en los pantanosos meandros literarios las generalizaciones tienden a formar grandes bloques, recipientes en los que habrá de vaciarse el caldo (los textos) de individuos, grupos, generaciones para formar esos monolitos llamados escuelas, periodos, corrientes, y más aún: "literaturas nacionales". Es sabido, y sin embargo es difícil escapar de ellas a la hora de abordar una poesía tan sólidamente afincada en su tradición como la andaluza.

Herederos de esa tradición poética que ostenta la que acaso sea la nómina más impresionante de la lengua, los dieciocho poetas incluidos en *Sombra hecha de luz* parecen —se leen— más apegados a un legado lírico fortalecido por cerca de quinientos años de añejamiento que, por ejemplo, al afán aventurero y, muchas veces, fallidamente renovador de otras poesías escritas en lengua española. Sin embargo, dicho apego a la prosodia y al ritmo, a cierta "respiración sevillana", a un tono "de un contenido ardor y una sobria elegancia" (la cita es de Cernuda, las comillas de Abel Feu) en nada demeritan la calidad de sus obras, y antes bien revelan una marca genética, la correcta asimilación de una cátedra prolongada durante siglos.

Guiado exclusivamente por afinidades poéticas, esto es, por mis preferencias de lector, he escogido de cadá uno de los autores incluidos en la antología aquel poema en el que me parece encontrar una voz más íntima, una poética personal más decantada. En este sentido tal vez sea

menos un *best of* que un *who is who* de cuyo resultado me declaro absolutamente responsable.

Agradezco la gentileza tanto de los autores como la de su antólogo al permitirnos reproducir sus poemas en las páginas de este número especial del *Periódico de Poesía.*

Javier Salvago
(Paradas –Sevilla–, 1950)

Amar en cuerpo y calma

Vivo en un piso de alquiler con una
mujer a la que quiero,
a pesar de que no siempre encontramos
la forma de entendernos.

El amor, como todo, cuando deja
de ser una palabra
y toma cuerpo en otro cuerpo y vida,
tiene sus horas bajas:

sus momentos de agobio, de fastidio,
de tedio, de violencia,
de soledad; sus caras destempladas,
ridículas y feas.

El amor, como todo, cuando deja
de ser una palabra,

un tema socorrido y vago, pierde
la ceguera y las alas.

(De *Los mejores años,* Renacimiento, Sevilla, 1991)

José Luis Blanco Garza
(Pozoblanco –Córdoba–, 1950)

Naufragios

Hay días que son islas. Cuando pasan,
uno habla menos y se rinde más;
en el fondo, presiente ya esa isla
de la que nadie lo rescatará.

(De *Relectura,* S&C Ediciones,
Carmona —Sevilla—, 1998)

Abelardo Linares
(Sevilla, 1952)

Panorama

a Paul Morand y Juan Manuel Bonet

He visto la antorcha dorada de la Estatua de la Libertad
desde un helicóptero a setenta y dos dólares el viaje,

los relucientes entorchados de general en traje de gala de los conserjes del Carlton y del Hilton, que gobiernan sobre los grandes taxis amarillos con sólo un gesto severo de su brazo extendido,

las otoñales ramas doradas de los árboles que crecen en Central Park junto a la pista de hielo, sobre la que fugitivas muchachas trazan extensos signos misteriosos,

las doradas cúpulas de los rascacielos bajo un cielo que alguien ha pintado todo de color de rosa,

las grandes letras doradas de los bancos apretujándose unos junto a otros, rebaño de vidrio y acero, en la estrecha y vociferante Wall Street,

rubias auténticamente rubias con trajes de Christian Dior y zapatillas deportivas reflejándose fantasmalmente en los escaparates de la 5ª. Avenida,

Manhattan, gran manzana dorada,

Nueva York, gigantesca píldora de oro con la que a diario comulgan turistas de mil lenguas.

Nueva York, Nueva York, miéntele a mis ojos aún asombrados y dime que es de oro todo lo que en ti reluce.

(De *Panorama,* Galería Nacional de Praga, Mérida, 1995)

Rafael Juárez
(Estepa –Sevilla–, 1956)

Lo que vale una vida

Estoy en esa edad en la que un hombre quiere
por encima de todo ser feliz, cada día.
Y al júbilo prefiere la callada alegría
y a la pasión que mata, la renuncia que hiere.

Vivir entre las cosas mientras que el tiempo pasa
—cada vez menos tiempo para las mismas cosas—
y elegir las que valen una vida: las rosas
y los libros de versos y el viaje y la casa.

Hasta ahora he vivido perdido en el mañana
—seré, seré, decía— o en el pasado —he sido,
o pude ser, pensaba— y el mundo se me iba.

Ahora estoy en la edad en la que una ventana
es cualquier aventura, y un regalo el olvido.
Ya no quiero más luz que tu luz mientras viva.

(De *Lo que vale una vida*,
Pre-Textos, Valencia, 2001)

Rafael Adolfo Téllez
(Palma del Río –Córdoba–, 1957)

Septiembre

para Paca y Félix Grande

Mi muerte vendrá del universo
que hicimos de este barrio con cal y luto,
con muchachas que aún cuchichean sumisas,
a la salida de la novena.

Vendrá del cerro al que fueron
—cierta vez—
unos ancianos de rostro rugoso,
llevando entre sus manos un candil.

Me salió al paso el día primero de escuela,
al llegar a un recodo
donde, igual que una lanza de oro,
relampagueaba el sol al mediodía.

Quizás se detenga, por un momento, en el umbral,
mientras vuelven del viejo cementerio mis parientes
charlando de cosechas, cometas o fantasmas.

Será otoño cuando parta
silencioso, triste, lejano como mi padre,
hacia un valle antiguo
donde cae desganada la llovizna.

Será el advenimiento de los días grandes de 1960.

Mi muerte vendrá sigilosa
sobre el carro que lleva lejos a las espigas maduras
de septiembre.

(De *Muertes y maravillas,*
Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2004)

José Julio Cabanillas
(Granada, 1958)

Nubes

En la línea cambiante de una nube
cruzan dos ciervas, África, un corsario,
nieves de un valle que un jinete sube,
aves del paraíso, un herbolario.

Se lee en las líneas truncas de una nube
el mundo todo, igual que un diccionario:
dalias, Tahití, el fuego o el querube,
la hora vulgar o el sueño estrafalario.

Yo no sé más que tú, nube viajera,
mundo sólo en perfil y un medio lado.
Del otro quien lo vio no ha regresado.

Tejes en tu verdad deseo y quimera.
Tú caminas piadosa al par del hombre
mientras va al Resplandor que un día le asombre.

(De *En lugar del mundo,*
Pre-Textos, Valencia, 1998)

Luis Garciía Montero
(Granada, 1958)

Garcilaso 1991

Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos.
Y en esta habitación del siglo xx,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,
sin palacios.
Junto a Bagdad herido por el fuego,
mi alma te ha cortado a su medida.

Todo cesa de pronto y te imagino
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,
la ley de tus edades,

y tengo miedo de quererte en falso,
porque no sé vivir sino en la apuesta,
abrasado por llamas que arden sin quemarnos
y que son realidad,
aunque los ojos miren la distancia
en los televisores.

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los vivos,
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo.

(De *Habitaciones separadas,*
Visor, Madrid, 1994)

Pedro Sevilla
(Arcos de la Frontera –Cádiz–, 1959)

Fotografía escolar

Ese que veis ahí junto al Hermano Eutimio,
el de ojos huidizos e inefables
que no consiguió plaza
en el glorioso equipo de fútbol del colegio;
ni entró nunca de balde al cine de verano
porque era tonto y torpe y no sabía
distraer al portero,
por tomarse venganza de tanta humillación
y demostrar a todos los de Segundo B
que era capaz de hacer algo importante,
comenzó a escribir versos de once sílabas
en azules cuadernos de dos rayas.
Así, sutiles críticos, no busquéis en mis versos
ni poéticas serias ni raros argumentos
sobre este noble oficio. Mi escritura
es sólo un vano intento de emular
la fama de los niños de mi escuela.
En especial de uno, Ramón Amaya Flores,
un gitano muy guapo
que marcaba los goles de chilena.

(De *La luz con el tiempo dentro,*
Renacimiento, Sevilla, 1996)

Felipe Benítez Reyes
(Rota –Cádiz–, 1960)

La condena

El que posee el oro añora el barro.
El dueño de la luz forja tinieblas.
El que adora a su dios teme a su dios.
El que no tiene dios tiembla en la noche.

Quien encontró el amor no lo buscaba.
Quien lo busca se encuentra con su sombra.
Quien trazó laberintos pide una rosa blanca.
El dueño de la rosa sueña con laberintos.

Aquel que halló el lugar piensa en marcharse.
El que no lo halló nunca
es desdichado.
Aquel que cifró el mundo con palabras
desprecia las palabras.
Quien busca las palabras que lo cifren
halla sólo palabras.

Nunca la posesión está cumplida.
Errático el deseo, el pensamiento.
Todo lo que se tiene es una niebla
y las vidas ajenas son la vida.

Nuestros tesoros son tesoros falsos.

Y somos los ladrones de tesoros.

(De *El equipaje abierto,* Tusquets, Barcelona, 1996)

Juan Peña
(Paradas –Sevilla–, 1961)

THICK AS BRICK

8-4-98

Ya sé que no recuerdas
esta escena de hoy.
Yo escuchaba una música muy triste,
y tú, apenas cuatro años, pintabas monigotes.
Te miraba, alzaste la cabeza
y me ofreciste, sin palabras,
la sonrisa más pura
con que pudieras celebrar la vida.
Se velaron entonces de lágrimas mis ojos
pues supe que en aquel mismo momento
se cifraba y se desvanecía
eso que buscarás y habrás perdido.

Ya sé que no recuerdas,
pero no olvides que hubo un tiempo

donde tu padre quiso guardarte una sonrisa
para que a ella vuelvas cuando sufras.

(De *Los placeres melancólicos,* Diputación Provincial,
Málaga, 2006)

Inmaculada Mengíbar
(Córdoba, 1962)

TOMÁNDOME UN GIN TONIC EN MI CASA

Olvidar
es difícil.
Lo mismo que planchar una camisa
o que meter en el congelador
los cubitos de hielo.

O sea, que requiere su trabajo
y no poca atención.

Al final queda siempre alguna arruga.
Al final se derrama un poco de agua, siempre.

(De *Pantalones blancos de franela,*
Hiperión, Madrid, 1994)

José Mateos
(Jerez de la Frontera –Cádiz–, 1963)

La niebla (fragmentos)

Un faro entre la niebla. Sólo eso.
Un faro entre la niebla. Lo veías
pintado en el papel de las paredes
de aquella casa que alquilasteis juntos,
por unos meses, frente a un mar lejano.

Allí, toda mentira y daño fuera;
allí, mañanas en que era aún nuevo
despertar en sus brazos; y allí alegres
tardes de estudio, noches sin orillas,
y el café para dos viendo la lluvia.

