

© Ángel Manuel Gómez Espada

BIENVENIDA

Tras un vacío de casi un año, el espíritu perruno de **Cervantes** regresa. Sé que mucha gente sigue nuestras páginas *coloquiales* y estaba ya harta de esperar. No tenemos justificación alguna por nuestra inconstancia y ausencia. Mil perdones para todos nuestros incondicionales. Para los que nos descubren ahora, un saludo quijotesco.

Nos ha llevado varias noches de mucho bostezo y café ultimar los detalles para subir a la Red estos nuevos contenidos que ahora tú comienzas a leer. Es invierno en **Cartagena**, pero apenas se nota. Aunque pueda chocar, algunos valientes adolescentes campean en manga corta con un monopatín bajo el brazo, desafiando a los viejos que no se atreven a estar mucho tiempo sentados en los bancos de las plazas.

Quiero decirles que vamos a iniciar esta nueva etapa con más ganas aún de tirar piedras a los gatitos que esconden leones y de abofetear a Doña Ignorancia, por muy mal visto que esté últimamente. ¿Educación, cultura, tradición, memoria, sabiduría, costumbre? ¿Quién tiene agallas para darle nombre a ese cóctel?



En una noche de borrachera, un amigo, o el espejo al volver a casa, o quién sé yo, me gritó iluminado: «La culpa de todo, Juan de Dios, la tienen los diccionarios de sinónimos». Llegó a asustarme tanta lucidez. Qué finura lingüística a través de una botella de vino malo, casi agrio.

Nuestro barco ha atracado en ocho ocasiones. Esta vez hemos recogido cargamento en verso desde Gabón, Nicaragua, Argentina, Chile, Perú, Francia, Cuba y México. Y por tierra hemos estrechado la mano a creadores de Badajoz, Valencia, Murcia, Madrid, Cádiz, Cáceres, Almería...

El verano pasado **Gilberto Gil**, ese gran músico que dispara con sonrisas, abandonó unos días su despacho ministerial para dar un recital en Galicia. Entre un tema y otro aprovechaba su condición de actual político e iba intercalando breves discursos sobre la manera de entender las fronteras bajo su prisma socialista. Advirtió al público: «Veo que algunos hombres aquí tienen creencias nacionalistas. Yo os digo que en esta vida hay que luchar por tener una mente internacionalista». Cargó de énfasis esa última palabra. ¡Bravo por **Gilberto Gil**! Algún día, quién sabe, en Brasil dejarán de ser brasileños.

Este número ocho está dedicado a la gente que todavía llora.

Gracias.

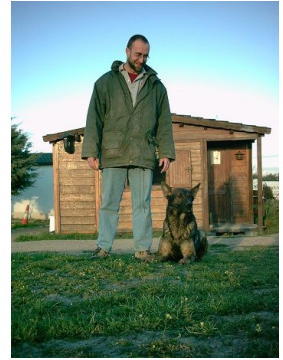
Bienvenidos.

JUAN DE DIOS GARCÍA

CANUMFORA

Carlos A. López

(Madrid, 1970, España). Es licenciado en Filología. Tiene dos poemarios a los que le gustaría dar salida, y va ya por el tercero. Algunas muestras de su material literario se han ido esparciendo sobre todo por tierras gallegas: *Galicia boxe*, *Ediciones Cardeñoso*, *Revista El Extramundi*, etc. Actualmente reside en el campo madrileño, poniendo en práctica el ideal de menosprecio de corte y la alabanza de aldea. Ha sido premiado en certámenes poéticos en Jaén y en Asturias.



167

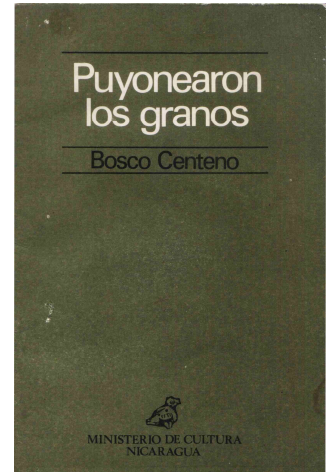
De agua
me vuelvo de agua
y acuático
recuerdo
y desaparezco tranquilo
mirando dentro
me abraza el pasado.

672

Habitar es quedarse quieto
y dejar que las raíces tomen el lugar del horizonte,
acortar los ojos para hacerlos profundos
y dejar los sonidos fuertes en el pleamar del viento.
Sólo los latidos
y los labios, acordes de una vista no más amplia que un abrazo,
son las cosas que puedo contar sin romper este amado silencio.

Bosco Centeno

(Managua, Nicaragua, 1954). Aunque era de la ciudad, y de familia acomodada, después de bachillerarse se hizo campesino en Solentiname. Más tarde pasó a formar parte de la Comunidad de Solentiname. Fue de los que asaltaron el Cuartel de San Carlos en la ofensiva de octubre de 1977, y a partir de entonces participó en incontables combates en el Frente Sur. Actualmente es Capitán del Ejército Popular Sandinista. Este poema pertenece al libro *Puyonearon los granos*, en el que expone sus experiencias de amor y de guerra, en un lenguaje directo pero con una gran carga imaginativa, sobrio y al mismo tiempo muy emotivo, personal sin apartarse nunca del habla de su pueblo.



Entreclases

Alicia, la compañera cubana que imparte
las clases a los hermanos de Angola,
en los minutos de receso, pasa por el pasillo
repartiendo sonrisas a palestinos y nicaragüenses,
para desaparecer por las escaleras con el ritmo
de una palmera mecida por la brisa
suave del mar.

A Chicha (Tony) caído en Nueva Guinea

Decías que para vos la muerte era
como un bello poema;
y cuando caíste tu sangre regó las mazorcas de maíz
que llevabas en los bolsillos del uniforme,
y sobre tu cuerpo puyonearon los granos
y crecieron grandes y fuertes espigas.

Jaime Siles

(Valencia, España, 1951). Poeta y catedrático de Filología Latina de la Universidad de La Laguna, ha sido además gastprofessor y profesor visitante en las universidades de Viena, Salzburgo, Graz, Bérgamo, Turín, Madison-Wisconsin y Berna, así como director del Instituto Español de Cultura en Viena y agregado cultural en la embajada de España en Austria. Ha publicado los libros de poemas *Génesis de la luz* (1969), *Biografía sola* (1971), *Canon* (1973), *Alegoría* (1977), *Música de agua* (1983), *Columnae* (1987), *Semáforos, semáforos* (1990) e *Himnos tardíos* (1999). Su obra ha sido vertida al italiano, francés y alemán entre otras lenguas. Ha cultivado igualmente el ensayo, con títulos como *El barroco en la poesía española* (1976), *Sobre un posible préstamo griego en ibérico* (1976), *Diversificaciones* (1982), *Introducción a la lengua y la literatura latinas* (1983), *Léxico de inscripciones ibéricas* (1985) y *Novísimos/Neuste spanische Poesie* (1991). Desde 1991 ejerce la crítica desde las páginas de *ABC* y el suplemento cultural *Blanco y Negro*.



Anthony Blunt, al final de la noche

He sido un atildado dandy oxoniense
al que el certero paso de los años
ha ido dándole el aire descuidado, y exacto,
que, en determinados grabados y estaciones,
ofrece el campo inglés.
Esos distintos tonos
de las hojas fueron rozando, tibios, mi mirada
y dejaron en ella un fondo de colores
que alimentan mis ojos, tanto como
los cuadros de los maestros italianos
a cuya sombra de cobalto y oro
pensé en otro tiempo envejecer.
Mi verdadera vocación ha sido
ser un historiador de arte;
lo de espía fue, más bien, algo provisional
que la guerra exigía:
una forma de ser soldado
impuesta, en aquellas concretas circunstancias,
por mis conocimientos de alemán.
Algo de poca monta: la recuperación
de unas cartas comprometidas, y comprometedoras,

de la emperatriz Federica, hija de la reina Victoria,
que, una vez conocido el contenido,
se me dio orden de destruir. Fue en Alemania,
en el 45. Pero de eso hace ya demasiado tiempo.
El locuaz Richardson ya lo ha contado,
con su prosa de bobo, y yo no lo voy a repetir.
Ser un traidor a mi país me afecta: cuánto
nadie lo puede comprender.
Mi personalidad múltiple es la causa.
He sido tantos y tantas cosas
que me es difícil reducirme a una sola.
Quieren que sea el contacto de Philby,
el que pasa información secreta a los soviéticos,
y el responsable de las defecciones
de Burgess y Maclean.
No niego que es posible.
Dos veces he cruzado las líneas del frente:
una, en tiempos de guerra, y otra, en tiempos de paz.
¿Cómo salir inerme?
He visto y sé ya demasiadas cosas.
Me gustaría retirarme a un ignoto lugar
en que hubiera museos abiertos por la noche,
bibliotecas con puertas giratorias,
bares que no cerraran nunca
y whiskys alumbrando con su líquido ámbar
sabias conversaciones sin final.
No sólo los astros ven
los furtivos amores de los hombres:
también yo, que no soy ningún astro,
asisto al espectáculo del ser. Y no me gusta:
no, nada me gusta, a excepción de la noche
con su cielo magmático
y algunas paredes de museos de Italia
en los que en otro tiempo pensé envejecer.
Acércate, muchacho, y mírame a los ojos
a mí, Sir Anthony Blunt a través de la noche,
hablando a solas en este balcón,
más allá del cual sólo veo una plaza.
¿Es este el espectáculo del ser?
¿Es esto lo que queda al final de la noche?

Francisco Véjar

(Viña del Mar, Chile, 1967). Ha publicado la *Antología de la poesía joven chilena* y *Georg Trakl. Homenaje desde Chile* (en coautoría con Sven Olsen y Armando Roa Vial), los poemarios *Fluvial*, *Música para un álbum personal*, *Continuidad del viaje*, *A vuelo de poeta*, *Canciones Imposibles*, y *País Insomnio*. Su obra ha sido traducida al italiano, inglés y croata. Fue becario de la Fundación Pablo Neruda en 1990 y en la actualidad es colaborador de la Revista de Libros del diario *El Mercurio*.



Ciudad escindida

Calles
y un centenar de sílabas
cifradas
furtivas
con derrumbes de casas
y heridas en sus aceras.
Pero siempre habrá algo que te guste;
como el vuelo del mirlo sobre el parque
o la compañía muda de los árboles.

Escrito encontrado en una mesa del restaurante Miramar (Quintay)

Si el abismo no nos llamara con su silencio
no podríamos leer a Trakl, ni permanecer horas
mirando estas lápidas anónimas que golpea la tempestad
como el grito del ave que acompaña a los muertos.
Líneas de *Sebastián en sueños* al fin de una playa
de arenas movedizas como náufragos. Nuestro tiempo
debería ser infinito como las arenas de esa playa.
Mas toda ceniza, toda embriaguez, toda permanencia
es innecesaria porque perecemos. Y en la costa —como se sabe— sigue
el incesante espectáculo del oleaje. Caminamos
sobre osamentas dispersas que han devuelto las olas del mar,
caminamos para abrir tantas puertas;
puertas de acero, puertas de madera, puertas invisibles,
—mudanza interior de la cual queremos desprendernos—
donde una palabra lleva todo lo que hemos podido poseer.

Eduardo Chirinos

(Lima, Perú, 1960). Es la segunda vez que nos visita este prestigioso autor peruano que trabaja en el estado norteamericano de Montana como profesor universitario. En este número os ofrecemos dos poemas de reciente elaboración. Uno está escrito a modo de homenaje al maestro Adolfo Westphalen, también limeño, muerto en una clínica de la capital peruana hace tres años. Westphalen ha sido una gloria contemporánea, un artista al que, creemos, no se le ha valorado lo suficiente. Seguro que dentro de diez años se le dedicarán congresos y mesas redondas, y, sin embargo, falleció pobre y sin la gracia de un reconocimiento masivo a la altura de su obra. La influencia de Westphalen es clara en la concepción poética de Chirinos, aunque podemos decir que no ensombrece ni una pizca la que es conocida por la crítica como una nueva voz potente de la lírica hispanoamericana.



El otro poema, ‘No tengo ruiseñores en el dedo’, marca las pautas de lo que practica en muchos textos nuestro autor: un surrealismo renovado, que sabe y huele a frescura, consciente de no caer en la repetición nostálgica. La poesía de Chirinos es un árbol al que, siendo ya alto, le quedan por lucir ramajes y frutos durante décadas.

Westphalen

Era una voz que lo cubría todo.
Una rosa dura y viva. Un silencio
puro como la nieve. Sucio
como un jaguar encadenado.
Como isla solitaria en busca de su mar.

Así era leerlo.

Temblaban los ojos de la Esfinge.
Incendiaba para siempre la Quimera.