En ese tiempo amar era tan fácil.
Te sentabas con ella en las continuas
barandillas del muelle, cara al viento,
o en las escalinatas de una iglesia,
y el brazo se te iba hacia sus hombros
o se escapaba un beso, una caricia,
porque la luna, el cine, los exámenes…

Por la Torre Tavira, en unas tiendas
llenas de gente en días de mercado,
le comprabas bombones, cigarrillos,
un libro de poemas que enlazase
dos corazones a una misma música,

en un mismo papel dos garzas blancas.
Ahora el trabajo, el piso, las facturas
se acumulan. No hay tiempo. Pasa fuera
semanas, meses..., tiempo. Nunca hay tiempo.
Sólo para morir hay tiempo ahora,
para ir envejeciendo entre periódicos
que nunca dicen cómo te hace falta
su risa, el ritmo de una casa propia.

Qué grieta antigua. Qué gotera triste.
Qué armazón de años idos y nostalgia.
Qué harapos ebrios ondeando al viento.
Qué faro erguido es este amor que puede
sobrevivir al excesivo roce
de dos vidas que imploran, hieren, sudan,
bostezan, se defraudan... Qué isla grande.
Qué mástil de ternura en la tormenta.
Qué lámpara indecisa en la alta noche.
Qué tabla y qué naufragio al mismo tiempo.

*

Lejos del ruido, en una casa en orden,
cuando dos que se quieren viven juntos
y juntos son la vida, algunas veces
es el amor la soledad perfecta.
Y al amar, los sentidos que codician
todo el fulgor del mundo, que nos atan
muy fuertemente al mundo, son de pronto

lo que más nos aleja de este mundo.
¿Y hay entonces un gesto, una palabra
capaz de apaciguar el daño que hacen
las garras que se vuelven aire y plumas?
¿Cómo hablar de un amor sin ensuciarlo?
¿Cómo se puede resumir el cuerpo
que uno ama, en un beso, una caricia?
¿Cómo saber, en la agitada noche
de estridencia y de alcohol, cuando te besan,
si es la vida o la muerte quien te besa?

Sin saber que es amor siente el amor
más plenamente quien lo sueña a solas.
Sin saber que es metal se hunde la espada.
Huele la rosa sin saber que es rosa
y que es olor y espinas. Sin embargo,
nadie puede ignorarse. Sin embargo,
al amar, nadie puede aislar lo que ama
para subir más alto, nadie puede
decir: te quiero, sin decir: te alejas,
me confinas, te impones, te destrozo.

(De *La niebla,* Pre-Textos, Valencia, 2003)

Emilio Quintana
(Loja –Granada–, 1964)

El mal poeta

Tantas tardes leyendo a Baudelaire.
Tanto esfuerzo para ir de maldito.
Las peleas con mi padre,
que nunca comprendió
por qué yo le llamaba
Aupick y no Quintana.
Aquella temporada en que me puse
a buscar una mulata
por amante.
Y en Loja.
Fue cuando me di cuenta
de que la castidad no era lo mío.
Aquella novia belga que perdí.

Pero soy un Quintana,
un poeta burgués y provinciano.
Un tipo que se aburre
—como todos ustedes—
y en vez de hacer turismo
escribe versos. Alguien
que poco a poco va aceptando
que a nadie le hace falta,
afortunadamente:
y menos
a la historia de la literatura.

En fin, ya lo están viendo,
una vergüenza.

(De *Las leyes de la herencia*,
Nada Nuevo, Granada, 1992)

Juan Bonilla
(Jerez de la Frontera –Cádiz–, 1966)

ESTO QUERÍA SER UN POEMA DE AMOR

Tiras de las dos asas amarillas
y la bolsa se cierra.
Luego haces dos nudos
sobre las mondas de naranja y las cáscaras de plátano,
las sobras de la cena,
unas cuantas docenas de colillas
y una planta que ha muerto.
Son doce pisos luego y unos cuarenta pasos
hasta el conteñedor —en el que apenas cabe ya
ninguna bolsa.
En el momento de depositarla allí
se ha iluminado un número en tu mente:
setenta y seis. Son pocas todavía
las bolsas de basura que habéis llenado juntos
si las comparas con las más de mil
que Laura y tú llenasteis;

son muchas, desde luego, un escorial, si las comparas
con las apenas diez
que, de aquel sótano de Londres donde Marge,
sacabas rumbo a un minúsculo depósito en el patio.
En La Habana Amarilis
cada noche colgaba la basura de las ramas de los
árboles
—para evitar la proliferación de ratas—:
llenasteis juntos veintitantas bolsas.
Es fea, bien lo sabes, tu costumbre
de computar amores en bolsas de basura.
Tal vez un día de estos se te olvide.
Doce pisos arriba hay una luz: es tu cocina.
En el cubo hay una nueva bolsa que mañana
llenaremos.

(De *Buzón vacío,*
Pre-Textos, Valencia, 2006)

Enrique García-Máiquez
(El Puerto de Santa María –Cádiz–, 1969)

BLANCO Y NEGRO

(El séptimo sello)

¿Para qué vale el swing de golf, la moto
que se tumba en las curvas, el glamour
de las noches de fiesta, la piscina
o el aplauso del público, si existen
—te pregunta la muerte mientras mueve
un alfil sigiloso— los paseos
por la playa, tus perros, la poesía,
el ángelus, el cine, la memoria
y amigos, que también van a morir?

(Inédito)

Jaime García-Máiquez
(El Puerto de Santa María –Cádiz–, 1973)

Las cuatro estaciones

El otoño y sus calles
doradas por las hojas de los libros.

El invierno de nieve
igual que un largo y triste endecasílabo.

Después la primavera enamorada
leyendo algún poema de Virgilio.

Luego llega el verano y, como siempre,
uno manda al carajo los versitos.

(De *Jugar en serio* —Bajo el heterónimo Fernando López de Artieta—, Visor, Madrid, 2004)

Rocío Arana
(Sevilla, 1977)

SE OFRECE

Aquí me tienen siempre a su servicio
¿quieren que haga un poema sobre una casa blanca
con una suave luz naranja al fondo
y un cielo tachonado de nubes quebradizas?
Pues ánimo aprovechen la ocasión:
estoy de saldo.
Una voz imperiosa me ordena levantarme
a horas ni siquiera sospechadas,
y no hay botón que pare
todo este mecanismo de sílabas nocturnas.
Así que ya lo oyen
aprovechen pues quién sabe mañana
amenace sequía
ya sé que las palabras no son lo más rentable
ya sé desearían un bonito visón
unas rosas quizás un buen anillo
que provoque unas lágrimas y un decidido sí.
Pero si están en paro como una servidora
les dejo mi teléfono
ya saben once sílabas
no cuestan ni con mucho diez millones.

(De *Magia,* Númenor, Sevilla, 2002)

Jesús Beades
(Sevilla, 1978)

El gobierno de diez ciudades

a Carmelo Guillén Acosta

Responder cinco cartas, tender una lavadora,
y fumar una pipa reflexiva y en paz
la envidia cochina de los toros sentados.
El día ha sido duro,
no gran cosa si no muy duro.
Como siempre, inesperadamente llegó el alba
y cómo no con sus dedos de rosa
pellizcaba sus piernas insumisas a los despertadores.
Legiones de despertadores con cara de bull-dog
van invadiendo las calles
con ladridos que suenan a cierres de mercería.
Ah la ducha y su lírica de realismo limpio
resbala por su cuerpo diciendo llegas tarde llegas tarde
danos hoy el café de cada día,
horas como sillares son las del trabajo,
pocos las ven todos las disfrutan,
la mañana se extiende como una estepa rusa
hay que ponerle corazón a este páramo inacabable,
llamar a Javi, llamar a Ramón,
salmodia la conciencia como una música de fondo.
El autobús como un elefante naranja va cargado
de señoras que empujan y preocupaciones humanas,
las preocupaciones humanas viajan mucho

en el transporte público.
Al llegar a casa, un Everest de ropa le saluda
aguardando, latente, en la ascética tabla de planchar,
llamar a Paco, llamar a Fidel,
home sweet home.
Ironiza la tele operando triunfos,
pechos, nalgas, mentiras, ese dichoso mando.
Ordenador apagado, ordenador encendido,
ah los megas los bytes ya le dan su saludo cibemético,
calor de hogar que emana del microondas,
exactamente 800 grados de calor de hogar,
salmodia la conciencia un artículo pendiente,
igual que una carrera, lo mismo lo mismo
que una carrera de obstáculos.
Nuestros días son los ríos que van a dar a la mar
que es el dormir, pero antes
responder cinco cartas, tender una lavadora,
llamar a quién, llamar a quién,
ah esa gente importante qué nostalgia
haciendo cosas grandes, cosas enormes, cosas
sin duda trascendentales para la especie humana.
Dios te salve, María, qué envidia, qué sueño,
llamar a quién, la agenda,
grises cartas, cárdenas lavadoras,
ya se borran las letras del libro de cabecera,
apaga y duerme, niño, que ya es tarde,
Yo velaré tu sueño.

(De *Centinelas,* Fundación Juan Manuel Lara,
Sevilla, 2002)

La duda de estar vivo o muerto
(La poesía de Francisco José Cruz)

Alicia García Bergua

En el presente ensayo hablo de dos libros del poeta sevillano Francisco José Cruz: *Maneras de vivir* (publicado primero en Sevilla en 1998 y ahora en la colección Tristán Lecoq, México, 2004), y *A morir no se aprende* (Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2003). En él intento recrear el ejercicio conjetural y de ahondamiento en las dimensiones temporales de la existencia presente que hace el autor en estos dos libros.

Maneras de vivir más allá de los límites

A Francisco José Cruz se le ha vuelto claro que es el lenguaje el que enmarca nuestra percepción de la realidad y que ésta se ordena en gran medida en forma conceptual. Escribe sus poemas prolongando los límites convencionales de la percepción y logra darnos una visión del presente que abarca las distintas dimensiones temporales de la vida y la muerte, y la indefinición de lo que deja de ser para ser otra cosa.

Percibir la realidad es, entre otras cosas, prestar atención a lo que nos rodea. Cuando esta atención es utilitaria toma del mundo lo que le conviene y no se esfuerza en ir más allá. En el caso de la poesía, este salto más allá casi siempre implica la entrada en la fantasía y en la ensoñación. Aunque la poesía de este autor también lo hace en alguna medida en estos dos libros, su ánimo es también el de no desapegarse de la realidad y ahondar lo más posible en ella, tratando de romper las apariencias de la percepción momentánea.

Este ahondamiento no es exactamente una ruptura de las convenciones, sino una posible ampliación de ellas a partir de la imaginación.

Por ejemplo, en su poema "El visitado" de *Maneras de vivir,* lo que podría pensar alguien ante el espejo da una vuelta de ciento ochenta grados para convertirse en lo que pensaría la imagen, de ser otra persona.

Esto, a mi parecer, lo logra Francisco José Cruz tratando de abarcar una continuidad que para la sola percepción es imposible, pero para la mente no. Si partimos de que la mente puede representarse no sólo lo que es, lo que fue o está siendo en el momento, sino también las cosas que no son y las que no pueden captarse de manera inmediata o las que son imposibles de percibir por ser conjeturas, el poeta puede establecer perfectamente una especie de simultaneidad y continuidad metafóricas entre distintos elementos y acontecimientos. Este puede ser el caso, por ejemplo, de su poema "Revisión", también de este libro, donde traza un paralelismo temporal y una suerte de continuidad entre su madre muerta deshaciéndose en la tumba y su bebé formándose en el vientre de su mujer.

En esta poesía se privilegia, entonces, una visión que cerca los temas con el lenguaje para irlos explorando desde distintos ángulos. Por esta razón su lenguaje no sólo trata de representarse las cosas y los hechos, es también un instrumento que los aborda casi sin ningún alarde retórico tratando de profundizar en los temas de una manera concreta y singular en cada caso; hay, como dice él de su admirado Eliseo Diego, una adecuación a cada tema. Y logra esta adecuación consiguiendo que el lenguaje alcance un tono y un estilo que le permitan enfocar cada objetivo con mucha precisión. Aunque aborde como tema la ambigüedad o la indefinición, su lenguaje no da lugar a ellas. El lenguaje en sus poemas logra, igual que en las fotos, un alto grado de definición de las imágenes, como si las palabras fueran un instrumento de visión, una forma de fijar lo imaginado y de darle las dimensiones temporales que no se suelen captar a simple vista.

En el caso del poema, titulado "Orfandad", de *Maneras de vivir,* el poeta empieza por una línea *(Se quedaron sin niños los juguetes)* que no definiría usualmente a los juguetes o lo haría negativamente, para otorgarles esa dimensión temporal que perdieron y que los hizo huérfanos de los niños que jugaron con ellos. Ese polvo que conservan, y que es también el polvo al que se redujeron los niños, es en realidad la esencia perdurable de esos objetos, su antiguo presente, captado en las palabras del poema. En su libro *Maneras de vivir* encontramos también que no saber para qué servía un objeto milenario de la cultura Lambayeque, es una suerte de claridad oculta, en la medida en que por medio de esa ignorancia podemos intuir el paso de un presente histórico que fue y sigue siendo en el objeto. Esa intuición se logra apegándose estrictamente al objeto, sin emprender teorías y supuestos que vayan más allá de él y lo traigan hasta nosotros mediante hipótesis y suposiciones. El objeto sigue ahí, en su presente porque mantenemos una duda acerca de él. A través del objeto podemos percibir un tiempo histórico que se volvió ubicuo, como dice el poema, precisamente porque guarda de alguna manera la presencia de quienes lo utilizaron en esa duda que sobre él tenemos. Porque quienes lo usaron lo hicieron en un tiempo que no iba en la dirección desde la que ahora podemos apreciarlo; el objeto no tenía, en un principio, la finalidad de permanecer en la vitrina del museo, donde ahora simplemente nos cuestiona que el verdadero sentido del tiempo sea el que momentáneamente le otorgamos con las palabras.

Por esto último, en esta manera de ahondar en el mundo real que tiene Francisco José Cruz en este libro, y que sería como reza el título una manera de vivir, hay una búsqueda de esos presentes que no parecen dirigirse a ningún lugar en especial, en todo lo que parecería cotidianamente estar estancado, muerto, dormido, inconexo e interrumpido. En su poema "Manera de dormir", el abuelo duerme en el día y

parece tranquilo, pero la luz lo lava mientras tanto de las incertidumbres de la sombra. Hay en esta luz del poema todo un movimiento que permite recrear ese espacio fronterizo de la vejez, que sería también equiparable al del esturión en el acuario del poema de *Maneras de vivir* con el mismo nombre. Aunque ambos, el viejo y el pez ya no estén del todo en su antiguo ambiente siguen siendo y no lo que fueron. Y esa manera de ser en tránsito en un presente que parece aislado y tranquilo, de estar y de ir dejando de estar o de ya ser otra cosa, es el rastro de ese flujo fundamental de los infinitos momentos presentes que lo encadenan todo y que son en realidad el tiempo verdadero inabarcable. No se puede hablar en general de este tiempo, sino sólo intuir su presencia al prestarle atención a la inmovilidad o tranquilidad aparente y momentánea con que se presentan los hechos. Porque para Francisco José Cruz el motor que nos anima no está, como un dios, por encima de nuestras cabezas, sino que es parte de nuestra naturaleza profunda, corporal y material. Y para no abordar en abstracto este tema, Francisco José Cruz, en *Maneras de vivir,* emula con el lenguaje nuestra reintegración a la materia inerte o viva que fluye sin saber de sí misma. Porque en nuestro empeño de trascenderla humanamente nos hemos evadido de ella, hemos pretendido no ser parte de ella.

Probablemente de esto se derive el hecho de ver la muerte como un lugar separado y trascendente al que nos dirigimos y no como un umbral que constantemente atravesamos. Esto también nos impide vernos realmente como somos porque para este poeta somos también, en alguna medida, el barro que moldean las manos, el venado comido a bocados y que estaba libre en el campo, la jaula en la que murió el pájaro, la camisa que alguien se puso. Somos parte de nuestro presente y del de todas las cosas y los seres en alguna medida. Pero también somos cuerpos que desean proyectarse en el tiempo, ir más allá de él y es la

formulación explícita de este deseo la que resulta ambigua y paradójica en nosotros, quizá sólo un producto de nuestro tipo de mente.

Francisco José Cruz hace explícito —en su poema "De vacío" de su libro posterior a *Maneras de vivir, A morir no se aprende*— que su deseo de escribir es corporal y que la mente lo obedece. Hay en ese deseo, a mi parecer, una especie de entrada en el mundo de la memoria que, en su concepción, más que una entidad abstracta, es ese rastro ambiguo e indeciso que vamos dejando y que tenemos que intuir o interpretar. Para él hay la necesidad de deshacerse de toda posible retórica para quedarse en blanco y volver a ver y a escuchar ese rastro. Dice el poema:

…El cuerpo siempre aguarda que yo escoja
la idea. Pero cuando, sentado ante la mesa,
me pongo a hacer memoria
de algo que los dos vivimos aunque sólo fuera
imaginado entre cambiantes sombras,
me quedo entero en blanco (las manos en las teclas)
y no abrimos la boca.

Porque en realidad somos, en última instancia, la única materia con una conciencia que puede, por ejemplo, asumir que es una de las cosas que la mesa tiene encima y que le puede decir que ella fue el tronco y las raíces de un árbol; que le puede decir que su ser es temporal en un sentido humano. Como sucede en el poema "La mesa" de *Maneras de vivir*. En esa medida somos materia memoriosa y no sólo expresión de una memoria como la materia viva.

La poesía de este poeta y la de su contemporáneo y amigo mexicano Antonio Deltoro parecen intuir de distinta manera el hecho de

que la vida humana —pese a su evolución cultural— sigue manteniendo el instinto biológico de organizarse y asumirse como parte de un todo material que la supera. En el caso de Antonio Deltoro, su poesía parecería establecer un ecosistema espiritual por el que transcurre la energía de ensoñación que amplía y profundiza nuestras experiencias limitadas. Francisco José Cruz, en cambio, busca, según creo, reestablecer en nuestra mente esos vínculos temporales de la vida presente y material que por inabarcables vamos perdiendo, y que son en realidad el motor profundo de la existencia. Dice en su "Monólogo del astronauta", de *Maneras de vivir:*

Estoy fuera del mundo estoy flotando sobre la misma nave
que avanza
como si no avanzara / Estoy flotando mientras Hawai aparece
otra vez
y desaparece. Sigo asomado a la ventana Observar desde aquí
es siempre ver lo mismo en lo distinto lo distinto en lo mismo
El espacio
el espacio ese absorto despliegue de distancias sin fin
no se parece
en nada a lo que el hombre imagina que puede ser la libertad…

Para Francisco José Cruz la verdadera libertad del hombre consistiría, entonces, en lograr intuir momentáneamente este motor, aunque nos pueda parecer que estamos, como en el poema antes citado, viendo lo mismo en lo distinto, lo distinto en lo mismo. La gran conquista es, entonces, la posibilidad de detenernos con el lenguaje en los umbrales o bisagras de la materia que, como las puertas de su poema "Maneras de jugar", *se abren y se cierran sin irse de sus sitios.* Es decir, percibir las notas

del verdadero tránsito de la vida a la muerte, y no sólo asumirlo conceptualmente como algo fuera de nosotros.

La noción que se tenía de dios como fundamento pasa, en *Maneras de vivir,* a ser la de un creador al que ya no le interesa que entendamos sus obras. Entonces, en la poesía de Francisco José Cruz existe el interés por recorrer ese camino de profunda ignorancia y falta de sentido que las religiones suelen iluminar retóricamente haciéndonos sentir que con ellas podemos vernos desde fuera o trazarnos un contorno más allá.

Maneras de vivir es un libro que despliega precisamente esta idea de que el más allá está en nosotros en la medida en que somos parte del todo material que existe. El universo es materia. El más allá que nos plantea Francisco José Cruz es, en este sentido, más próximo a la física contemporánea, pues es como las distintas dimensiones que pueden ir cobrando la materia y el presente mismo a partir de distintas suposiciones. Los físicos y los astrónomos se sitúan más allá al tratar de entender la naturaleza de las partículas que componen y constituyen todo. Y el presente está concebido por este poeta como algo similar a una partícula cuya orientación no define el sentido de un movimiento general, sino que es una simple probabilidad entre muchas, que puede ir cobrando significados muy distintos en un tiempo que se supone lineal. La esencia del presente está, para él, en la duda sobre la propia existencia. Dice en el último terceto del poema "Petición" que cierra *Maneras de vivir:*

Hablemos aunque no hablemos.
Entrémonos en la duda
de estar vivos o estar muertos y no callaremos nunca.

Desde mi punto de vista, esta duda como condición esencial de la existencia humana es la que apuntala su siguiente libro:

A morir no se aprende

Cuando la muerte deja de ser concebida como la parada definitiva del camino que nos eleva a la trascendencia y a un sentido más allá de la vida, uno se fija entonces en esa falta de dirección de los acontecimientos vitales. La muerte en los poemas de *A morir no se aprende* aparece trazada libre y abiertamente en la vida cotidiana con líneas de profundidad y oscuridad que solemos tratar de evadir al generalizar para seguir viviendo, pero Francisco José Cruz no lo hace.

Los poemas de este libro nos despliegan la trama de la vida en escenas habituales detenidas en el tiempo; por ejemplo, el ciprés que sin saber que está seco permanece erguido junto a otros a un lado de la piscina; la suicida que piensa en dejar lo que siempre deja cuando llega a su casa sobre el pretil del río; la mosca atrapada en el ámbar, detenida en algún instante de una existencia anterior; la niña perdida que murmura a través de la loca que anda por la calle; la imaginación de la propia muerte en el sopor de la siesta; las idas al váter de la madre antes de conocer o fingiendo no saber que tiene cáncer de colon; el fatal dolor de garganta del jardinero; los comentarios diarios del amigo sobre su cáncer de piel como si fuera una enfermedad leve; el recuerdo del contacto con el rostro del hermano ya fallecido…

En todas estas escenas podemos ver un grado de duda sobre la dirección en la que va el tiempo, que impide que la existencia atrapada en algún momento se convierta en el correlato inevitable de un posible final. Al lograr que en todas las escenas vislumbremos el dudoso trasfondo, los titubeos o los movimientos de la película en distintas direcciones, la muerte se transforma de nuevo en lo que realmente es:

un final esperado retóricamente y en general, pero que a la vez nos sigue pareciendo improbable y sorprendente hasta el último momento. Porque sorprende que la suicida haga lo que hace al llegar a su casa todos los días antes de suicidarse, porque imaginamos muchas veces que nos estamos muriendo o que estamos con los muertos estando vivos y sanos, porque recordamos y sentimos que estamos en una habitación en la que murió alguien y porque en alguna persona que tiene al principio una pequeña dolencia que parece inocua, ésta puede agravarse y conducir a la muerte. Este es a mí parecer el verdadero relieve que cobra la existencia para nosotros: esa capacidad de titubear en el trayecto, de desafiar al destino tan sólo con dudar, con intuir un trasfondo más allá.