No tengo ruseñores en el dedo

Deja el aire su aliento. Brilla
bajo una luz más pura. La lengua
se condena a la voz
y así nos sobrevive: húmeda y silente
con sonidos de pájaros aullando, como barco
perdido en un mar de palabras. No

sé qué cantar. Soy los otros. Espero
que los otros sean yo. Como los árboles.
No sé qué cantar.

No tengo ruseñores en el dedo.

Carlos Gagliardo

(Buenos Aires, Argentina, 1966). Miembro fundador del grupo de poetas *AbraLaPalabra*. Escritor inédito por elección (hasta ahora, salvo pequeñas apariciones en revistas). Coautor de más de diez espectáculos poético-musicales puestos en escena en la Argentina y en el exterior, con más de 70 presentaciones públicas. Participó como columnista de distintos programas culturales y literarios emitidos por las radios FM La Boca, FM Del Sur y FM La Tribu. A partir del año 1997 dirige la revista *Gnomo*, publicación referida a literatura en general e *Historieta* (publicación casual de aparición accidental). Ahora también se dedica a la música, como trompetista y cantante de la banda de rock Lo Bruno, bajo el nombre artístico de Gardo.



XVII

Silencioso,
como antes de haber nacido,
escribo cartas para el conflicto
del alma con el cuerpo.

Instantánea de F. Urondo

Vine a perder otro silencio.
Llueve sobre el mundo
desde afuera y como siempre
me sobrepasa el agua.
OTRO SILENCIO
No me atrevo siquiera a entrar
entre los muertos
me llevan

Jorge Barco

(Salamanca, España, 1977). Es fundador y codirector de la colección poético-artística *Cuadernos para Lisa*, donde han editado, entre otros, a José Hierro y a Antonio Colinas, quien les cedió *Junto al lago*, su primer libro de juventud, inédito hasta el momento.

Asiduo colaborador en medios de comunicación desde los catorce años, ha publicado un centenar de artículos de opinión, entrevistas a escritores y crítica literaria y musical en diferentes medios. Ha publicado dos cuadernos de poemas: *El rastro de mis lágrimas* (Aedo, 2000) y *Recuerdos de lo mío y de lo ajeno* (Cuadernos para Lisa, 2000).

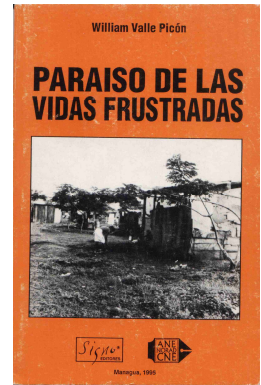


Para qué sirven las flores

Mickie Mouse fuma un porro
apoyado en la barandilla
del alto edificio naranja y rosa.
Homer se acerca con cautela,
encuentra mal a su amigo.
Le posa sus cuatro dedos en el hombro
y suspira.
Mickie da una lenta calada,
la saborea y piensa.
Ve un arco iris en el cielo.
—Ha muerto mi padre, dice.
Y una lágrima le cae por la mejilla.

William Valle Picón

(Managua, Nicaragua, 1958). Autodidacta. Sólo cursó estudios primarios. Se inició como poeta en los Talleres del Ministerio de Cultura en la década revolucionaria de los años 80. Su poesía estaba dispersa en revistas y periódicos nacionales y extranjeros, hasta que se editó su primer libro, *Paraíso de las vidas frustradas* (Signo, 1995), el cual mereció la primera Mención en el concurso nacional de Poesía. A dicho libro pertenece este poema.



Mercado

Frente a los tramos
el olor a piña madura, a guayabas y a bananos,
la gente va y viene entre un rumor de motores y voces.
Las vivanderas rodean los canastos con sus piernas voluminosas.

Las legumbres y las frutas son frescas, recién cortadas.
Sus brillos excitan el deseo.

Los vendedores gritan, relámpagos, la casa de horno,
con sus voces asoma el alma de los mercaderes
mientras en una hamaca de nylon un niño llora.

Stella Bottani

(Rosario, Argentina, 1949). Comienza a publicar en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la ciudad de Corral de Bustos, en el periódico *Lar de Crespo* (Entre Ríos) y otros periódicos regionales. Tiene en galeras su libro de cuentos *Juan Rodríguez y el diablo*, de cuya edición se responsabiliza la Sociedad Argentina de Escritores. Trabaja actualmente en *El Moridero*, libro de cuentos acuñados a su paso como asistente de enfermería en geriátricos bonaerenses.

Ha participado, además, en talleres literarios municipales de San Fernando y Marcos Paz, ciudades del gran Buenos Aires. En Marcos Paz reside actualmente.



Caminando

En una mañana suave
camino en San Fernando.
Echo las cartas a viejas meretrices
en cafetines sucios y olvidados.
Limpio las babas a un represor hemipléjico
en una clínica del bajo.
Higienizo sus partes púdicas
a un ex-ministro de economía
con demencia senil.
Un ex-agente de la SIDE
muere con un pulmón obstruido
por un trozo de carne.
Veo al príncipe de España
pasar en limusina
por la calle del Arca.
Paso las cuentas del rosario
en un templo budista.
Me salpica la sangre
de dos palomas blancas
en los ritos de Umbanda.
Bebo cashasha y giro
con el Exu Tranca Rua
en la Quimbanda.
Asisto a prodigios
en templos evangélicos
con pastores de rostros achinados.

En la esquina de El Planeta
Superman espera a Luisa
que ha entrado a comprar sandwiches.
Le aviso que no siga para arriba.
He visto una enorme roca
de kriptonita verde
en la esquina de Constitución y Arenales.
Compro harina y levadura
en el San Cayetano de Carupa.
Yo amaso mi propio pan.
Así es como debemos hacer los pobres.
En una mañana suave
camino en San Fernando.
En el Canal me envuelven
aromas a comino, a canela,
a manzanas.
Un objeto metálico y punzante
rompe el silencio en una fabrica vaciada
y congela la sangre de un obrero que pasa.
Pongo una flor blanca
en el panteón de Carolina Aló
por Sobremonte y Guido Spano.
En una mañana suave
camino en San Fernando.
Flanquean mis espaldas
los harapos de mi Ángel de la Guarda.
Debajo del cielo de la Cruz del Sur
voy yendo a comulgar con la esperanza.

Rosy Paláu

(Culiacán, México, 1956). Narradora y poetisa mexicana. Ha publicado los poemarios *Quizá el tiempo* (La Cabaña, 1985), *Territorio indeciso* (Universidad Autónoma de Sinaloa, 1990), *La clara sombra del silencio* (Universidad de Guadalajara, 1996) y *Sonata para una luz* (Dirección de Fomento y Cultura del Estado de Sinaloa, 1998), y el libro de cuentos *La casa del arrayán* (Colegio de Sinaloa, en prensa).



Estamos solos desde ayer

Estamos solos desde ayer
y han crecido los árboles,
huele a limones el patio.
Son las 9 de la noche
de todos los días,
nada nos falta
y estamos solos desde ayer.

A veces nos quedamos tristes
junto a las cosas
y hablamos de los muertos,
en sus cuartos pequeños,
sin ventanas,
esperando a todas horas
que un recuerdo los alumbré;
después andamos por la casa
como siempre,
mientras los grillos cantan,
la luna se levanta,
que sí, que no
y son las 9 de la noche
de todos los días
y nada nos falta.

Hoy amaneció lloviendo,
el sol se metió por la tarde
en un charco de agua,
el aire se llenó de niños,
de voces que pasaron sin nadie;
hasta que la oscuridad nos fue tapando,

hasta que nadie vino
a cerrarnos las puertas del miedo
con la luz de una lámpara,
porque ya no juegan los fantasmas
a ponerse los zapatos,
el vestido dejado en la silla,
porque sólo queda este silencio
que no se apaga
y cierro los ojos
y no se apaga.

Cada quién se interna en su sueño
buscando tal vez
lo que otros dejaron escrito
en una sombra,
cada quién remueve los escombros
de lo que alguna vez ha dicho
y encuentra pueblos distantes,
seres que cruzan la penumbra.

Pero más allá de las sombras
aún perdura la forma de las cosas
y amanece
y todos estamos juntos
en medio de las horas,
todos,
llenando con la prisa
los espacios vacíos.

Lo demás es el aire,
son las nubes
en el cielo alegre
de la ventana,
es acariciar las palabras
ahí, pegadas a su deseo;
porque uno se acostumbra
al silencio que lleva,
a guardar en secreto
esas noches que no alcanzan
para tanta luna
y todo se azulece
y nos entran las ganas inmensas
de decir algo;
porque estamos solos desde ayer,

desde que abrimos los ojos por dentro
y llamamos y no vino nadie
y pudimos saberlo.

José María Cumbreño

(Cáceres, España, 1972). El poema 'Soar' pertenece al libro *Las ciudades de la llanura*, que, a finales de 2000, publicó la Editora Regional de Extremadura. Este poema abre la tercera sección del libro, cuyo título comparten. En él, el personaje de Lot, después de verse forzado a marcharse de Sodoma sin saber muy bien hacia dónde debía dirigirse, intenta reproducir en 'Soar' sus antiguas condiciones de vida: vuelve a plantar una higuera junto al estanque, a tener un perro y a cocer su propio pan. Pero, aunque todo parezca lo mismo, no lo es. Ni siquiera él. El tiempo ha pasado y Lot empieza a darse cuenta de lo que realmente se ha dejado en aquella casa de Sodoma.



Soar

He plantado una higuera al lado del estanque
para que endulce el agua la sombra de los frutos.

Tengo perros y un horno donde cocer el pan.

Imagino que el tiempo continuará pasando:
volverá a germinar una semilla
en el excremento de alguna bestia,
sellarán los eclipses el vientre de las vírgenes,
y seguirá precediendo a la lluvia
ese olor a placenta de la tierra mojada.

Ya no estoy seguro de que mi nombre
sea el que sacudió la boca de aquel ángel.
Tal vez las vísceras de los corderos
no augurasen la destrucción de la ciudad.

¿Y si no fuese yo
el que debería haberse salvado?
¿Y si aquellos extranjeros
se hubiesen confundido de puerta?

Me lavaré los pies, pondré sábanas limpias
en la alcoba de los huéspedes,
y aguardaré junto al fuego
hasta que se consuma mi memoria.

Imagino que el tiempo
es una escudilla volcada sobre la mesa.

¿Y si yo jamás me hubiese marchado?
¿Y si no hubiera creído
que el aceite que en el candil se quema
impide la incubación de las aves?
¿Y si en realidad aún estuviese en Sodoma,
paseando por el jardín,
observando cómo las hormigas
arrastran un escarabajo muerto?

Exige la llanura un tributo de hogueras
al que se atreve a cruzarla.

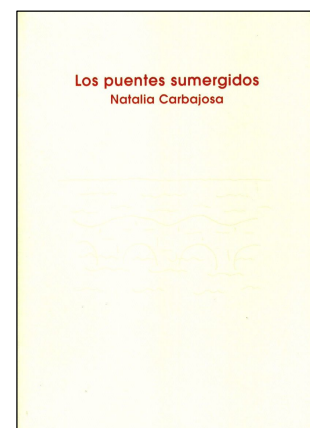
El vino se habrá enfriado, lo sé;
pero no espero a nadie,
porque nadie mide
lo que mide su sombra.

Me pregunto si será cierto
eso de que todos murieron.

Me pregunto si de verdad
huir me ha salvado de algo.

Natalia Carbajosa

(Puerto de Santa María, España, 1971). Tiene ya una buena cosecha de premios literarios que reconocen su aplicación y su talento. Es directora del Servicio de Idiomas de la Universidad Politécnica de Cartagena. La dedicación al estudio y a la docencia no le impide hallar tiempo para su vocación poética. A finales de 2000 publicó su libro *Los puentes sumergidos*, del cual extraemos estos poemas.



Tres

I

Entonces sentía la añoranza
de la fascinación:
Praga, Sarajevo,
Orán...
Dulces o dolientes nombres
en boca de los seres adecuados.
¿Y dónde
la que yo debía amar?

II

Llegué de noche,
media vida en una sola maleta.
Atesorada de huidas rutilantes,
sí.
Y de otros MUY interesantes viajes, mm...
Pero
huérfana de ciudad.

III

De noche la autovía.
De pronto,
ardientes de luz,
titilaron tres caprichos sobre la negra nada.
¿Dónde estoy?

¿Y qué cuenco invisible
los derramó en la ternura del aire?

IV

Ciudad que suspende castillos encendidos cada noche
y de día los posa suavemente
sobre bruma de montaña
o retama de mar.
Calles que son lagos
o son orillas
acechando la llegada inminente
de los puentes sumergidos.