Para ver las dimensiones que cobran las dudas en nuestra existencia, en gran parte de los poemas de *A morir no se aprende* el tiempo se bifurca siguiendo a unos y a otros. Los poemas abren las escenas y hacen ver distintas dimensiones del presente en un solo momento. En "Comida familiar" la familia come en la recámara, ahora comedor, en la que murió la madre en otro tiempo; en "Mientras agoniza", el hermano agoniza en una cama en el hospital, mientras el paciente de al lado, un drogadicto, pone la televisión a todo volumen y nadie puede callarlo; en "En una necrópolis romana" el guía va diciendo nombres y fechas y habla de la desidia de la administración para cuidarla; y en "Después del funeral" alguien decide no acompañar a la familia al cementerio y sólo darle el pésame e irse al bar a hablar de futbol. El tiempo son aquí diferentes caminos que nos salen al encuentro y que hacen evidentes las dudas, los titubeos y las inseguridades humanas en el trayecto. Porque la materia, para Francisco José Cruz en estos libros, tiene una temporalidad distinta. Si una puerta que ha dejado de serlo pensara, como lo supone en su poema "Abandonada" de *A morir no se aprende,* seguiría

creyendo que es puerta. En cambio, nuestra relación con ella al dejar de servirnos como tal, es irónica y en esa medida ambigua y dudosa; algo semejante a lo que sucede con el objeto de la cultura lambayeque en *Maneras de vivir.*

No aprendemos a morir precisamente porque no vivimos el tiempo a la manera del resto de los seres vivos ni como la materia en general, que son conducidos por un trayecto que parece lineal porque sus probabilidades están hasta cierto punto echadas de antemano, aunque también son afectadas externamente por distintos factores. Nuestras conciencias, al plantearse distintas conjeturas o al observar con atención el presente y las vicisitudes, juegan con las probabilidades de una forma extralimitada porque presuponen que, por un lado, podemos predecir que una serie de acontecimientos conducen necesariamente a un final y, a la vez, viven el presente sin tener totalmente este sentido de previsión y de predicción. Y quizá en esto consista el sentimiento de aventura para nosotros. En saber y no lo que va a pasar. El último terceto del poema que lleva el título del libro "A morir no se aprende" dice:

No se aprende a morir.
Siempre andamos perdidos
en medio de las cosas y la gente.

De estas líneas se infiere que vivir es extraviarse en un horizonte conocido a grandes rasgos o de manera anecdótica y que hallar un sentido en este extravío implica ahondar en esas vicisitudes que serían algo así como el peso muerto de la memoria sostenido en el poema de este libro "Cuarto de heridos", por los catres a ras del suelo. Dice el poema:

¿O muere

después de tanto tiempo

algo en ellos aún

que nadie advierte?

Ese peso muerto intuido en la escena a partir de los agujeros de bala son los rastros del giro singular de los acontecimientos, algo que queda en el aire y pasa inadvertido si no se presta verdadera atención.

En este libro de Francisco José Cruz hay, a mi parecer, la necesidad de restituirle a la vida esos giros singulares que se pierden por enfocarla desde su final, desde su resultado. La vida real de cada uno son estos giros que uno hace pretendiendo algo que después olvida. Por ejemplo en su poema "La búsqueda" nos habla de esa búsqueda en la pareja del niño que fue uno y de los propios hijos *en medio de precipitaciones y arrogancias / de domésticas dudas sobre el mundo / y urgencias sexuales.* Por medio de este poema entendemos que pese a no encontrar a esos niños o pese a haberlos hecho a un lado por momentos, es esencial para la existencia intuir ese camino irregular por el que uno transcurre. De esos periplos y titubeos que en apariencia no condujeron a ninguna parte definitiva, pero que son la vida, trata *A morir no se aprende.* Ellos son los que le dan un relieve temporal profundo a las escenas, los que nos permiten atravesar momentáneamente esos umbrales siempre presentes entre la muerte y la vida. Porque son las verdaderas aristas, las que le dan un relieve singular a la rememoración anecdótica de las simples escenas.

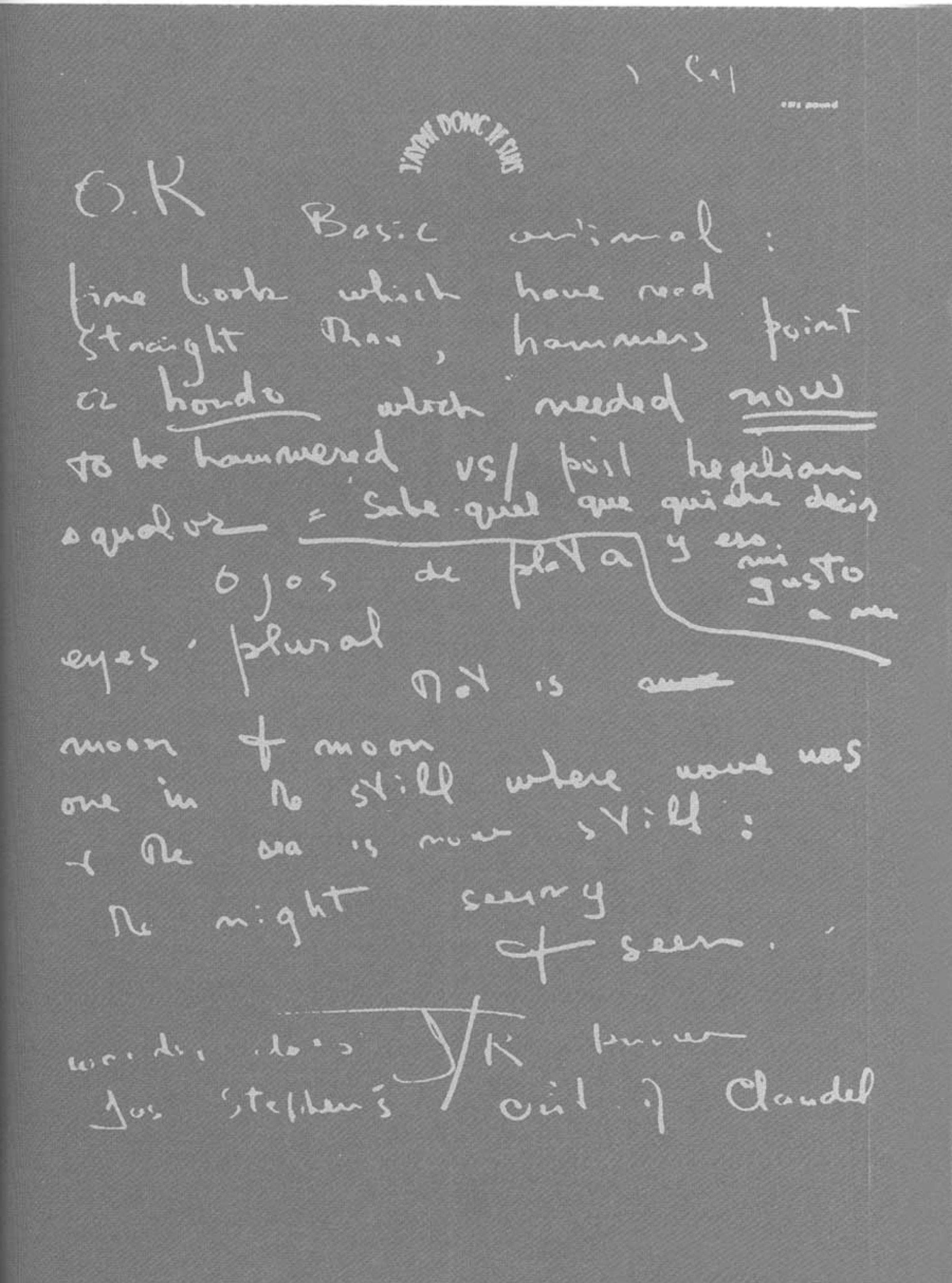
Por esta razón la singularidad de esta poesía de Francisco José Cruz no consiste simplemente en una concepción ideológica o cosmológica, sino en que pone una atención particular a los detalles de cosas que suceden para que un relieve y un transcurso se hagan evidentes. Los detalles que hacen un contrapunto a las escenas, les dan más fuerza.

Por ejemplo, el hecho de haber visto al jardinero quejarse de un dolor de garganta que parecía inicuo en el poema "No tenía importancia" hace que su muerte cobre una dimensión que no tendría si esto sólo se contara de manera anecdótica. O, por ejemplo, la molesta presencia del drogadicto al lado del hermano que agoniza en el hospital, en el poema "Mientras agoniza", convierte la agonía en algo más terrible, pues sucede en un escenario donde la vida sigue sin ninguna piedad hacia quien muere. Estos contrapuntos o la ausencia de ellos, como en los casos de las muertes del vecino con el que se ha cruzado muchas veces pero que no conoce y de la de su pariente de otra ciudad con la que se comunicaba a veces en su poema "Matices", nos obligan a aproximarnos a los hechos junto con el autor de los poemas; a prestarles una atención puntual y desmedida que los vuelve distintos, los agranda y les da una relevancia histórica que no suelen tener para los no afectados.

La poesía de Francisco José Cruz en estos dos libros no proyecta una visión o una filosofía sobre la vida, más bien la observa atentamente para captar en sus contrastes su verdadera fluidez. Parecería borrar las palabras que siempre decimos para escuchar otras que le vienen tan sólo de poner atención y que en cada caso tienen un ritmo especial que se adecua a su hallazgo, a lo que descubrió. En este sentido es una poesía sumamente novedosa cuyo ánimo no es el canto lírico sino ahondar en las profundidades de la diaria existencia.

Darío y Pound leen a Juan Ramón

Eduardo Uribe



J'AVAIS DONC IL SUIS

"no, he's not catholic. he is just lying on his back kicking his heels in it" –

don't know about young readers –
but can you please send
copy 'Ad Fonds'! to

Bhuddadiva Bhose
Kavitabhavan
202 Rashbehari Av. Calcutta 20

+ to "Nine" (vide enc)
Fraser @ least knows spanish
Eliot probably will need to
teach (not satisfactory @ all points).

Salud
EP

wish @ least knew what it's about [?]

Luego de publicar *Ninfea* y *Alma de violetas,* Juan Ramón Jiménez atravesó por una de las muchas crisis que caracterizaban su temperamento. En aquella ocasión, su estado de ánimo se debía a la mala acogida que tuvieron sus dos poemarios. Para motivar al poeta español, en 1900, Rubén Darío le envió un poema-carta en que lo impulsaba a no dejarse vencer por la desilusión; le sugería tomar una postura optimista porque, de otra forma, la *gaviota blanca* de la inspiración no podía liberarse; y lo invitaba a compartir ideas y experiencias. En cierto sentido, se trata de un llamado de atención que se hace al joven poeta para no dejarse vencer.

El texto que presentamos aquí es, como toda lectura, una mera sugerencia, pues se trata de un poema que no había sido publicado sino hasta hace poco, gracias a las pesquisas dirigidas por Íride Rossi de Fiori en la Biblioteca del Congreso de Washington. El manuscrito presenta palabras rayadas e incluso ilegibles. Sin embargo, hemos decidido publicarlo —con el riesgo de haber cometido errores— para ofrecer al lector un testimonio del diálogo entre dos de los mayores poetas de lengua española. Sólo falta mencionar que las frases entre paréntisis son añadidos que hizo el propio Juan Ramón.

(A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

Jiménez, triste Jiménez,
No llores; el mundo es alegre.
La vida es hiriente,
La flecha va por todas partes y hiere.
Jiménez,
La vida
Está encendida en tu pupila,
En tu emoción infinita,
En tus versos que cantan
Canciones antiguas
Del corazón de tu España
Que está en tu alma misma.

*

(Jiménez, es preciso
Reír, o sonreír al paraíso.)

*

Jiménez, las pasiones que nacen
Hacen temblar los cuerpos y las almas.
Son tempestades, terremotos interiores
Que de pronto estallan
En nuestras miserables armazones
Hechas para los sueños y las hadas.
En la red de tus nervios

Está presa, Jiménez,
Una gaviota blanca.
Ella pide las inmensidades
De esos ratos azules que buscas y no hallas.

*

No te esperaré, Jiménez,
Sino a la puerta de la Esperanza,
Cuando vaya tranquilo
Y sonriente vayas.
Estoy muy cansado.
Necesito suaves pláticas.
Hablaremos de la idea,
Hablaremos de las almas.
Tendremos compasiones
Para las gentes malas.
Leeremos bellas poesías
Y reiremos de las musas falsas.

(Rubén Darío)
(París, 1900)

(Cuando R. D. me escribió este poema-carta (1900)
yo tenía 19 años, y atravesaba una crisis pesimista)

J. R. J.

Pero el agua siguió su curso, y si en un momento el joven poeta sintió la indiferencia de los lectores y necesitó el aliento de Darío, para 1949 contaría con reconocimiento internacional. En aquella época, Juan Ramón tenía entre sus lectores a Ezra Pound, con quien sostuvo una cordial amistad por más de tres lustros. Aunque de personalidades distintas, ambos poetas profesaron una admiración recíproca, visible en la correspondencia que intercambiaron y, sólo por mencionar un ejemplo, en la famosa mención a Juan Ramón en el "Canto XV" de Pound.

El siguiente documento es la carta que el poeta norteamericano escribió el 5 de septiembre de 1949, luego de leer *Animal de fondo.* En ella se puede percibir la emotividad y el gusto por la poesía de su colega español; su impresión fue tal, que pensó que a T. S. Eliot podría interesarle su lectura, aunque fuera en francés. Cabe destacar que la carta es una magnífica representación del estilo poundiano y que el encabezado es un membrete del papel en que el autor de *The Cantos* solía escribir por aquellos años. "J'ayme donc je suis" es una parodia del *cogito* cartesiano; en este caso, Pound desplaza la razón para fundar la existencia en el amor: "Amo luego existo."

J'AYME DONC JE SUIS

O. K.
Basic animal:
fine book wich have read straight throu'; hammers point or hondo which needed now to be hammered VS (versus) post hegelian squalor = Sabe quel que quiere decir y eso mi gusto a mi

ojos de plata
eyes plural
that is

moon & moon

one in the still where wave was

& sea is now still:

the night seeing

& seen

wonder does J/R know Jos Stephens' crit. of Claudel

"no he's not catholic, he is just lying on his back kicking kis heels in it"

don't know about young readers —but can your Pleamar send copy A.d. Fondo to

Bhuddadiva Bhose Kavitabhavan

202 Rashbehari Av. Calcutta 20

& to "Nine". (vide.enc.) Fraser at least (will at least know what is about), knows spanish Eliot probably would need the french (not satisfactory at all points).

Salud

EP

SOLEDADES.

AL DVQVE DE BEJAR.

614.

PASOS de vn peregrino son errante
Quantos me dictó versos dulce Musa
En soledad confusa,
Perdidos vnos, otros inspirados.
Ó tu, que de venablos impedido,
Muros de abeto, almenas de diamante
Bates los montes, que de nieue armados
Gigantes de cristal los teme el cielo;
Donde el cuerno, del Echo repetido,
Fieras te expone, que al teñido suelo
Muertas pidiendo terminos disformes,
Espumoso coral le dan al Tormes:
Árrima a vn fresno el fresno, cuio acero
(Sangre sudando) en tiempo hará breue

Dos observaciones sobre el Manuscrito Chacón

[En 1629, el conde-duque de] Olivares, que no había conseguido de Góngora la publicación y dedicatoria de sus poesías, guardaba desde hacía un año en su biblioteca, como joya muy preciada, los tres tomos del Manuscrito Chacón —lujoso primor caligráfico sobre vitela, adornado con retratos y frontispicios— donde el señor de Polvoranca le había trasladado, bajo supervisión del poeta, la obra de don Luis, de quien el prócer era admirador incondicional.

Antonio Carreira,
Introducción a la *Antología poética de Góngora* (1986, 1993)

Chacón, bien obrando por sí, bien siguiendo instrucciones del conde-duque, ha hecho una tarea enormemente meritoria, ya que, en cierto modo, no hay manuscrito ni impreso tan valioso en la lírica de aquellos siglos.

Antonio Carreira, *Gongoremas* (1998)

Purpuréar la nieue:
I en quanto dà el solicito montero
Al duro robre, al pino leuantado
(Emulos viuidores de las peñas)
Las formidables señas
De'l osso, que aun besaua atrauesado
La hasta de tu luciente Jaualina;
O lo sagrado supla de la encina
Lo Augusto del dosel, o de la fuente
La alta ceneſa lo magestüoso
Del sitiäl a tu Deidad deuido,
Ô DVQVE esclarecido!
Templa en sus ondas tu fatiga ardiente:
I entregados tus miembros al reposo
Sobre el de grama cesped no desnudo,
Dexate vn rato hallar de'l pie acertado,
Que sus errantes passos ha votado
A la Réal cadena de tu escudo:
Honrre süaue generoso nudo
Libertad de Fortuna perseguida;
Que à tu piedad Euterpe agradecida,
Su canoro darà dulce instrumento,
Quando la Fama no su trompa al viento.

Dos momentos gongorinos

José María Micó

I

Los principales comentaristas antiguos del *Polifemo* fueron Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer, García de Salcedo Coronel, Andrés Cuesta y Martín Vázquez Siruela (este último en unas notas manuscritas sin orden y hasta hoy muy poco aprovechadas): su labor dejó el problema de las "fuentes" prácticamente resuelto, pero también revuelto —signos del tiempo o gajes del oficio— en una ingenua y competitiva ostentación de coincidencias con otros poetas clásicos o modernos que a menudo desvirtuaba o malentendía la indudable originalidad de don Luis, no surgida de una simple "imitación de diversos", sino de un complejo alarde de memoria creativa. Con frecuencia ha sido preciso, por tanto, desandar lo andado o desgranar lo sembrado a locas por los comentaristas, pero no me he cansado de reconocer con citas y menciones lo muchos que les debemos. No es menor nuestra deuda con los gongoristas modernos. Escribir sobre el *Polifemo* después de Antonio Vilanova y, sobre todo, de Dámaso Alonso es obligarse a un esfuerzo suplementario de humildad; todo el que lo intente acabará sintiéndose aludido por la famosa frase de Juan de Salisbury: "somos enanos en hombros de gigantes". Pero lo cierto es que el gigante fue don Luis y que los gongoristas no hacemos más que arrimar el hombro para entender sus versos, que todavía esconden muchos tesoros.

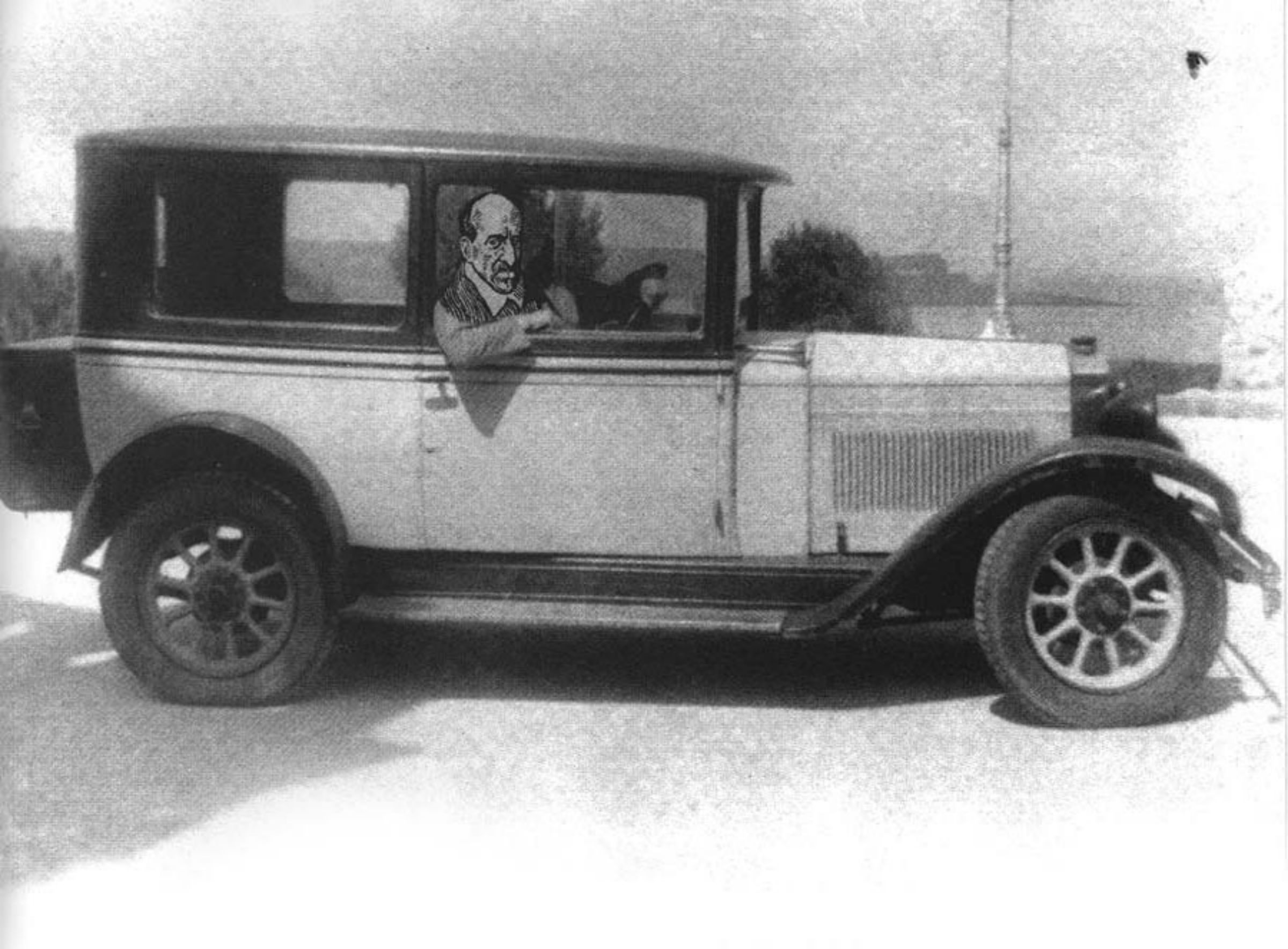
José María Micó, Presentación de su libro
de exégesis y comentario *El "Polifemo" de Luis de Góngora,* 2001

Dos momentos gongorinos

II

Nadie ha dominado tan prodigiosamente como él el arte de la creación poética. Fue tan grande su virtuosismo, que la lectura de sus textos produce a veces el vértigo de lo que parece no tener fin, un vértigo que no nace de la mera repetición preciosista y sin fondo de una misma geometría, sino de un incesante y siempre distinto deseo de perfección. Fue, sí, "riquísimo de imágenes", pero no tan "pobre de ideas" como lo pintó Menéndez y Pelayo, de manera que sus imitadores, que fueron legión, no pasaron de un fácil alarde de semejanzas adjetivas, externas y superficiales, y contribuyeron con su torpeza al ocasional desprestigio del poeta español que, "sin admitir segundo" (*Soledades,* I, 411), ha estado más cerca de merecer el bello endecasílabo que Rubén Darío puso en boca de Velásquez: "Alma de oro, fina voz de oro".