V

Lo que veas en ella
soy yo.
A ras de aire hacia la luz,
seducida por la noche que atravieso,
bailo por el nombre que pronuncian mis labios,
nunca más desconocido
ni añorado.

Julio Monteverde

(Cartagena, España, 1973). Actualmente reside en Madrid, donde ha publicado un libro de poemas, *La luz de los días*, editado por Ediciones de la Torre Magnética (2002). Ha colaborado en varias revistas como *Salamandra* (editada por el Grupo Surrealista de Madrid) y *Engranages*. En la actualidad es colaborador de la revista electrónica *Ubicarte* y está preparando un nuevo libro de poemas. Estos cuatro poemas pertenecen a *La luz de los días*.



PENSANDOPENSANDO, uno no puede evitar sangrar entre las mesas del café, de forma abrupta, salpicando. Es entonces cuando, abrumados, planteamos la preguntas que nadie había formulado. A saber: ¿Qué muerte nos espera? ¿La dulce apagarse, la poco-a-poco? ¿o la brutal desaparición mientras se piensa, la llena de horror y de repente? ¿La muerte de la anciana madre superiora? ¿La muerte del fiscal? ¿La del niño tuerto? (¡espero que esa no!) ¿la de las adolescentes desnudas que esperan? Yo por mi parte, si me dieran a elegir, elegiría sin dudar el lento avanzar de los trenes sobre la piel del minuto, el silencio de aquellos hombres que nunca han sido más que soles y las pestañas siempre largas de la vida en otro sitio.

—**NO** observo ninguna mejoría en usted— en la estación la desgracia se aferraba a los andenes como ojos a la tumba abierta de otro.
—Mentira, todo eso es mentira.
Oscuridad de golpe bajo el ala ardiente del humo.
—Su asunto va tan horrorosamente mal..
—¡Qué esperabas! Me dijeron que habías muerto.
El tren pareció ponerse en marcha. Entonces, sin duda, éramos nosotros los que estábamos equivocados.
—¿Pero es que no lo ve? ¡Está usted llorando!
El momento era su muerte. Sus últimas palabras, casi un susurro:
—Allí... un perro pasó con una mano en la boca...

EXTRAÑO. Creo que tendré que irme de mi cuerpo para que me abandone. No me refiero acabar con mi alma, a apagar la pequeña lucecita de la conciencia que se estudia en las escuelas, sino simple y llanamente a *cambiar de cuerpo*. Este de ahora actúa por defecto ante ti, se conoce demasiado bien el camino: «Cuando salga usted de aquí, encontrará algo que le recordará un triste episodio de su infancia, siga por esa calle y entre en el primer establecimiento que exhiba algo rojo en el escaparate. Allí escuchará usted una canción. Recuérdela. Tres años más tarde volverá a escucharla. La persona que en ese momento esté a su derecha será el amor de su vida. Y usted morirá por él».

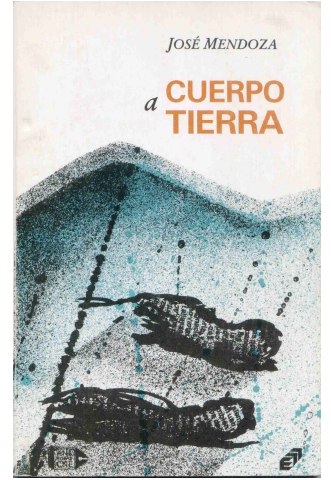
DE pequeño siempre creí que los ganchos que hay en las fachadas de algunos edificios servían para colgar gente.

Anoto esto por si sirve de explicación a alguien, en algún sitio.

José Mendoza

(Santiago de Chile, 1962 – Buenos Aires, 1989). Poeta mártir que se incluyó en la antología de Mario Benedetti. Dirigente estudiantil de secundaria, en 1977 se incorporó a la insurrección sandinista que derrocaría a la dictadura somocista en 1979. Según declaraciones de Gorriarán Merlo, difundidas por la prensa internacional, Mendoza disparó el segundo y definitivo bazucazo que acabó con el general Anastasio Somoza Debayle en Asunción (Paraguay). Fue miembro del Ministerio del Interior y después del Ejército Popular Sandinista, desde donde combatió a las fuerzas de tarea de la Contrarrevolución.

Este poema pertenece a su libro póstumo *Cuerpo a tierra* (Nueva Nicaragua, 1996), prologado por Ernesto Cardenal.



El primer combate

Terminó por fin la primera batalla:
las cosas no están en su sitio,
ahora ocupan un lugar imperfecto,
existe un silencio en el tiempo
y el aire es olor a pólvora que excita los sentidos.

Esta casa en escombros
una vez fue resguardo, refugio
para el amor y sus hombres. Y el cansancio
vuelve a nuestro pecho...
Lo único que sé
es que éste ha sido el primer combate.
¿Cuántos me faltarán?
¿Cuántos más serán necesarios?

Susana Cattaneo

(Buenos Aires, Argentina, 1945). Licenciada en Psicología. Fueron publicados los libros de poemas *Afrodita en tu alma* (1964), *Castalia* (1971) y el libro de cuentos *Tu agua de sed* (1973). Tras un largo silencio editorial, volvió a publicar frenéticamente a finales del siglo XX los libros *La diosa suicida* (1997), *Los destinos infinitos* (1998), *Poemas de incienso* (1998), *Más allá del último portal* (1998), *La orilla más lejana* (1998), *La mirada en otro cielo* (1999), *Detrás del relámpago* (1999) y *Estrellas en Plegaria* (2000). Hay en espera para ser editado otro libro: *La quinta estación*. Dirige la revista de poesía y temas literarios *Extranjera a la intemperie*. Varias de sus obras fueron parcialmente traducidas al inglés, francés y portugués.



Infinitivos

Perder los relojes
y atravesar con pie de cenizas
el campo de los silenciosos.
Entre tendones y furia
gritar con la boca llena de frutos.
Revertir la sangre negra.
Desandar alcantarillas.
Enamorar la luz.
Fundar el viejo verbo:
vivir.

EL PERRO DE LOS BASKERVILLE

Cambiarías el cielo por una sonrisa

JUAN CANO CONESA

Y la vi cruzar la estación de autobuses. A pesar del leve bamboleo que denunciaba un pequeño defecto de cadera o algo parecido, la contundencia de sus pasos revelaba cierta familiaridad con el trasiego de viajeros y equipajes. Mi estúpida condición de sentencioso impenitente me hizo pensar que quien anda con tanta decisión por escenarios tan sobrecogedores y anónimos como los de las estaciones, es que sabe moverse en la vida como pez en el agua. No sabría decir qué fue lo que más me impresionó de aquella mujer, si su andar decidido o su físico agitanado. Si sé, porque a la vista estaba, que lucía una larga melena negra, casi azulada. También que vestía chaquetón de piel sintética, camisa de seda blanca, falda verde y unas botas negras que ocultaban parte de sus pantorrillas. Paseaba la típica sensualidad de esas mujeres que humanizan sus encantos cosmopolitas con un leve toque de imperfección. Con la evidencia de que existen movimientos tan inevitables como el fluir del agua pendiente abajo, tuve claro que compartiríamos el mismo autobús. Ni me pasó por la cabeza preguntarme cuál podría ser su destino de viajera, porque estaba convencido de que éste estaba inevitablemente unido al mío.



El encargado del despacho de billetes me preguntó si quería un asiento junto a una ventanilla. Le respondí que no, que quería viajar en uno que diera al pasillo, con la esperanza de que ella, la misteriosa viajera, siguiendo las preferencias más habituales, hubiera elegido el de al lado. Al subir al autobús, pude constatar que, en

efecto, el 17 estaba libre y que el 18 estaba ocupado por ella. Comprobé entonces que sus ojos eran algo rasgados y de un marrón acaramelado y transparente. Me miró con indiferencia y respondió protocolariamente a mi saludo. En el exterior, tras las impersonales melodías electrónicas de los altavoces, se destacaba de cuando en cuando una voz femenina que anunciaba la salida de distintos autobuses.

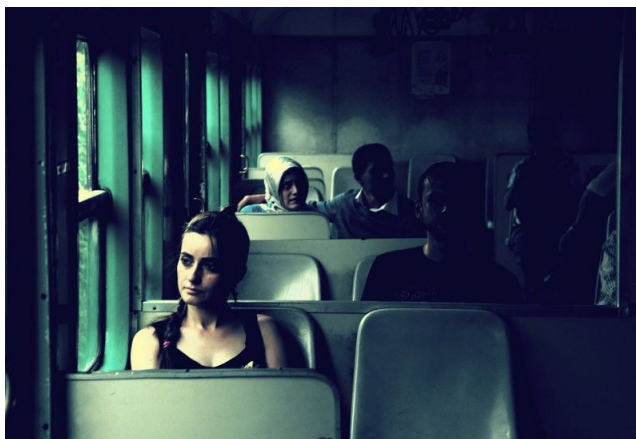
Señores viajeros, el autobús número 10, con destino a Pontevedra, va a efectuar su salida en estos momentos.

—¿Conoce usted Pontevedra? —le pregunté.

—Como la palma de mi mano —respondió.

No sólo me había contestado, sino que lo había hecho con cierta amabilidad y con una frase más larga que la que pudiera esperar. *Emitir algo más que un monosílabo antes de iniciar un viaje supone un presagio de buen entendimiento*, me dije.

Tras una maniobra muy lenta, el autobús salió de la estación por una puerta lateral y enfiló la calle Delicias. Mi compañera de viaje miraba con tristeza las ventanas de los edificios, como si intentara desentrañar la vida atormentada que pudiera ocultarse tras algunas de las persianas de los balcones. Tuve claro que esa forma de mirar manifestaba un amor contrariado, un adiós definitivo, una añoranza que se fijaría para siempre en el álbum de su melancolía, ese sentimiento amargo y dulce que jamás supe yo inspirar a nadie, porque nunca tuve la oportunidad de despedirme de nadie. Y empezó a dolerme el artilugio de la imaginación: *A saber cómo fue aquella despedida. A saber cómo fueron los besos recibidos antes del adiós o cuánta pasión fue capaz de admitir y de ofrecer detrás de una de aquellas persianas. A saber...*



Al reclinar el asiento, extendió las piernas con indolencia y la falda se adhirió a sus muslos con una voluptuosidad que acrecentó aún más mi tormento incipiente. Una oleada de rubor me subió a la cara, como si hubiera expuesto en voz alta los recuerdos que me trasladaron a aquellos días en que me desgañitaba predicando las excelencias del decoro y los peligros de las indumentarias deshonestas. Y ocurría que mis furibundos ataques a la concupiscencia iban dirigidos a la mujer más hermosa de mi parroquia, de quien no soportaba el que jamás se hubiera acercado a confesar sus pecados conmigo.

En el fondo, el concupiscente es usted, padre Jacinto. Olvídense de sí mismo, viva su sacerdocio con intensidad y desoiga los cantos de las sirenas - me recriminaba don Alfonso, mi viejo director espiritual.

Lo que más lamentaba, sin embargo, era no ser un desaprensivo de esos que siempre encuentran las palabras justas y el momento oportuno para saltar sobre su presa. *¡Si al menos se te ocurriera alguna frase ingeniosa que la obligara a reír! La risa es la antesala de las aventuras.* Yo sabía por experiencia ajena que los individuos ingeniosos son los que se llevan de calle a las mujeres, pero mi cerebro, demasiado ocupado en buscar un pretexto para conectar con su risa, era un amasijo de neuronas contradictorias. Me esforzaba por encontrar alguna argucia que me permitiera emitir una frase ocurrente, pero me quedaba tan sólo en el ensayo remoto de una tonalidad suave o en la búsqueda del timbre de voz más cálido y persuasivo. *Lo malo es que, para los que nos hemos criado desde pequeños entre liturgias, lo artificioso es natural y la naturalidad es artificial. Conocemos la música, pero en letra, suspenso.* Tenía que dar con la maldita frase que la obligara a desternillarse de risa en el asiento. Más tarde, vendría la conversación animada, el “y tú a qué te dedicas”, el mirar hondo y quién sabe si, tras cierto coqueteo inocente, el reclinar de su cabeza en mi hombro cuando el runrún del motor amodorrara sus párpados. Pero mi absurda propensión a lo enfático y a lo solemne me alejaba del objetivo. Algo me decía que me encontraba a las puertas de mi liberación, pero no encontraba el modo de abrirlas con una maniobra experta.



Al llegar a la altura de Legazpi, bajo el rótulo indicador de la nacional IV, mi vecina me dio la espalda, encogió las piernas y, hecha un ovillo, cerró los ojos. Si su carácter me hubiera inducido a pensar que se trataba de una mujer tímida, diría que aquella postura estaba estudiada, que trataba de seducirme con sutiles tretas de simulación. Imposible. Una mujer con ademanes tan espontáneos como los suyos no tenía más remedio que ser una persona desinhibida y pragmática. Por otra parte, ¿qué méritos había hecho yo para sentirme objeto de deseo de aquella hermosura? Estaba claro que le importaban un rábano las tretas y mis opiniones clandestinas. Y

tanto peor para mí si su trasero, tan cercano a mi mano, despertaba mis urgencias instintivas. Ella, a lo suyo: a dormir y a soñar con aquel idiota que la dejó marchar de la ciudad y que se quedó mirando por las rendijas de la persiana cómo pasaba el autobús. *Mírate; ni tan siquiera sabes cómo provocar la mirada de simpatía de una mujer hermosa. Se debe notar a las mil leguas que eres uno de esos individuos que llegaron demasiado pronto al altar y demasiado tarde a la vida. Por eso, tras dos semanas de reflexión, ni has redescubierto tu vocación ni tus manos han llegado a tocar un pecho femenino.*

El autobús comenzó a aminorar la marcha entre Aranjuez y Ocaña. Una fuerte ventisca obligaba al conductor a hacer grandes esfuerzos para mantener la dirección correcta de las ruedas y rectificar las desviaciones que provocaban las sacudidas. Una nube negra oscureció la tarde y comenzó a nevar con desesperación. Sin apenas darnos cuenta, los viajeros formábamos parte de una caravana que rodaba a menos de veinte por hora. No avanzamos más de tres kilómetros, cuando definitivamente nos detuvimos en medio de una extensa llanura de nieve. Desde mi asiento escuchaba un leve murmullo de voces que comentaban, entre alegres y sorprendidas, la incidencia de esta parada imprevista. Ajena a todos los avatares, mi bella durmiente seguía durmiendo.

Pasadas dos o tres horas de inmovilidad, la cosa dejó de tener gracia. La alegría y la sorpresa iniciales empezaron a convertirse en una indignación generalizada que fue tomando cuerpo en los últimos asientos, hasta contagiar a los demás de una rabia colectiva más que razonable.

A estas horas ya debíamos estar en Albacete, y miranos, a cincuenta kilómetros de Madrid todavía... y lo que te rondaré, morena.



El conductor aumentaba el volumen de la radio cada hora, para que pudiéramos escuchar los boletines informativos de la Cadena SER. “Nos comunican de la Dirección General de Tráfico que las principales autovías de la nación están colapsadas”. Miré por la ventanilla y me percaté de que también una

columna interminable de faros encendidos estaba detenida en la calzada de regreso a Madrid. Algunos camiones estaban literalmente cruzados en medio de la carretera y algún que otro coche volcado en la cuneta. Seguramente fue el silencio el que despertó de sus sueños a mi bella durmiente.

—Felices sueños —le dije.

Y me sonrió. Durante unos segundos aplaudí mi ocurrencia y deduje que lo espontáneo era más eficaz que una preparación previa; no hacía falta hacer gárgaras de bicarbonato para aclararse la voz ni ensayar frases bien timbradas. Soltar la lengua sin buscar retóricas era la receta. Le expliqué la situación del atasco en dos palabras, y en vez de indignarse, se tomó el asunto con filosofía.

—Entonces la cosa va para largo. Me pondré cómoda.

Posó una pierna sobre la otra y, al bajar la cremallera de las botas, pude calibrar la calidad epidérmica de sus muslos. Se descalzó con naturalidad, como si lo hubiera hecho en mi presencia miles de veces y como si no le importara la disimulada curiosidad con que yo miraba sus piernas. Quiso enterarse de primera mano de la situación en que nos encontrábamos y se dirigió hasta el asiento del conductor que, impaciente, percutía el volante con sus dedos de pianista improvisado. Verla andar descalza por el pasillo despertó en mí cierto sentimiento de propiedad, sobre todo porque, cuando terminara de hablar con el conductor, volvería a mi lado a recuperar sus botas, y mi compañía le resultaría más familiar. Sería ésta la primera vez que nos miráramos de frente. Y se cruzaron nuestras miradas: la suya, sostenida, luminosa; la mía, en cambio, se pareció a ese rictus acartonado y huidizo que solía adoptar antes de posar para una fotografía. Cuando, al pasar por delante de mí, la conduje hasta el asiento posando mis manos en sus caderas, la taquicardia me percutió dolorosamente en el cuello. Me dio las gracias y se sentó junto a la ventanilla. El hecho de que no rechazara mi gesto y, sobre todo, el regodeo que me proporcionó la naturalidad con que pasó sus nalgas por delante de mí, me animó a abordar la cuestión que en esos momentos más me interesaba:

—Desde que salimos de Madrid, me he fijado en usted y la he encontrado triste, algo así como decepcionada, como si hubiera dejado algo muy importante, como si un adiós doloroso...

Me interrumpió de manera abrupta.

—Oye, tú eres poeta, ¿verdad? A mí tutéame y háblame en prosa.

Aquella mujer era una bruja, porque, de haber tratado el asunto de nuestras respectivas profesiones, yo ya tenía decidido confesar que era poeta. Ahora, sin embargo, tenía claro que dedicarse a la poesía no despertaba en ella admiración alguna.

El enfado de los pasajeros iba creciendo. De todos los rincones salían maldiciones al gobierno, recordatorios de los altísimos impuestos que pagábamos para que, llegado un caso de necesidad como el que atravesábamos, fuéramos correspondidos con tanta ineficacia como demostraban aquellos chupatintas que no acertaban a arreglar un simple atasco. La radio seguía emitiendo las noticias de la gran nevada y, durante el informativo de las ocho, la Cadena SER conectó con el portavoz del gobierno, quien, tras echarnos la culpa a los viajeros por haber salido

de casa en un día tan desapacible, pidió paciencia. Pero a mí lo que me interesaba era otra cosa. En el fondo, me estaba alegrando de que el atasco no tuviera una solución inmediata. En cambio, algunos viajeros, preocupados por la incertidumbre que las noticias pudieran ocasionar a sus familiares, llamaban por teléfono desde sus móviles.



—¿Quieres hablar con alguien por teléfono?

A mi compañera de viaje se le iluminaron los ojos. Su gesto parecía delatar que un teléfono era el instrumento mil veces deseado desde que salió de aquel piso de las persianas echadas en donde —ahora estaba seguro de ello— pasó tantas noches y tantas mañanas de amor. *¿A qué, si no, venía aquella tristeza?* Pero por mal que le fueran las cosas con aquel desaprensivo, no habría quien le pudiera borrar la memoria de aquellas noches ni de aquellas mañanas. Y yo, como un ignorante de la vida, estaba ofreciéndole mi teléfono. *Eso, préstaselo, para que luego, cuando se reconcilie con el idiota, se ría de tu dolor.* Creo que nunca llegué a odiar a nadie con tanta fuerza como estaba odiando al afortunado imbécil de la persiana, cuyo recuerdo era más poderoso que mi estúpida poesía. Tras marcar nueve cifras, adoptó la misma posición que cuando estaba dormida: me dio la espalda, encogió las piernas, pegó la cara al respaldo del asiento y, con un tono tan suave como el de sus sueños, habló durante un largo rato.

Cuando terminó, asomaban a sus pupilas dos chispazos de emoción tan evidentes, que, de estar fuera del autobús, se habrían convertido en dos cristales de hielo. Al devolverme el teléfono, me sonrió con ternura y de nuevo me dijo gracias. Semejante reacción de agradecimiento me desgarró por dentro. El de las persianas se había interpuesto definitivamente en nuestros caminos, por culpa de mi teléfono móvil. Me sentía derrotado, triste y más solo que nunca junto a esta mujer con la que estaba compartiendo un atasco monumental en medio de la nieve.

Una pareja de guardiaciviles, con mantas de lana sobre las capas, entró en el autobús y repartió bocadoillos y cantimploras con agua a los ancianos y a los niños. La irrupción de los guardias fue acogida con una batería de preguntas y protestas. Estos no pudieron más que precisar que la cosa iba para largo y que ellos cumplían órdenes, así es que tengan ustedes paciencia y permanezcan atentos a las noticias.

Las horas, que hasta entonces habían pasado para mí con rapidez, empezaron a quemarme en las palmas de las manos. Tenía prisa por que terminara aquella pesadilla de fuego y nieve. *No puedo soportar que estas piernas que se perfilan exuberantes bajo los pliegues de la falda tengan que volver a abrirse para que se sacie de amor el idiota de las persianas.* Saqué del bolsillo un trozo de papel de aluminio que envolvía un Lexatín 6 miligramos, lo desplegué y me eché a la boca la cápsula.

Cuando desperté, el silencio del autobús era impresionante. El reloj del panel delantero marcaba las 5:30 y los pasajeros, abandonados a la deriva de sus presagios y temores, dormían como troncos. Fuera, la serpiente de faros encendidos que viajaba en dirección contraria se movía lentamente, como si fuera arrastrada por bueyes. Mi compañera de asiento miraba al exterior y, de cuando en cuando, garabateaba signos indescifrables sobre el vapor que se condensaba en el cristal de la ventanilla. Estaba seguro: aquellos dibujos eran mensajes secretos emitidos al idiota de las persianas. Mensajes que, seguramente, había acordado enviarle mientras durara la espera. Antes de que nuevas capas de vaho enterraran los trazos de aquellos signos, yo trataba de descubrir lo que sin duda era un código cifrado de amores recuperados. Y cuanto más pasión ponía ella en escribir sobre el cristal, más odio acumulaba yo en mis sienes. Llegué a retener dos mensajes, tal vez los más importantes: un pentágono con el ángulo agudo invertido y algo parecido a dos letras: TK. *Parecen palitroques dispuestos al azar, caprichosamente, pero a ti no te la da con queso,* El pentágono era —no me cabía duda— un corazón esquematizado y las dos grafías, una contracción, ortográficamente deformada, de una frase tan secreta y dolorosa como una puñalada: *Te Kiero.*



Fuera del autobús, oriné copiosamente mirando a las nubes. Al volver, le pregunté si no necesitaba que la acompañara al exterior. Me contestó que muchas gracias, pero no. *Habrá salido mientras dormías. Si estuviera aquí el idiota de las persianas, seguro que no habría salido sola y le habría pedido que vigilara los alrededores y ambos se habría carcajeado de la situación.* Todo cuanto no ocurría se convertía en motivo de tormento.

—Supongo que estarás casada.

—Lo estuve.

Lo estuvo. Aquella respuesta me sonó a pasado demasiado lejano, bastante más lejano que el que inspiró la mirada de tristeza que dedicó a las persianas de la calle Delicias. *Dos o tres son demasiados amores*. Ahora me creí con todo el derecho del mundo a sentirme celoso, pero, a medida que me habituaba al nuevo descubrimiento, tuve que esforzarme para que los celos no se convirtieran en rencor. Una sacudida de desprecio a la naturaleza y a la vida se confundió con una excitación sexual desahogada. La misma sangre que encendió la llama del odio y del sexo me obligaba a poseerla y a abofetearla después. *No, mejor al revés*. Cuantos más datos descubría en mi imaginación, más irrefrenable era la convulsión que despertaba en mi alma y en mi vientre aquellos sentimientos. Tenía la impresión de que por fin podría vengarme de todas aquellas mujeres que no sucumbieron a mis encantos cuando trataba de sonsacarle el amor que debían haber sentido por mí. *Tú, el predicador más persuasivo de la diócesis, cambiarías ahora mismo el cielo por una sonrisa, por una caricia; tú, el confesor más comprensivo, estarías dispuesto a violarla sobre la nieve; tú, el consejero más humano, podrías llegar a matarla. Y no nos dejes caer en la tentación.*



Por el horizonte comenzó a vislumbrarse la mueca mortecina de un resplandor todavía indeciso. La larga fila de coches que circulaban en dirección contraria seguía moviéndose perezosamente: “Máquinas quitanieves trabajan apresuradas para permitir el restablecimiento de la circulación de los automóviles que esperan entrar en Madrid”.

—Ya no aguanto más.

Yo imaginaba que la firmeza de sus determinaciones debía ser tan contundente como su andar por las estaciones. Pero lo que no podía imaginar era que sus reacciones fueran tan imprevisibles. Se puso de pie, recogió el bolso que había dejado bajo el asiento y antes de dirigirse a la puerta de salida, se despidió de mí.

—Ha sido un placer conocerte. Cuídate, y gracias por haberme prestado tu teléfono.

Casi me sentí culpable de aquella deserción en pleno desierto blanco.

—Vuelvo a Madrid, poeta.

Fue entonces cuando me contó que su madre le había dicho por teléfono que su perro, al que ambas querían a rabiar y al que daban por perdido, había aparecido, famélico y sucio, en la puerta de su casa de la calle Delicias. Con lágrimas en los ojos, me describió la mirada de consternación y desamparo del animal.