José María Micó, Preliminar de su libro *De Góngora,* 2001



De Rafael Alberti
a Federico García Lorca

Francisco Martínez Negrete

A Federico García Lorca

(Verano)

Sal tú, bebiendo campos y ciudades,
en largo ciervo de agua convertido,
hacia el mar de las albas claridades,
del martín-pescador mecido nido;

que yo saldré a esperarte amortecido,
hecho junco, a las altas soledades,
herido por el aire y requerido
por tu voz, sola entre las tempestades.

Deja que escriba, débil junco frío,
mi nombre en esas aguas corredoras,
que el viento llama, solitario, río.

Disuelto ya en tu nieve el nombre mío,
vuélvete a tus montañas trepadoras,
ciervo de espuma, rey del monterío.

(De *Marinero en tierra*)

No soy erudito en el tema, apenas entusiasta diletante, y esta nota pretende evidenciar lo que para muchos podrá ser una obviedad: la consistencia de una forma, a través del tiempo devenida en manera que podríamos llamar *andaluza* de hacer poesía.

Si de entre los enormes poetas andaluces (Luis de Góngora, Gustavo Adolfo Bécquer, Antonio y Manuel Machado, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti…) la germinal, indeclinable cima es Luis de Góngora —el *príncipe,* por principal: primero en excelencia—, este poema de Rafael Alberti a Federico García Lorca no niega su progenitura, la cruz de su parroquia, su clara estirpe gongorina y evidente plasticidad barroca en el juego de transformaciones de la imago que los poetas del 27 retomarían de don Luis para llevarlo —pienso especialmente en el Lorca de *Poeta en Nueva York,* en el primer Cernuda y en Aleixandre—hacia el más libre juego de asociaciones tan cercano al surrealismo.

Pero volvamos al soneto, que arranca —cinematográficamente: mester de fanopeia— afirmado ya como *poiesis* (acción) precisamente desde su primer vocablo (el imperativo *Sal)*, con dos espléndidos versos:

> *Sal tú, bebiendo campos y ciudades,*
> *en largo ciervo de agua convertido,*

En este poema de Rafael Alberti el poeta Federico García Lorca, tornado en río claro como un ojo de ciervo —porque ¿qué puede ser un ciervo sino todo ojos?—, va viendo y bebiendo y refractando en los versos los campos y ciudades que a su paso captura. Pasión de la mirada —*poesía* como ese modo particular de ver que resulta en/del reflejo de ciertas palabras en su precisa *ars combinatoria*—pareciera que la imagen

—autónoma/autófaga— se genera y alimenta de sí misma. Por supuesto, Alberti se declara en este sentido portador del carbunclo gongorino que transforma —a trescientos diez años de distancia— por pura entrevisión a Lorca en río que a su vez no es sino un *largo ciervo de agua,* tal como Góngora en sus *Soledades* transformase a Zeus —*mentido robador de Europa*— en el toro que, a su vez —*media luna las armas de su frente / y el sol todo los rayos de su pelo / luciente honor del cielo / en campos de zafiro pace estrellas*—, el maestro cordobés proyecta en la constelación correspondiente. Así, tendríamos los siguientes trinomios.

Zeus-toro-constelación de Tauro
Lorca-río-largo ciervo de agua

Dejémoslo ahí un instante. El primer cuarteto prosigue:

hacia el mar de las albas claridades,
del martín-pescador mecido nido;

¿Cuál es este mar, destino —aparentemente— final del *travelogue* lorquiano? El tercer verso de este cuarteto enceguece a fuerza de deslumbrar en su apoderamiento; *mar de las albas claridades* en el que el agua casi desaparece vuelta luz, mar de luz, mar total que nos hace pensar en Manrique, en el mar de Manrique en el que la vida-río del poeta Lorca irremisiblemente habrá de desembocar. Mar del tao, fin y destino de todo, de cuya refulgencia parece surgir, haciéndose visible como trofeo o regalo, el siguiente verso que seguramente Góngora habría aplaudido no sólo por la certera felicidad de la metáfora, sino porque ésta, amén de su belleza visual, reproduce con su intencional rima interna *(martín… mecido nido)* —materializándolo— el preciso vaivén del océano.

Si la *persona* del primer cuarteto es la segunda del singular, el *tú* con el que amorosamente Alberti se refiere a su amigo, en el segundo cuarteto ésta cambiará a la primera del singular, al *yo* de Alberti que, apenas enunciado, comienza también a transformarse:

que yo saldré a esperarte amortecido,
hecho junco, a las altas soledades,

Si toda transformación implica una especie de muerte, aquí el *yo* que significa la persona del poeta Rafael Alberti literalmente se "amortece" (desvanece, desmaya, desaparece) para tornarse en *junco* y esperar a su amigo no en el mar al que éste se dirige, sino en sus antípodas, en las *altas soledades* de la cima donde el río se origina. Aunque también cabría la posibilidad de que el adjetivo sustantivado *amortecido* pudiera referirse al mismo Lorca a quien la muerte ha transformado de río en océano y de océano en nube para poder así ulteriormente manifestarse como sola voz entre las tempestades que bañan a las altas soledades donde se origina de nuevo como río. En tanto Alberti es ahora junco…

herido por el aire y requerido
por tu voz, sola entre las tempestades.

La cima agreste, tempestuosa en la soledad de su altura parece ser el marco del encuentro, de la comunión, entre ambos poetas. El primer terceto abunda en el *cómo* éste se lleva a cabo:

Deja que escriba, débil junco frío,
mi nombre en esas aguas corredoras,
que el viento llama, solitario, río.

El encuentro, evidentemente, se da —y aquí el homenaje— en ese torrente de poesía visionaria que fue, que es, Federico García Lorca, al que Alberti busca, con magistral humildad —*débil junco frío*—, sumarse, inscribirse, constituyendo así un trinomio más que sería:

> Alberti-junco-pluma
> que escribe sobre
> Lorca-río-ciervo

Independientemente de su plausible connotación erótica que podría presuponer a Lorca bajo Alberti, Alberti, que yo sepa, no fue gay, por lo que más que un encuentro de cuerpos éste lo sería de sensibilidades puras en el estricto terreno de la poesía contenida en el vaso del soneto. Si en este primer terceto se mantiene la primera persona del singular, en el final, ésta cambiará de nuevo a la segunda, equilibrando así al soneto como encuentro de dos voces, como lugar del diálogo:

> *Disuelto ya en tu nieve el nombre mío,*
> *vuélvete a tus montañas trepadoras,*
> *ciervo de espuma, rey del monterío.*

Imagen del *ouroboros* —de la serpiente que se muerde la cola ("sierpe de don Luis", diría José Lezama Lima)— el soneto, venero de incesante transmutación, es redondo y termina ahí donde comienza, en el mismo lugar de la alabanza, con ese magnífico verso final que seguramente habría sonrosado a don Luis, ya que parece enteramente salido de su dedicatoria al duque de Béjar, al inicio de las *Soledades*. Cabría tan sólo añadir que el soneto en su totalidad cumple cabal y literalmente con una de las premisas esenciales del cánon gongorino: que la *persona* del poeta desaparezca en el poema para dar, así, lugar a la poesía.

TREINTA Y CINCO AÑOS MÁS TARDE

A mi hijo Sergio

Ha pasado por el tiempo como de puntillas,
temeroso de que los años descubriesen su fragilidad.

Cada noche, vigilante, se asomaba al silencio
para verlo crecer, igual que el oleaje,
cuando el mar se decide a olvidar que fue mar,
arropa con su estrépito las rocas y la playa
bajo el temblor azul de las estrellas.

Hoy, sentado en el patio, junto al pruno desnudo y el
jazmín,
recuerda cómo la luna llena de otro doce de agosto,
sorprendida, de pronto, por el alba
se aposentó en tus ojos por primera vez.

No hay nostalgia ninguna, ni melancolía.
Sólo un escalofrío y un olor.
La brisa del verano hace mover las hojas de la
enredadera.

Escena de una noche de verano

Una mujer solloza en el portal.
La noche es calurosa y las farolas,
en las esquinas, parpadean.
Es como si temiesen arrojar
demasiada luz donde no deben.
Hay un hombre de pie. Se ve su imagen
borrosa. Gesticula sin saber qué hacer.
El rumor de las hojas
no permite entender lo que susurra ahora en sus oídos.
Tan sólo se percibe el rictus de desesperación
con que se mueve sin cesar de un lado para otro.

Ella solloza inmóvil en la oscuridad.

El resto son suposiciones.

Apuntes sevillanos*

José Alameda

Sevilla y sus Sevillas

Sevilla es una ciudad por estratos. Así como en la Tierra hay capas geológicas, en Sevilla las hay incluso psicológicas, puesto que las hay históricas y étnicas. Como emblema de su mezcla se yergue la Giralda, mudéjar, con su añadido, el Giraldillo, renacentista. Y, sin embargo, la unidad es perfecta, a despecho de la diferencia de épocas y estilos entre la estructura y su remate.

Por otra parte, su reflejo en los poetas da también una diversidad de acentos, especialmente en los del 27 y sus alrededores.

Desde la torre vanguardista de Gerardo Diego:

Giralda en prisma puro de Sevilla,
nivelada del plomo y de la estrella,
molde en engaste azul, torre sin mella,
palma de arquitectura sin semilla.

O el acento entrañadamente dramático de Federico García Lorca:

Sevilla es una torre
Llena de arqueros finos.
Sevilla para herir.
Córdoba para morir.

Hasta la torre pinturera de Alberti:

* Extraídos de su libro *Retrato de tres ciudades: Sevilla, Madrid, México,* edición no venal de José Andrés de Oteyza, México, 2006.

Llora, Giraldilla mora
lágrimas en tu pañuelo,
mira cómo sube al cielo
la gracia toreadora.

O la definitivamente tauromáquica de Villalón:

Giralda, madre de artistas,
molde de fundir toreros,
dile al Giraldillo tuyo
que se ponga un traje negro.

Versos que han hecho fortuna entre los lectores, unos más que otros, pero que, con independencia de sus calidades, coinciden en no considerar la dualidad de la torre. Por admiración a ella y al donaire giratorio de su remate, escribí:

TORRE VIVA

En el espacio fijo
está tu cuerpo,
pero tu alma pura
vive en el tiempo,
en el giro imprevisto
que te da el viento,
tu gracia tornadiza,
tu atado vuelo.
Ser cómplice del aire
es tu secreto.
Giralda, torre quieta
con movimiento.

Se ha insistido hasta el tópico en otra de las contradicciones, o por mejor decir, otra de las simbiosis de Sevilla, la del clima pagano de su gran fiesta católica, la Semana Santa.