—Se llama Tekka. Seguro que me está echando de menos.

Nos dimos un par de besos de despedida y, cuando abandonó el autobús, ocupé su asiento. Tras limpiar los cristales de la ventana, la vi alejarse sobre la nieve. Saltó la mediana de la autovía y se inclinó decidida sobre la ventanilla del coche más cercano. Habló brevemente con el conductor. Éste se apeó, la llevó de la mano hasta el lado opuesto cuidando de que no resbalara, abrió la puerta del copiloto y la ayudó a acomodarse en el interior. Mientras permaneció encendida la luz interior del automóvil, pude observar cómo ambos hablaban animadamente.

—A media mañana, el sol asomó su redondez opaca por los perfiles de unas nubes sucias. Saqué de mi bolsillo el teléfono y marqué el número del obispado. Un puñal de melancolía me atravesó el estómago.

—Sí, me reincorporo a la parroquia el próximo domingo.

A pocos kilómetros de Murcia, traté de reorganizar de memoria los asuntos que me ocuparían durante los próximos días: la misa, las clases de Religión, la catequesis, los cursillos prematrimoniales... En Madrid, mi hermosa compañera de viaje se asomaría de cuando en cuando por entre las rendijas de una persiana de la calle Delicias y vería pasar los autobuses como quien ve llover.

*Ganador del concurso de cuentos Gabriel Miró (Alicante, 1998) **

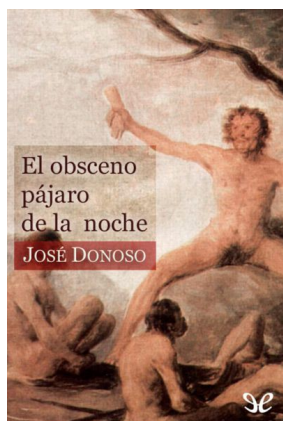
EL CURIOSO PERTINENTE

La figura del imbunche en *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso

BEATRIZ ZAPLANA

El imbunche. Todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices, los oídos, las manos, las piernas. Desde el fondo de su origen rural en otra región y en otro siglo, cuando alguna abuela medio india amenazó a la niña asustada (...) con transformarla en imbunche para que se portara bien, la tentación de serlo, o de hacerlo, quedó sepultada en su mente y surgía ahora...

El origen mítico de la figura del imbunche ha sido referida por diferentes estudiosos a la cultura oral de la Isla Chiloé. La transformación de este ser deforme, nacido de la mágica brujería, en la figura atrozmente desfigurada que se esconde en las profundidades de *El obsceno pájaro de la noche*, atraviesa toda una compleja



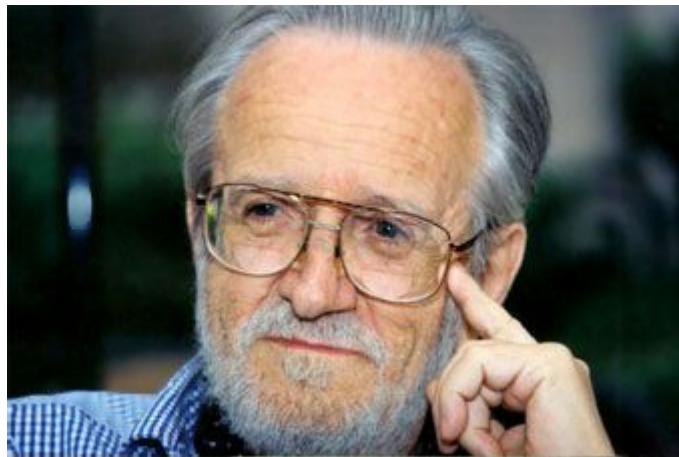
estructuración en la actualización del mito oral y su realización en la coyuntura novelística. El personaje mítico y sus consecuencias no pierden vigor en el presente, el mito no se destruye; se oculta en la memoria irracional, en el poder aterrador, inconsciente, que aún teme los cuentos de las viejas. El imbunche revierte en la figura del Mudito recreando miedos ancestrales, los cuales se encuentran en lugares reservados del subconsciente, esperando la oportunidad para renacer desde la recóndita memoria infantil agitando la personalidad adulta. Donoso plantea en diversos contextos la circularidad de la vida uniendo la vejez con el retorno a la

niñez, las fantasías o miedos infantiles regresan en la ancianidad uniendo principio y fin de la esfera vital. Así es como viene planteado el terror a la reprensión en la novela. Una tortura para los réprobos que renace desde la mitología mágica de los brujos y las consejas, castigando a los malditos al peor de los sufrimientos; el imbunche, la deformidad, el mutismo impuesto: el ‘dejar de ser’.

La identidad se consigue a través del lugar circundante, los límites físico-personales se conjugan con lo espacial. Los personajes participan del mundo y viceversa; si no ocurre esta contaminación y los individuos se cierran al universo

que los rodea, éstos pierden su identidad pasando del ‘ser’ al ‘objeto’: «...déjame anularme, deja que las viejas bondadosas me fajen, quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar si es que encuentro en mí algo que recordar...». El imbunche, en su significación personal, se compone por esto mismo. Al clausurarse se pierde la identificación individual dejando la existencia y la reciprocidad en el espacio, incluso dando lugar a la confusión de voces y presencias, sin límites físicos la identidad se difumina hasta desaparecer: «... que las viejas me amarren, me hagan una humita, que me transformen en imbunche. Soy el Mudito. A veces soy otra vieja más».

El imbunche, en su forma narrativa, plantea una problemática de la identidad. La desposesión de los límites corporales mediante la reclusión del ser en sí mismo, lo convierte en un objeto, en una ‘cosa’ apartada del resto del universo: él no participa en el mundo y el mundo no penetra en él. El imbunchaje, o la imbunchificación, se produce mediante diferentes mecanismos según quién realice la acción y la finalidad para la que se ejecuta.



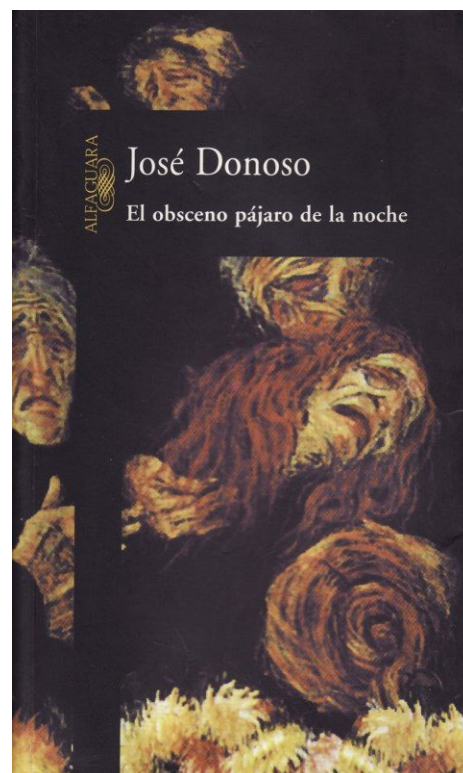
En un primer caso es otra persona la que realiza el cierre del otro convirtiéndolo así en imbunche. Al clausurar lo ajeno se apropia de su identidad. Lo transforma en ‘cosa’, en ‘objeto’, usurpando su personalidad con la finalidad de dominar y regir a ese nuevo ‘paquete’ que lleva en su interior secretos o aptitudes que no podrá revelar: «No quedan orificios: el paquete es pequeño y perfecto.» Se conforma este encierro como un ‘devoramiento’ de la identidad del otro, apropiándose de su fuerza mediante la anulación: «Comienzan a envolverme, fajándome con vendas hechas con tiras de trapo. Los pies amarrados. Luego me amarran las piernas para que no pueda moverlas (...) me fajan el sexo amarrándomelo a un muslo para anularlo. Luego me meten en una especie de saco, con los brazos fajados a las costillas (...) sólo dejan mi cabeza afuera (...) tú misma les enseñaste a liarme para dejarme totalmente inmovilizado (...) y las diriges porque

son esclavas de tu útero (...) yo no puedo moverme solo, para que así tenga que rogarte (...) lo tramaste todo tú, estoy en tu poder...».

En contraposición al estado anterior, es la misma persona la que se imbunchifica, aislándose del resto del mundo y de la sociedad. En este caso, la clausura propia se puede realizar simbólicamente; en lugar de coser los orificios corporales, tapia todo su espacio: la casa, las ventanas, las puertas, etc., se produce la identificación casa-cuerpo y el personaje se adhiere al espacio como si se tratara de todo su ser, es este espacio (siempre interior) el que cierra herméticamente, impidiendo al afuera contaminar el adentro: «...voy tapiando habitaciones y ventanas y corredores y patios, para que nadie los use, para que desaparezcan del recuerdo (...) ya estoy clausurando puertas para que no entre jamás en esta Casa (...) quedar ciego además de sordomudo para no verlo».

La figura del imbunche se puede producir ya sea clausurando los orificios corporales, ya sea cerrando el espacio y escondiéndose dentro, la finalidad de ambos es la anulación para el dominio de los otros o para la desaparición existencial. Otra forma del imbunche remite a un estado interior de la conciencia. El poder ejercido sobre los otros y el seguimiento de éste como única ley y posibilidad universal, produce la anulación del ser en su capacidad decisiva o conformadora personal. El poder es del mismo modo un factor aislante de la sociedad, un dominio que encierra a todos los que subordina en una moral distinta a la del macrocosmos dominante.

Los procesos descritos anteriormente explican cómo se forja o conforma la imagen del imbunche. Pero, como ya es denotado tópico en Donoso, todo tiene su proceso inverso. La inversión en cualquier modo de existencia referente a los personajes novelísticos se produce como el revés de sus personalidades. La no-identidad del imbunche tiene su inverso en la identidad recuperable. Los mecanismos restitutivos del estado personal identificatorio se producen mediante acciones forjadas en el reconocimiento de la unidad perdida del imbunche. Ésta es recuperable si el individuo, en proceso de anulación existencial, se re-conoce como ser mediante una primera operación básica personalizadora: el nombre. Éste proporciona el primer punto de referencialidad con respecto a su forma fundamental, la capacidad de ser nombrado desde afuera devuelve al imbunche a su estado original. El 'reconocimiento' nominativo retorna al personaje hacia el mundo de las personalizaciones y las referencias. Al ser nombrado, es identificado como ser individual, proporcionándole el emblema de su función en el universo: «... se trizan



mis dientes pero tengo que seguir royendo porque hay alguien afuera esperándome para decir mi nombre y quiero oírlo y masco y muerdo y rajo...».

Los límites se imponen con mayor fuerza en la figura del imbunche. Son estos mismos los que lo encierran y anulan. El Mudito los arranca pero son de nuevo cosidos por las mismas manos que lo fajaron invalidándolo. En otras novelas los límites físicos también se imponen como el elemento más férreamente dispuesto en la organización espacial. Destruirlos es casi impensable, el único modo de hacerlos desaparecer es ayudados por ese afuera desautorizado a formar parte del orden erigido en el interior: «... vuelven a coser, puntada y puntada, cosiendo la rotura para que yo ya no pueda salir y quiero salir para contemplar ese rostro y estiro brutalmente un pie (...) con toda la fuerza que puedo abro otro boquete...».



El imbunche, en su definición originaria, viene representado en una figura humana, una efigie que quedará distinguida por la marca del temor, señalada en sus deformidades, en los poderes que le serán conferidos a través de la fuerza sobrenatural de los brujos y su magia. Donoso reelabora a este ser espeluznante a modo de un mecanismo auto-castigante y en la imagen de la clausura corporal y espacial.

Como la mayoría de los elementos ficcionales en la narrativa donosiana, el imbunche tiene su reverso con el cual se completa y configura. Frente a la imagen del cuerpo tapiado se elabora su opuesto, la liberación total de la materia: el desmembramiento. El ser imbunchificado y el ser desmembrado aparecen en *El obsceno pájaro de la noche* como la imago disímil en la configuración personal pero con la coincidencia en la finalidad de ambos términos de la oposición: la anulación del personaje. El imbunche es el reflejo de la soledad, de la supresión en el aislamiento. Las viejas que lo empaquetan convirtiéndolo así en un objeto dominable, le sustraen toda intervención posible: «...sordo, ciego, mudo, paquetito sin sexo, todo cosido y atado con tiras y cordeles, sacos y más sacos (...) aquí dentro se está caliente, no hay necesidad de moverse, no necesito nada, este paquete soy yo entero, reducido, sin depender de nada ni de nadie...» En el imbunche el ser se anula a sí mismo; por el

contrario, el desmembramiento está producido por ‘otros’ que roban la identidad a través de la descomposición de la figura corporal, apoderándose así de todo lo que hace posible la existencia: sin lengua no puede hablar, sin piernas no puede desplazarse, sin manos no puede sujetarse a alguien para no caer, sin sexo pierde su identidad como hombre. La desaparición personal del ser desmembrado se ocasiona por la anulación que produce la ‘excesiva’ abertura al mundo, es decir, tanto el imbunche como el desmembrado se auto-anulan en el exceso: de cierre y de apertura, de principio y fin, de muerte y nacimiento: «... bolsa tras bolsa de sangre que me impide morir pero tampoco me deja juntar las migas dispersas que quedan de mi conciencia, para qué (...) no es para transformarme en imbunche que para eso me quieren las viejitas benignas entre las que vivo (...) todo cosido en vez de todo abierto en tajos precisos por el cuchillo del doctor Azula...».

La belleza impura de Luis Antonio de Villena

JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA

La belleza impura, título con el que acertó Luis Antonio de Villena a recoger el conjunto de su obra poética en 1995, es uno de los libros de poesía que más y mejor me ha acompañado a lo largo de estos últimos años. Más allá de lo que había venido suponiendo la lectura puntual y gustosa de sus últimas entregas, debo a la aparición de este volumen recopilatorio la perspectiva de una significación más amplia y compleja, más profunda y cohesionada del itinerario vital y literario que conforma el mundo poético de Luis Antonio. Un mundo donde los diferentes libros que lo integran no sólo evidencian hacia dónde querían ir, sino, y esto es quizás más importante, hacia dónde realmente han ido.

Por eso me gustaría comenzar afirmando algo que se desprende como una pura evidencia al considerar su obra en conjunto. Me refiero al hecho de que la poesía de Villena sea representativa desde su primer título, en 1971, de las distintas encrucijadas, de los diversos debates e itinerarios recorridos por la lírica española durante los últimos 30 años. Ocurre así desde la suntuosidad culturalista y vanguardista de *Sublime Solarium* (1971), *Syrtes* (2000, aunque escrito en 1972) y *El viaje a Bizancio* (1978), que deja paso, al borde de la década siguiente, a una nueva lectura de las diversas tradiciones poéticas preferidas por la vanguardia, y, en consonancia con esto, a una depuración lírica —y cito al propio Villena— que incluye «la apertura hacia valores hasta allí tenidos en menos: la poesía de la experiencia, el coloquialismo expresivo, la construcción más racional del poema, etc». En este sentido el protagonismo de Luis Antonio de Villena me parece decisivo en el viraje protagonizado por la poesía española durante la década de los 80. Sobre todo por el nuevo enfoque que en su obra adquiere la práctica de un culturalismo que propicia una reflexión sobre el individuo y la historia desde una perspectiva más vital y humanista, transformándose además, en su caso, en una reelaboración muy personal de las tradiciones clásica y romántica, que va a producir sus mejores frutos en *Hymnica* (1979), *Huir del invierno* (1981) y *La muerte únicamente* (1984). Estos libros constituyen, a mi juicio, el centro mismo de su obra, su núcleo ético a la vez que estético, pues el esteticismo de Villena es siempre un *esteticismo transcendido*, como nos ha enseñado a ver uno de sus mejores críticos, Carlos Bousoño.

Me quedo por ello con el título empleado por el poeta para encabezar una significativa antología de 1981: *Un paganismo nuevo*. Ese paganismo, no como suceso histórico distintivo, sino como talante ético, conforma de manera obligada el



substrato sobre el que se asienta esa recuperación de lo clásico en la poesía de Villena. El signo de ese paganismo admite distintas y variadas interpretaciones, como la que ensaya el propio autor, dentro del último final de siglo, en torno a términos y actitudes como “mítico amor a la vida, pasión, moral abierta, apetito de belleza, o renovación (y aún destrucción) de la vida burguesa creada por el cristianismo”. Se puede hablar de sentimiento de nostalgia hacia una norma de vida y de cultura que connota su sesgo de rastro sensible para buena parte de la lírica moderna, comenzando por sus orígenes románticos (Hölderlin, Leopardi, Keats, Nietzsche) y desembocando en autores como Cavafis, Cernuda, Gil-Albert o el propio Luis Antonio. De ahí esa simbólica geografía que encontramos en libros como *Hymnica* o *Huir del invierno*: la evocación del sur como emblema del deseo, la presencia de la Grecia clásica o del Magreb, no como referentes exóticos o escapistas, sino como búsqueda o reencuentro que adquiere tintes de una nostalgia más ontológica que culturalista.



En esa búsqueda de un nuevo paganismo se encontrará Luis Antonio de Villena con otra de las tradiciones vivas de su fin de siglo: la de la literatura simbolista, de la que resulta además uno de sus más atentos estudiosos y conocedores. En libros como *Máscaras y formas del fin de siglo* (1988) o *Los andróginos del lenguaje* (2001), Villena rememora, con emoción y complicidad, algunas de esas existencias memorables y trágicas que sugestionaron el fin de siglo europeo, los Verlaine, Rimbaud, Wilde, Huysman, Valle-Inclán... Biografías y páginas iluminadoras que nos hablan del oficio de vivir cuando se vive en literatura. No extraña, por ello, que muchos de los más característicos iconos finiseculares: malditismo, decadentismo, esteticismo transgresor se muestren recurrentes en su obra, y que, al igual que ocurriera con los autores simbolistas o modernistas, dichas actitudes resulten en realidad expresión de inquietudes espirituales, de desasosiego existencial y de búsqueda de una realidad *otra*.

En la poesía de Luis Antonio de Villena, la vivencia del erotismo y la percepción del sentimiento amoroso tienen mucho que ver con esa búsqueda. En sus mejores momentos, la expresión de estos temas sugiere, hasta casi rozarla, una teoría del amor y la belleza de raíz neoplatónica. Expresiones como «metafísica de lo real», «carnalidad angélica» y «gozo de la carne psíquica», que leemos en algunos de sus poemas, nos hablan de una decidida voluntad de trascender la belleza de los cuerpos juveniles en afán de una perfección más alta. O, como dice el autor en el

postfacio a *La muerte únicamente*: «Indagar en las apetencias y pasiones de la intrarrealidad, manteniendo el goce de los sentidos y la palpitación -algo falaz- de la apariencial materia [...] Mas, por supuesto, caminar hacia el interior, anhelar que se transponga el horizonte, levantar el velo». Desde este punto de vista, la poesía es, de por sí, puro acto de reminiscencia, pues hace intuible esa verdad que se oculta tras el velo, esa realidad absoluta y distinta ante la que el mundo semeja enorme caverna platónica.

Culturalismo, vitalismo, humanismo, idealismo, representan, finalmente, una misma cosa para Luis Antonio de Villena, una misma apuesta por la intensidad: son el sueño del poeta y «El sueño del humanista» que leemos en uno de los textos de *Huir del invierno* más conmovedores y mejores del autor:

*No he sido como tú, Lorenzo Valla, que en un tiempo
tan próximo y tan lejos (en ciudades donde ardía el placer
y clamaba la guerra) bebiste hasta el final el júbilo leído.
¡Amigo afortunado! Cómo soñé tu nombre cuando el invierno
helaba la tinta en París o en Gouda, entre monjes tosquísimos
y sopicaldo hambriento... Te soñaba un hombre digno de un mundo
nuevo, amigo de los griegos, antibárbaro, puro al decir la lengua
en noches que olían a flores que no he visto, mientras sonaba
el rabel bajo antorchas de púrpura... Me dolían los dedos al escribir,
odiaba aquellos pueblos de ventisca y de rezos, esperando
el día en que pudiera, Erasmo al fin, vivir como enseñaba
Ovidio o la lengua de Horacio, de sáficas dulzuras...*

Desde esa heladora metáfora que el norte y el invierno despliegan como antítesis de todo sur, nos llega la apagada confesión del viejo Erasmo de Róterdam. Su monólogo, uno de los más logrados de Villena en este tipo de composiciones que tanto abundan en su obra, resulta sintomático de esa visión de un culturalismo que deviene estéril cuando no se ve refrendado en la osadía de vivir lo leído, de apurar el júbilo y la belleza de lo cantado. El fracaso final de Erasmo, atrapado en la frialdad teológica de la erudición, corre paradójicamente paralelo al de aquellos otros personajes, históricos o ficticios, que pueblan los poemas de Villena y que, al cobrar orgullosa conciencia de su final, convierten su esteticismo en un desafío (personajes caídos y reflexivos como Diáguilev, Cavafis, Villamediana, Marlowe, Luis II de Baviera, cuyas existencias —éstas sí— representan una entrega absoluta a la belleza, al arte, al placer o al lujo). Su lucidez frente a la derrota nos habla de esa plenitud transformada en ruina del deseo y las ilusiones, herida por el tiempo y sus desórdenes, derrotada por la mediocridad de la norma. Es la tentación de Ícaro, la biografía del fracaso que subyace en el mito del poeta moderno desde el romanticismo, en cuya estirpe ha querido reconocerse Villena: «¿Caer? ¡Qué importa caer! El impulso es la vida. / Morir al acercarse al sol, tocarlo con las manos». Es el «Honor de los vencidos», por decirlo en palabras del poeta. No la claudicación ante la realidad sino conciencia lúcida de esa realidad, autoconciencia que es la enseñanza más provechosa del romanticismo. De ahí esa frivolidad de la máscara, tan villeniana, tan usual en nuestro autor, y que no es sino la expresión de

aquella ironía trágica capaz de convertir al poeta en «el más desgraciado de los hombres», Tántalo que aspira a la contradicción suprema: a «morir de sed junto a la fuente».



Se entenderá ahora por qué utilicé anteriormente la expresión de *esteticismo transcendido*, pues en realidad en Luis Antonio de Villena el despliegue del lujo y la belleza connota siempre un rasgo de autenticidad ética, de rebeldía moral, que hace de la entrega a lo absoluto, de la existencia sin concesiones una verdad irrenunciable. Son numerosos los poemas que insisten en esa verdad heroica del poeta («En la muerte del poeta», «Honor de los vencidos», «Paiderastein»), pero es sobre todo en el tramo de su obra que va de *La muerte únicamente* a *Como a lugar extraño* (1990), donde queda formulada la expresión más clarificadora de aquel ideal de exigencia absoluta que el poeta identificará a partir de aquí con la muerte. La muerte como puerta de una «diferente realidad perfecta», fuera de las imperfecciones del tiempo y sus elementales desastres, del cambio, del azar, de las ruinas de los cuerpos. Y la vida, a su vez, como lugar extraño, pues en ella coexisten la imposibilidad y el dolor, la desdicha que condena al poeta, como ser anfibio, a subsistir entre la realidad y el deseo.

Que nadie interprete esta actitud como refugio en algún tipo de fe o trascendencia religiosa. Menos aún crea entender una renuncia ascética del mundo (para éstos últimos recomiendo la lectura de un poema como «Et omnia vanitas»). La muerte es aquí metáfora o símbolo de esa realidad *otra*, permanentemente anhelada, pero intuible tan sólo en los datos de la realidad inmediata: en el sueño del amor, en las instancias del deseo, en la hermosura juvenil, en la geografía del sur, en la poesía... A todo esto lo ha llamado Luis Antonio de Villena *Belleza impura*. Belleza impura que puede ser también belleza memorable.

Procedimientos expresivos y sistema simbólico de la poesía metaficcional (Generación de los 50-Novísimos)

RAMÓN PÉREZ PAREJO

INTRODUCCIÓN: LA POESÍA FRENTE AL ESPEJO

Cuando nos asomamos por primera vez a la poesía escrita a partir de las vanguardias, y tras ellas, a buena parte de la escrita a partir de la segunda mitad del siglo XX, no deja de sorprendernos la abundante presencia de temas metapoéticos, es decir, nos encontramos con la poesía hablando de sí misma, interrogándose, mirándose al espejo. Dentro de los temas metapoéticos tratados —la propia obra, las etapas, el lenguaje, el amor a la poesía, la inspiración, las musas, la misma elaboración del texto, las dificultades de la escritura, la enajenación, la inefabilidad, etc— destaca uno que, si bien aparecido antes, nunca lo había hecho de forma tan copiosa ni explícita ni había sido tan decisivo en la construcción del poema: me refiero a una actitud de crítica y desconfianza ante el propio proceso de escribir poesía. Cuando esto ocurre, cuando la poesía se mira al espejo cuestionándose su propia razón de ser, le asaltan al menos tres cuestiones: qué son estas palabras, qué relación establecen con el mundo, y quién es el autor, es decir: crítica del lenguaje, crítica de la ficción poética y crítica de la autoría. Entonces los poetas, mediante la práctica metaliteraria, cuestionan la validez de la lírica en su tiempo, la distancia entre las palabras y las cosas; sospechan de los ecos de la memoria, sentida a veces como un escenario incómodo; intentan desenmascarar el aparato de disfraces y espejos de la ficcionalidad; plantean la problemática esencia de su arte, cuando no abiertamente su inutilidad; exponen sus dudas y temores acerca de lo engañoso de todo acto artístico, o al menos revelan su carácter ficcional comenzando por la obra y terminando por el autor, el cual se diluye hasta desaparecer entre la tradición previa, la recepción, la exégesis y el propio lenguaje que utiliza; indaga en los estatutos más profundos de su ontología; sostiene, en fin, que la relación —y la distinción— entre la ficción artística y la realidad objetiva es esencialmente difusa, engañosa, inconsistente, basada en un pacto o convención de lectura.