Pero por debajo —¿o por encima?— de todo, permanece la Sevilla romana, de la que después hablaremos, la Hispalis de Trajano y de Adriano.

Luego la Sevilla árabe, flor de la que se enorgullecen los historiadores moros y cuyo acento y estilo sobreviven a la definitiva reconquista de Sevilla por Fernando III el Santo.

Entretejida con todo está la Sevilla judía, en la que voy a detenerme un poco más, porque es de la que habitualmente se trata menos.

Los hebreos, desde la Edad Media, tuvieron muchas peripecias en España, con horas de florecimiento y horas de persecución. Pero fueron dejando un sedimen-

to profundo en el alma del pueblo español. El escritor norteamericano James Michener, a quien traté personalmente en México, me dio un libro suyo sobre España,[1] que tiene para mí en este momento la ventaja de no ser un ensayo, sino un documental, pues el autor no nos enreda en tesis y en interpretaciones, con propósitos "intelectuales", sino que se limita a describir y transcribir lo que ve, lo que oye, lo que le cuentan. En su capítulo sobre Sevilla hay un curioso testimonio, referido a una canción y un personaje popular: la Petenera. Como se sabe, la petenera es un viejo aire musical que cultivan los "cantores" del sur:

La Petenera se ha muerto
y la llevan a enterrar,
en el panteón no cabe
la gente que va detrás.

Pues bien, en este capítulo descubrimos (lo pongo en primera persona porque él, Michener, no dice haber descubierto nada, se limita a exponer), descubrimos, digo, que la Petera, tan "gitana", era judía.

…oyendo cantar (en Sevilla) al Gafas, con su voz cascada, vinosa, que nadie podría llamar bella, es como aprendí esta canción maravillosa:

¿Dónde vas bella judía,
tan vestida[2] *y a deshora?*
Voy en busca de Rebeco
que ha ido a la sinagoga.
Quien te puso Petenera
no te supo poner nombre
te debían de haber puesto
la perdición de los hombres.
Cuando oigas las campanas,
no preguntes quien murió,
porque tu remordimiento
te dirá que se mató.[3]

Tal es el testimonio de Michener, hombre que viaja por el mundo en búsqueda de realidades, de formas de vida más o menos exóticas para él y para su clientela, sin querer demostrar nada, con el propósito directo —práctico— de acopiar materiales para sus novelas y sus películas. Así, tropieza con la realidad viva y es ella —no él— la que nos da su verdad.

Otros testimonios, ya de otra índole —de fuentes históricas—

1 James Michener, *Iberia*.

2 Debe decir, sin duda, compuesta, pero tomo la traducción española como me la sirven.

3 Son, evidentemente, letras —estrofas— de diferentes épocas yuxtapuestas, como suele suceder en los géneros populares tradicionales.

hay sobre el tema. Pedro I, don Pedro el Cruel, hizo de Sevilla su ciudad, y en aquel tiempo dos grandes judíos quedan en la historia.

Uno —el político— es Samuel Halevi, nada menos que Tesorero Mayor del reino —ministro de Hacienda— implacable recaudador de impuestos. Aunque era de Toledo, su drama culminó en Sevilla, cuando habiendo caído de la gracia del rey, sin que se sepan las causas, fue trasladado a la ciudad del Betis y murió por tormento en su cárcel, que así han sido siempre las gracias y desgracias de la política.

El otro —el poeta— tampoco era de Sevilla, pero fue predilecto del rey, como lo era la propia ciudad. Y lo traigo aquí porque también es predilecto mío. Hablo de Sem Tob Arduriel, más conocido en la literatura como el Rabí Don Sem Tob de Carrión.

Dedicó al soberano su obra en esta forma:

Señor noble, muy alto
oíd este sermón
que vos dice Don Santo
judío de Carrión.

Entre sus "Proverbios Morales" los hay tan graciosos como éste.

Cierto es y non fallezco
proverbio todavía,
el huésped y el peje [4]
jieden al tercer día.

Y este otro, que no se queda atrás:

Por nacer en espino
la rosa, yo non siento
que pierde, ni el buen vino
por venir del sarmiento.
Nin vale el azor menos
Porque en vil nido siga,
Nin los proverbios buenos
Porque judío los diga.

¡Cuán graciosa e intrépida desenvoltura la de su afirmación última!

Daré otra muestra del mesurado donaire de su lírica, que lo acerca en algún modo a ciertos poetas modernos:

Cuando se seca la rosa,
que ya su sazón sale,
queda el agua olorosa,
rosada, que más vale.

[4] El pez.

Aprovecho para señalar que no era sacerdote, pues la palabra rabí suele malinterpretarse. Rabí significa maestro, es el título que con frecuencia se da en los Evangelios a Jesús. Los rabinos nada tenían que ver con el sacerdocio.

Quedamos, pues, en que era judío, pero no sacerdote, amigo de Pedro I, de historia tan sevillana; y era, sobre todo, un gran poeta.

La imagen de don Pedro el Cruel se me clavó en la mente al pasar en mi infancia por la calle sevillana del Candilejo y oir la conseja: una anciana, ayudándose del candil, presenció un crimen del rey y dejó en la leyenda el testimonio, a la luz incierta de su llama. Y allí está el candilejo, tras de la enrejada ventana, con su herrumbre maldiciente.

Relaciono, además, al de Carrión con Sevilla, porque siempre he creído ver en sus proverbios un antecedente de los aforismos líricos de un ilustre sevillano, Antonio Machado.

De la atracción literaria de Sevilla ¿quién podría dudar? En una carcel de Sevilla nació el Quijote.

Y Cervantes invoca a la ciudad en su poema inmortal al túmulo de Felipe II.

…Y que es mancilla
que esto no dure un siglo. Oh gran
Sevilla,
Roma triunfante en ánimo y
nobleza.

El espíritu del gran manco, tan castellano de origen, mucho debió, sin duda al aire de Sevilla, inevitablemente formativo.

Encuentro con Bécquer

Un día, ya en Madrid, en el colegio del Pilar, en la clase de Historia de España, Jaime de Foxá —hermano de Agustín, el conocido escritor— recitó, a petición del maestro, "Las golondrinas", de Bécquer.

Fue para mí una revelación.

Ya entonces, los que formábamos el grupo más independiente de la clase, nos reíamos de la vieja poesía oficialesca, aunque sin haber encontrado todavía otra a la que abrazáramos.

Bécquer era ya un gran asidero. Su poesía natural, limpia, aunque vestida ya con todos los efectos del amor sentimental, estaba maravillosamente construida.

Compré mi primer libro de *Rimas*. Me sedujo desde el principio la disciplina con la que construía, con los materiales más sencillos:

Los suspiros son de aire y van al aire.
Las lágrimas son agua y van al mar.
Díme, mujer, cuando el amor se olvida
¿sabes tú a dónde va?

Es un poema perfecto. Por su sencillísima y cabal arquitectura. Y porque cuando Bécquer abre una ventana hacia el misterio, es una ventana de verdad, no de escenografía o de retórica… *¿Sabes tú a dónde va?* …Y con esto nos deja perdidos en el universo, en la desolación total, por un hueco infinito, ya inhumano…¿A dónde?… ¿A dónde?…Tiene sabor a eco, sin eco…En momentos aislados Bécquer llega a donde sólo alcanzan los que se ponen la escafandra surrealista…Bécquer es un visitador natural de trasmundos. Pero con el lenguaje común. O sea, sin escafandra.

Había ido yo conociendo poco a poco a Rubén Darío en revistas en las que, como poeta de moda, aparecía a cada rato. Pero Rubén, gigante de las letras españolas, me desconcertaba, quizás porque advertía en él la perenne intención de la aventura literaria, de ensayar, de buscar. Bécquer, en cambio, podría haber dicho: "Yo no busco, encuentro", como después diría Picasso (que no hacía sino buscar). Bécquer no traía propósitos, deliberaciones. Bécquer cantaba… Canta por siempre.

Allí era posible refugiarse, huyendo de Núñez de Arce y de Bernardo López García.

Bécquer fue para mí, literariamente, el camino de Damasco.

Otros dos poetas sevillanos (Cernuda y Aleixandre)

Sucedió que, a poco de haber conocido a Federico García Lorca,

a quien me presentaron en el cine-club madrileño de Jiménez Caballero, lo encontré en la mesita exterior de un café, en la esquina de Príncipe Vergara y Goya. Venía yo por la acera y me llamó con tono afectuoso, para hacerme sentar con sus amigos. Eran estos nada menos que Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Dámaso me pareció discreto y a la vez irónico, de talento muy evidente. Aleixandre era un ángel o, por lo menos, no parecía un ser humano. Nunca volví a verlo en persona, pero para mí es inolvidable su imagen, de la que trascendía una espiritualidad sin par. Estaba entonces muy enfermo y residía en Ciudad Lineal, en las afueras de Madrid, de donde venía de tarde en tarde a reunirse con sus íntimos. Pocas personas me han hablado con la ternura y el interés que aquel hombre —aquel ángel, no diré que de cabello rubio, porque ya para entonces casi no tenía cabello— mostró por el muchachito que había empezado a hablar de poesía con ellos, primero tímidamente y después apasionadamente, de modo que Federico se mostraba orgulloso, tratándome un poco como a su discípulo, lo que a mí aún más me enorgullecía.

Con Luis Cernuda, no obstante ser el más callado, fue con el que más hablé. Era Luis, con mucho, el más joven del grupo. Atildado, con un pelo negro planchadísimo, que le hubiera envidiado Carlos Gardel, y con un fino bigote, su elegancia era un poco rebuscada. No así la de su poesía, delicada y honda, que todo buen amigo de las letras conoce. O debe conocer. Porque pocos ejemplos hay de tan helénica hermosura, pasada por el tamiz de *la luz sin par de Sevilla, y en ella toda la resonancia del mundo.* Desde aquél día, Cernuda y yo fuimos amigos para toda la vida, hasta el último día en que lo vi, mucho después, en el restaurante Bellinghausen de México, cuando él residía en Coyoacán, en casa de la hija de Manuel Altolaguirre. Nos encontramos casualmente, yo no lo había visto y él se levantó y vino a mi mesa. En su voz y en sus ojos, la misma pureza de siempre, pero su pelo, aquel pelo negro de reflejos azules, se había tornado

gris, el bigote también de ceniza y, en vez del supremo traje inglés de sus días de esperanza, vestía un abrigo pardo, de profesor incógnito. Lo tomé por los hombros abrazándolo. Y ya no lo volví a ver. Poco después murió y sólo lo acompañaron unas cuantas notas en las más finas revistas literarias. Aquel encuentro último me produjo, como es natural, una infinita melancolía, que me hace recordar sus versos de juventud:

Los árboles al poniente
dan sombra a mi corazón,
las hojas ¿son verdes? Son
de oro puro y transparente,

como cantaba Luis cuando todo en él era maravillosa y augural voz mediterránea.

Arturo Cantú (1936-2006)

In lato sensu, don Arturo Cantú coescribió "Muerte sin fin", pues su mirada sobre este magno poema no es sino un delicado cincel que vuelve a poner los puntos sobre las íes reordenando el discurso, o bien, ofreciéndonoslo de nuevo. Tras leer el volumen de don Arturo, *En la red de cristal,* el texto de Gorostiza vuelve a aparecer frente a nuestros ojos como una verdadera revelación, una génesis inaudita.