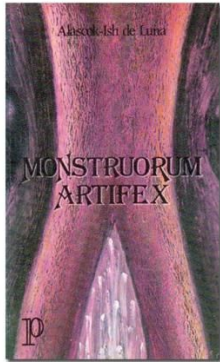
Desde luego, estos temas no son tratados por todos los poetas de la segunda mitad del XX (época en la que centramos este artículo) ni, los que lo abordan, lo hacen con la misma profundidad. Pero en algunos es absolutamente medular, constituyéndose en único tema central y metaliterario de algunos poemas. Tal es el caso de la poesía de Guillermo Carnero o del Gimferrer de *Arde el mar*. Como quiera, se observa en los poemas que tratan esta temática un tejido de relaciones, un

peculiar tratamiento del mismo tema o tópico que pasa de unos autores a otros y una tela de araña que se va formando y conformando a nivel temático, formal y simbólico en torno a estos temas. Es indudable, insisto, que unos más que otros abordan estas cuestiones a través de motivos indirectos y metafóricos, desde una mayor espesura formal, sémica y simbólica, con una más profunda elaboración y plasticidad, con un decir más elusivo e implícito. Además, se da frecuentemente que los ejemplos más relevantes en este sentido son los primeros cronológicamente (Gimferrer y Carnero en especial; Valente, Gil de Biedma, Brines, Aníbal Núñez y Leopoldo M^a Panero en otros casos), mientras que otros poetas no hacen sino revisitarse de forma más obvia y directa —y ya trivializada y automatizada— algo anticipado y sugerido antes por los pioneros, que lo hacen con mayor dificultad, opacidad y expresividad poéticas.



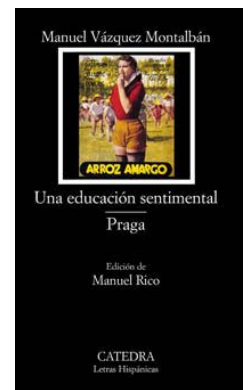
Observando la breve nómina de autores citada, se comprende que este tema debe analizarse dentro de un periodo de tiempo y a través de las obras de al menos dos generaciones poéticas con el fin de tener una idea cabal de la evolución del tema. Dos generaciones consecutivas, la Generación del 50 y los Novísimos, son las protagonistas de este fenómeno poético, y lo hacen en unas fechas determinadas, desde mediados de los sesenta a finales de los setenta, como veremos por las fechas de los poemas que lo tratan. Que sean dos generaciones consecutivas no significa necesariamente que la evolución del tratamiento del tema siga también una dirección cronológica, ya que, al menos en esta temática, en numerosas ocasiones son los del 50 los que siguen los criterios temáticos, estéticos y compositivos de los novísimos. Son los textos poéticos, al margen de generaciones y teorías, los que instan a considerar los temas de la reflexión metaliteraria como un conjunto unitario al que dan forma y contenido diversos poetas que, por razones biológicas, corresponden a distintas generaciones.

Las causas por las que es sólo a partir de la generación del 50 cuando aparece tan insistentemente esta temática metaliteraria y metaficcional obedecen a distintos factores. En primer lugar, debe advertirse que la poesía anterior que se había planteado este discurso crítico (románticos ingleses y alemanes, simbolistas y *maudits* franceses, Ezra Pound, T. S. Eliot, Paul Celan, etc.) no será suficientemente



conocida y, sobre todo, asimilada, hasta dicha generación, algunos de cuyos miembros tradujeron obras capitales de los poetas citados (1). En segundo lugar, por la sensible apertura del régimen ___y de la poesía en general___ a la poesía extranjera. En tercer lugar, porque tanto en los componentes de la generación del 50 como en los novísimos se hallan poetas muy bien preparados académicamente, muchos de ellos profesores de universidad, que conocen —y cultivan— la teoría literaria y las corrientes semióticas y filosóficas más importantes de su época, comenzando por el *Nouveau roman*, el Estructuralismo, la Deconstrucción, la Escuela semiótica de Tartu-

Moscú, la intertextualidad, la Teoría de la Recepción, la Pragmática, etc. y, evidentemente, muchas de estas corrientes literarias, semióticas y filosóficas superan el formalismo y se plantean una nueva teoría de la ficción artística que se refleja en las obras. En cuarto lugar, se produce una progresiva atención al lenguaje poético con la también progresiva desaparición de la poesía social en España a lo largo de los años sesenta, de modo que se produce una nueva reflexión sobre el lenguaje como vehículo no sólo de comunicación sino también de conocimiento de la realidad y de su relación con el mundo (2). Le debemos a Carlos Bousoño la idea de otra posible causa; según él, el planteamiento de la poesía como metaliteratura lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos represores y uniformadores del poder, ya que utilizando la poesía para hablar de sí misma se la aleja del utilitarismo con que se la utiliza en el poder (3); por otro lado, la metapoesía es un indicio de culturalismo, el cual surge como un mecanismo de suplantación de la realidad (4). Con su imaginario o referente cultural, niega cualquier realidad más allá de los límites literarios. La práctica metapoética, como ha señalado Leopoldo Sánchez Torre (5) constituye también un proceso cognoscitivo del poema, una forma de entender su relación con el mundo; por último, sin dejar de reconocer la participación de todas estas razones para explicar la profusa aparición de la poesía metaficcional durante las décadas de los sesenta y setenta, creemos que otra razón importante es que no sólo con la metapoesía el poema ha iniciado un proyecto cognoscitivo de sí mismo, sino que trasciende esa primera función para realizar un proyecto cognoscitivo del lenguaje y, en último término, de la realidad, señalando el carácter fragmentario e ilusorio del mundo y el carácter problemático de la representación artística.



ESTILÍSTICA, MOTIVOS Y SÍMBOLOS DE LA POESÍA METAFICCIONAL

Como quiera, el gran tema de la metaficcionalidad genera una serie de subtemas y variantes semántico-estructurales que, a su vez, produce un sistema organizado de símbolos, motivos, diseños retóricos-formales e indicadores léxicos y simbólicos. Debe enfocarse, por tanto, desde la retórica, porque la focalización lírica, los procedimientos, los recursos estilísticos, las estrategias y la simbología son generalmente los mismos para todos ellos y les afectan por igual en el plano de la significación. Así pues, se produce una codificación semántico formal e incluso métrica (casi siempre poemas de versos blancos heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos, a veces combinados aleatoriamente, o bien extensos versículos que conservan la acentuación de los endecasílabos italianos en sexta o en cuarta y octava sílabas).

Los motivos que presiden la metaficcionalidad (los espejos, el jardín, las máscaras, el teatro, la rosa y la memoria), están íntimamente relacionados. Se presentan a menudo simultáneamente en los textos y, por tanto, se hace difícil —y desaconsejable— discernir entre ellos pues todos apuntan al desdoblamiento y a la ficcionalidad. En cuanto a la focalización, hemos de destacar la presencia de la figura del autor implícito que emerge en casi todos estos poemas., es decir, es la manifestación de la voz del poeta en cuanto artífice de la obra, incluso ofreciendo datos explícitos de material de escritura. La presencia del autor implícito determina la aparición de ciertas técnicas entre las que destaca el *collage*, que, en principio, presupone la presencia de un montador de escenas en una especie de *bricolage*. La utilización de esta técnica está encaminada al desmantelamiento y la deconstrucción del concepto tradicional de la mimesis ⁽⁶⁾. Relacionado con el *collage*, observamos la notable presencia de la simultaneidad o yuxtaposición de planos y la continua interrupción de la anécdota mediante incisos donde se reflexiona sobre el carácter ficcional de los textos. La dispersión y diseminación de los materiales, unidas a la ausencia de puntuación en algunos casos (Azúa, Sarrión, el Gimferrer de *Extraña fruta*) son procedimientos apropiados para reflejar el carácter fragmentario y caótico de la realidad que el arte intenta ordenar y dar sentido. Esto produce un distanciamiento de la anécdota, cuando no una inestabilidad y ambigüedad del significado. En no pocos casos aparece una ruptura del horizonte de expectativas provocado por la quiebra intencionada e irónica de géneros y clichés líricos como la evocación, la elegía y de algunos tópicos literarios como el *beatus ille*, el *locus amoenus*, el *tempus fugit*, etc. Véanse, por ejemplo, los poemas ‘Idilio y marcha nupcial’ de *Salmos al viento* (1958) de J. A. Goytisolo; ‘Inventario de lugares propicios al amor’ y ‘Lecciones de buen Amor’ de *Tratado de urbanismo* (1967) de Ángel González o en ‘Bodas’ de *Definición de savia* (1974) de Aníbal Núñez. En este sentido debemos destacar también la muy efectiva utilización de la paradoja, quizá el recurso que mejor ilustra



el desajuste entre estos dos pares: realidad/ficción y necesidad del lenguaje/cortedad del decir. Diríase que la abundante aparición de la paradoja es el indicio de la perplejidad de que para mostrar las carencias del lenguaje sea necesario el propio lenguaje, de modo que la poesía representaría no tanto «la complejidad de una experiencia» como «la experiencia de una complejidad» frente al discurso teórico, que trataría de hacerla inteligible (7). Otros recursos estilísticos están a su servicio como la disemia, el quiasmo, el oxímoron, el contraste, la *mise en abyme* y, en ocasiones, la ironía, todos ellos encaminados a señalar una realidad doble, especular, en continua dialéctica o cuestionamiento que refleja al mismo tiempo la cosmovisión escéptica ante un mundo real engañoso e incompleto. Junto a estos recursos, subrayaremos también las continuas preguntas retóricas sobre la veracidad del mundo real, por ejemplo en ‘Preguntas’ de *A la luz de cada día* (1967) de Ricardo Molina. Nos llama también la atención la notable aparición de la *amplificatio*, de los periodos extensos cargados con una sobreabundancia de enumeraciones a menudo simbólicas, llenas de sinécdoques e imágenes sensoriales (véanse, por ejemplo, numerosos poemas de *Arde el mar* (1966) de Gimferrer o de *Memoria de la muerte* (1968) y *Monstruorum artifex* (1977) de Antonio López Luna). En ellas subyace un deseo implícito de rellenar el vacío de la realidad con palabras.



Cuatro caracteres afectan a la mayoría de los símbolos y motivos utilizados en el discurso metaficcional, sólo atendiendo a su condición de indicadores léxicos frecuentes:

a. Su condición de escenario o de actividad artística: teatro, telón, disfraz, máscara, antifaz, actores, museo de cera, estampas, circo, maquillaje, estandarte, bufón, cine, teatro, pintura, cuadro. Véanse, entre otros muchos, ‘Recuento’ de *Extraña fruta* y, para el cine, ‘By love possessed’ de *Poemas 1963-1969* de Gimferrer; ‘Jardín inglés’ de *El sueño de Escipión* de Guillermo Carnero.

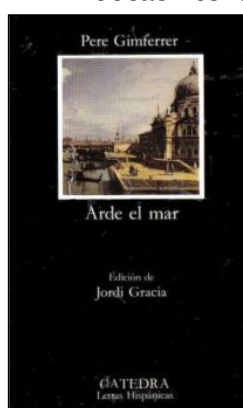
b. Su condición de signo, de estar en lugar de otra cosa ocupando su espacio, mostrando y ocultando simultáneamente, dejando pasar la luz pero no la imagen, incluso algunos de ellos de una naturaleza que destruye el objeto que cubren: musgo, estampa, museo, sedas, cal, algas, enredadera, cristal esmerilado, fondo del mar, gesto, visillo, seda, tiniebla, gas, estatua, armadura, pantalla, visera, tela, tafetán, velo, huella, tapiz, ácido, lepra, herrumbre, imitación, alquitrán, sombra, bruma, susurro, rumor, sueño, oro, luces, niebla, eco, sirena. Véanse, entre otros, ‘La toma del palacio de invierno’ de *Els Miralls* (1970), ‘El estado gaseoso de la realidad’ de *L'espai desert* (1977), ambos de Gimferrer; ‘La música de las ruinas verdes’ de *monstruorum artifex* (1977) de López Luna, ‘Epílogo’ de *El velo en el rostro de Agamenón* (1970) de Félix de Azúa.

c. Símbolos o imágenes que vinculan la actividad de la escritura con lo luctuoso y aun escatológico, muchos de ellos relacionados con el poeta: cadáver, fantasma, taxidermista, espectro, mortaja, estertor, marabú, ruina, mosca. Para esto, véanse sobre todo Leopoldo M^a Panero y Antonio López Luna.

d. Símbolos que remiten al carácter ficcional y especular del texto, quizá los más abundantes: cristal, agua, espejo, onda, espuma, fuente asociada a menudo al símbolo del ruisenior (8) —, agua sonora, reflejo, ficción, hojas, nieve, signo, plumas, pájaros, cisnes, ánades, rosas.