Jorge Ortega

14 de septiembre de 2006

Créditos de las imágenes que ilustran este número:

Página 2: Gregorio Prieto, Sin título, en *¡Viva don Luis! 1927. Desde Góngora a Sevilla,* Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1998, p. 23.

Página 4: Portada de Alfonso Reyes, *Cuestiones gongorinas,* Madrid, Espasa-Calpe, 1927.

Página 9: Manuel de Falla, *Soneto a Córdoba,* 1927. Partitura autógrafa.

Página 12: *Luis Cernuda y Serafín Fernández Ferro frente al castillo de Cifuentes,* Guadalajara, 1932. En Luis Cernuda, *Álbum,* Biografía por James Valender. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2002.

Página 22: Portada de las *Anotaciones* de Herrera. Fondo Reservado. Biblioteca Nacional de México. José Luis Martínez, *Bibliofilia,* México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Página 24 y 25: *Granata*: historic-cities.huji.ac.il/ spain/granada/maps

Página 63 y 64: Carta autógrafa de Ezra Pound, reproducido en la revista *Rosa Cúbica* (invierno 1989-1990).

Páginas 70 y 72: Reproducción digital del Manuscrito Chacón, tomada de la Biblioteca Virtual Cervantes, www.cervantesvirtual.com

Página 75: *Don Luis de Góngora y Argote en "Fidelio", el automóvil de Pedro Salinas, en ¡Viva don Luis!*

Página 76: José Moreno Villa, sin título, en *¡Viva don Luis! 1927.*

Página 77: Federico García Lorca y Rafael Alberti, Madrid 1931, en *¡Viva don Luis! 1927.*

Página 84: Juan Miguel Sánchez, una iglesia andaluza, en *¡Viva don Luis! 1927.*

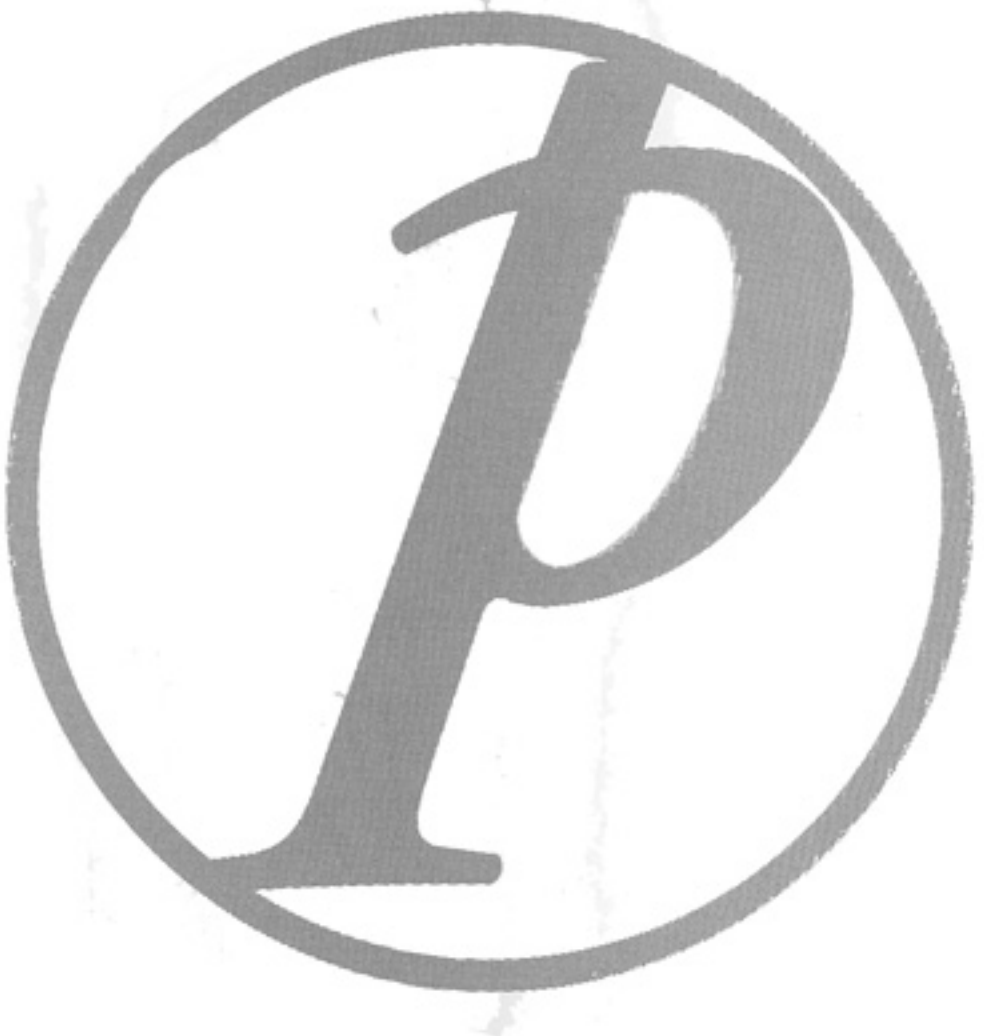
Página 85: Retrato de José Alameda, ca. 1950.

UNAM

Juan Ramón de la Fuente
RECTOR

Gerardo Estrada
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Gerardo Kleinburg
DIRECTOR DE LITERATURA



Periódico de Poesía

DIRECTOR
David Huerta

SUBDIRECTOR
Francisco Martínez Negrete

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Eduardo Uribe

DISEÑO ORIGINAL
Lourdes Ladrón de Guevara

ARTE Y DISEÑO GRÁFICO EDITORIAL
Gabriela Monticelli
taller_ds@yahoo.com

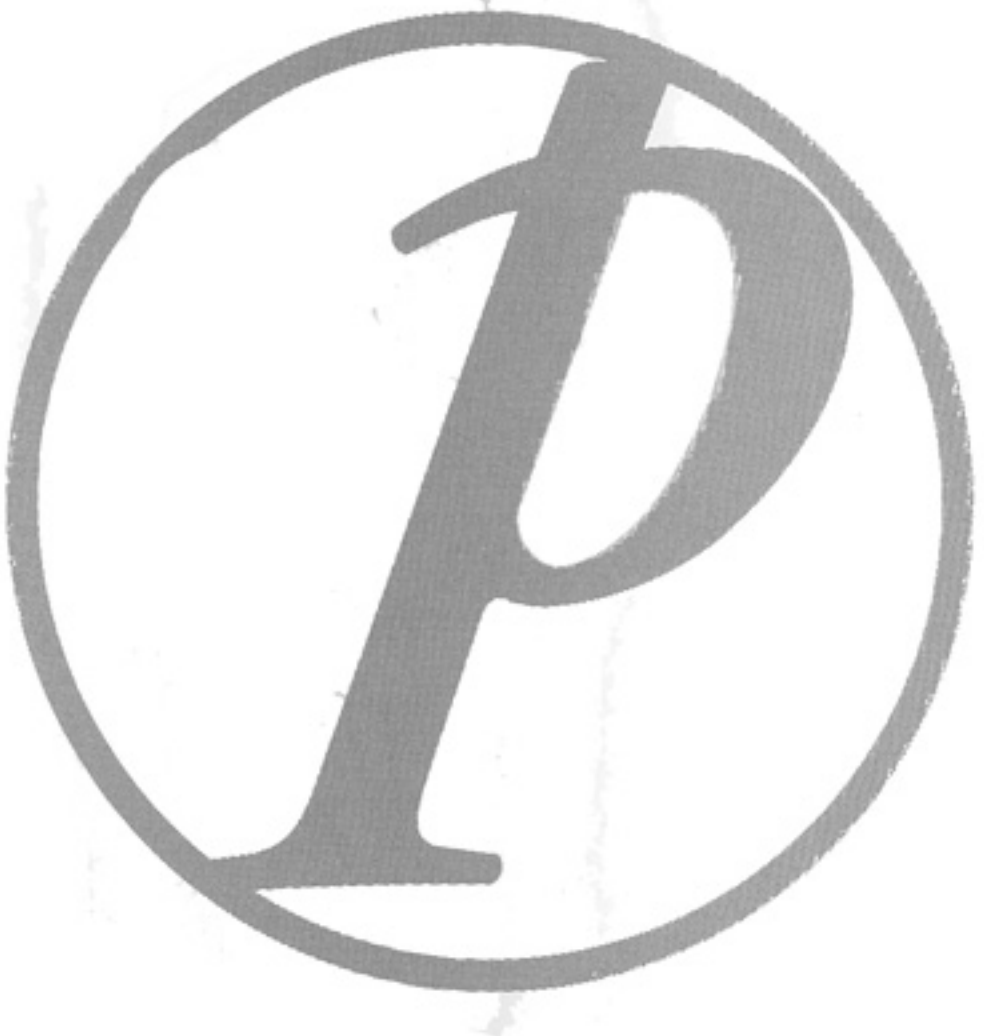
CONSEJO EDITORIAL
Federico Álvarez
Pablo Boullosa
Arturo Cantú †
Elsa Cross
Antonio Deltoro (Casa del Poeta)
José María Espinasa (Ediciones Sin Nombre)
Alicia García Bergua
Samuel Gordon
Marco Antonio Huerta
Eduardo Hurtado
Pablo Lombó
Jaime Moreno Villarreal
Pablo Muñoz Covarrubias
Iván Salinas
Pedro Serrano

UNAM

Juan Ramón de la Fuente
RECTOR

Gerardo Estrada
COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Gerardo Kleinburg
DIRECTOR DE LITERATURA



Periódico de Poesía

DIRECTOR
David Huerta

SUBDIRECTOR
Francisco Martínez Negrete

SECRETARIO DE REDACCIÓN
Eduardo Uribe

DISEÑO ORIGINAL
Lourdes Ladrón de Guevara

ARTE Y DISEÑO GRÁFICO EDITORIAL
Gabriela Monticelli
taller_ds@yahoo.com

CONSEJO EDITORIAL
Federico Álvarez
Pablo Boullosa
Arturo Cantú †
Elsa Cross
Antonio Deltoro (Casa del Poeta)
José María Espinasa (Ediciones Sin Nombre)
Alicia García Bergua
Samuel Gordon
Marco Antonio Huerta
Eduardo Hurtado
Pablo Lombó
Jaime Moreno Villarreal
Pablo Muñoz Covarrubias
Iván Salinas
Pedro Serrano

Periódico de Poesía, nueva época, número 12, terminó de imprimirse en el mes de noviembre de 2006, en Ediciones de Buena Tinta S.A. de C.V. San Julio Mz-607, L-13, Col. Pedregal de Santa Úrsula, C.P. 04600, México, D.F. Su tiraje fue de 1000 ejemplares. Para su impresión se utilizaron las fuentes Garamond y Helvética. Responsable de la edición: VÍCTOR CABRERA

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ ACCIÓN DE GRACIAS

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS SOBRE LUIS CERNUDA

JOSÉ MARÍA MICÓ DOS MOMENTOS GONGORINOS

VÍCTOR CABRERA SELECCIÓN DE POESÍA ANDALUZA ACTUAL

ALICIA GARCÍA BERGUA LA POESÍA DE FRANCISCO JOSÉ CRUZ

JENARO TALENS DOS POEMAS

0187-5965
9 770187 596504

DIFUSION CULTURAL UNAM
LITERATURA