Dentro de todo este corpus de símbolos y motivos merece detenerse un instante en cuatro especialmente significativos y productivos desde una perspectiva metaficcional: el jardín, el teatro —unido a la técnica del monólogo dramático—, la memoria y el agua, por cierto muy frecuentemente relacionados.

La recurrencia al espacio metafórico y simbólico del jardín alude a muchas cosas: es el lugar de encuentro de los amantes, el paraíso perdido, pero también hace referencia a un lugar atemporal, donde no existe el tiempo. Es la naturaleza hecha por la mano de los hombres y a su medida, alejada de la brutalidad de la naturaleza real. En muchos poemas remite a su vez al silencio o al lugar imaginario de la escritura donde tampoco transcurre el tiempo, un lugar artificial (como lo es también la escritura), irreal y por eso mismo utópico, especular, símbolo de la misma escritura como reflejo imaginario del mundo. Existen innumerables poemas que lo tratan en el sentido que decimos. Véanse, por ejemplo, ‘Está en la penumbra el cuarto’ de *Las brasas* (1960) y ‘Jardín nublado’ de *El otoño de las rosas* (1986) de Francisco Brines; ‘Primera visión de Marzo’ de *Arde el mar* (1966) y ‘Llum de Valintònia’ de *Espejo, espacio, apariciones* (1988) de Gimferrer; ‘Jardín inglés’ de *El sueño de Escipión* (1971), ‘Los motivos del jardín’ de *Divisibilidad indefinida* (1990) y ‘Me has quitado la paz de los jardines’ de *Verano inglés* (1999) de Guillermo Carnero; ‘En el jardín’ y ‘Alba’ de *Vispera de la destrucción* (1970), ‘Faro sacratif’, ‘Paraíso clausurado’ y ‘El Centro’ de *Ritual para un sacrificio* (1971), todos ellos de Jenaro Talens.



Uno de los recursos más utilizados para señalar la dualidad entre realidad y ficción es el de usar referencias tácitas o explícitas al campo semántico de la dramaturgia reivindicando el carácter ficcional o de representación que posee el texto. En ocasiones, el poeta parece no hallarse ante la realidad, sino ante su representación pictórica, fotográfica, cinematográfica o teatral. Debemos tener en cuenta que, además de por un prurito culturalista ostentoso en ocasiones, ese acervo cultural forma parte irrenunciable de las vidas de estos poetas, y así lo reflejan en sus textos. Los *novísimos* han percibido la realidad a través de la cultura. No es extraño, entonces, que hagan alusión a ello mediante variadas técnicas (9). Entre éstas, las de desdoblamiento ocupan un lugar privilegiado, todas derivadas del monólogo dramático (10): elección de un personaje de la cultura en el que se proyecta la experiencia personal; pluralización, juegos con la segunda persona; diversos procedimientos de impersonalización; difuminación del yo, creación del doble, heterónimos, etc. Véanse, por ejemplo, algunos poemas emblemáticos de estas técnicas como ‘El embarco para Cytarea’ de *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero; ‘Giacomo Casanova acepta el cargo de bibliotecario’ de Antonio Colinas; ‘El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar’ de Luis Alberto de Cuenca, ‘Constantino Havafis observa el crepúsculo’ de Luis Antonio de Villena, etc. (11)



El motivo de la memoria ha tenido también un desarrollo amplísimo en estas décadas. Y no me refiero ahora al afán memorizador de algunos poetas de posguerra en su afán de retrotraerse ingenuamente a la infancia. Se trata más bien de una desconfianza en la memoria, que es sentida como un procedimiento modificador, engañoso, teatral, arbitrario y selectivo. Sobre la memoria se cierne un halo de desconfianza por parte de los mejores poetas de este tiempo, que no la sienten ni mucho menos como un material de registro alojado en un pasado nostálgico que nunca volverá sino como una interpretación de los hechos vividos, esto es: una ficción. Lo más interesante de todo ello es que (junto con motivos y símbolos recurrentes que siempre acompañan a este tema) los poetas, en un primer

momento, se ensañan con esa memoria engañosa capaz de desvirtuar los hechos, pero en los mejores poetas se asume esa condición modificadora para acabar tomando la memoria como un procedimiento creativo, *poiético*. En el ámbito de la memoria, como en otros planos de la metaficción, se revisa el plano referencial. Algunos poemas donde puede verse esto son, por ejemplo, ‘Teoría y alucinación en Dublín’ de *Libro de las alucinaciones* (1964) de José Hierro; ‘Invocación en Ginebra’ de *Arde el mar* (1966) de Gimferrer; diversos poemas de *Teatro de operaciones* (1967) de Antonio Martínez Sarrión como ‘Ahora es el momento’; ‘Nada quedó de abril’ de *Una educación sentimental* (1967) de Vázquez Montalbán; ‘Blancanieves se despide de los siete enanitos’, ‘Evocación’ y ‘Elegía’ de *Así se fundó Carnaby Street* (1970) de Leopoldo M^a Panero; ‘Epílogo’ de *El velo en el rostro de Agamenón* (1970) de Félix de Azúa; ‘Elegía y análisis a 33 revoluciones por minuto’ de *Semáforos, semáforos* (1990) de Jaime Siles; ‘Un año después de ya no verte’ y ‘Años después de separarnos’ de *Los trucos de la muerte* (1975) de Juan Luis Panero; ‘Una voz o un gesto’ de *Final de un adiós* (1984) de J. A. Goytisolo; o los poemas de las páginas 16, 21 y 39 (aparecen sin título) de *La casa de la maleza* (ed. 1991) de José Antonio Masoliver Ródenas.



Sobre todos los símbolos utilizados destaca el del agua en su plano auditivo, como murmullo silencioso, como el del lenguaje, que se convierte en imagen paradójica del silencio de la naturaleza o como lugar del espejeo y el reflejo, equivalente al cristal, el espejo o el vidrio, lo que le convierte en imagen que sirve de indicio de autorreflexión o metaficción, del autor y el texto en continua interrogación. Este símbolo pasará con escasas modificaciones en su carga simbólica a la Poesía o Estética del Silencio de los años ochenta y noventa. El símbolo del agua en su plano metaficcional, posee una rica tradición. Se escoge de ella su doble carácter semántico de materia que refleja el mundo (como el lenguaje) y que es inaprensible en su movimiento (ser siendo, fluyendo sonora sin llegar a ser completamente, como el lenguaje, que no es sino que nombra en una constante y eterna nostalgia del sencillo pero contundente ser de los objetos). Véanse, por ejemplo, los poemas citados para el tópico del jardín, donde este elemento aparece profusamente.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Estos símbolos, con su desarrollo alegórico y semántico, constituyen el indicio fundamental de que estamos realmente ante una crítica de la realidad y de la representación artística mediante la poesía. Apuntan y afectan de lleno al plano de la representación. La visión clásica de la representación —estable y unívoca— se torna esquiva, dinámica, aplazada. El mundo o modelo a imitar ya no es un origen estable sino una mera construcción lingüística, un referente imaginario. Se marcan y se desdibujan deliberadamente los distintos niveles entre la realidad y la ficción a fin de mostrar una intencionada ambigüedad entre las dos entidades. La ficción invade las imágenes vistas, que ahora parecen convertirse en un entramado de ficciones. Al tiempo se realiza una crítica al concepto único de realidad. Hay muchas realidades, y



más en el ámbito de la literatura, que por sí sola constituye otra realidad que, sin dejar de referirse al mundo, a menudo se opone a él, muestra su revés, su caricatura o su parodia. Si nos fijamos, cuando en el ámbito de la mimesis artística se habla de "engaño" o "mentira" con respecto a la realidad hay entonces ecos y resabios platónicos, pero se olvidan de que lo vivido en realidad es algo muy vago e inaprensible, un origen continuamente transformado desde la memoria, que es esencialmente un mecanismo modificador y ficcional. Es una pura contradicción, si observamos (como se hace en el Mito de la Caverna) que la realidad misma es una imagen o sombra de algo superior. Entre realidad y ficción hay una continua ósmosis. La poética de la ficción más sólida (12) plantea decididamente que de la obra artística no puede decirse en rigor que sea ni verdadera ni falsa (porque sus estatutos pertenecen a otra categoría) sino que es simplemente ficcional. Difiere tanto de la verdad como de la mentira sin convertirse en una tercera entidad por sí misma, sino que se mantiene en esa línea fronteriza que las separa y las une simultáneamente, y eso es lo que distingue lo ficcional de otras producciones escritas. Sólo dentro de ese ámbito puede hablarse de distintos niveles ficcionales. Con esto se evitan no pocas confusiones que vienen desde Platón y que se convierten en rémora o prejuicio moral, empezando por la del autor y el sujeto lírico, que es una mera construcción lingüística de marca de género absolutamente ficcional y a veces con intenciones mercantiles simplemente, como demostró en los años 50 Robert Langbaum y como ha expuesto brillantemente César Nicolás en un artículo reciente sobre la obra de José M^a Fonollosa (13). Porque si rechazamos (por razones morales o filosóficas) la ficción porque resulta falsa o engañosa y nos desplazamos al polo de la realidad, ¿qué ocurre? Pues que ésta resulta no menos engañosa y cambiante y, si se apura, llena de ficcionalidad según sean las épocas y culturas. Porque no debe olvidarse, como demostraron entre otros Robbe-Grillet o Jean Ricardou dentro del ámbito del Nouveau Roman (14), que los conceptos de realidad y ficcionalidad son en buena medida históricos y culturales y, por tanto, cambiantes. Esa máxima popular de que «la realidad depende del cristal con que se mira» se ajusta perfectamente a la realidad, y es que da la

casualidad de que estos poemas están llenos de cristales como elementos simbólicos, ellos mismos son un cristal con respecto a la realidad porque están hechos de palabras que, como afirma Octavio Paz (15), son los espejuelos rotos que intentan reflejar el mundo pero que sólo alcanzan a proyectar imágenes reflejadas, inconexas y necesariamente fragmentadas.

Notas bibliográficas

- (1) *Vid.*, para el capítulo de antecedentes, mi libro *Metapoésía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2002, págs. 21-232. Se encontrarán en esas páginas antecedentes míticos, filosóficos, teóricos y literarios de la crítica del lenguaje y la desconfianza en la ficción. Este artículo es una síntesis de una de las cuestiones centrales del citado libro. Aunque a lo largo de todo el libro puedan hallarse referencias al tema de los procedimientos expresivos en la poesía metaficcional, me centro más en ello concretamente en páginas 336-463.
- (2) *Vid.* DEBICKI, A. P., *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*, [1982] (trad. de Alberto Cardín), Madrid, Júcar, 1986.
- (3) BOUSOÑO, Carlos, “La poesía de Guillermo Carnero”, en Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1983, pág. 28.
- (4) *Ibid.*, pág. 35.
- (5) SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Hispánica de la Universidad, 1993.
- (6) SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther, *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- (7) SÁNCHEZ TORRE, *op. cit.*, pág. 130.
- (8) LIDA DE MALKIEL, Rosa, “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, en *Revista de Filología Hispánica*, I, 1959, págs. 20-63.
- (9) PERSIN, Margaret H., “La imagen del/en el texto: el ékfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX”, en Ciplijauskaitė, Biruté (ed.), *Novísimos, posnovísimos, clásicos*, Madrid, Orígenes, 1990, págs. 43-63.
- (10) LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia. el monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, [1957], (trad. de Julián Jiménez Fefferman), Granada, Comares, 1996, págs. 156-157, 166, 175-178, 180 y 243.
- (11) *Vid.* GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis, “Gil de Biedma y la generación novísima”, en *Ínsula*, 523-524, julio-agosto de 1990, págs. 57-58; VILAS, Manuel, “Pere Gimferrer, *Arde el mar*: forma y estética”, *Annales* III, Barbastro, 1986, pág. 283; GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, “Primera etapa de un novísimo, Pedro Gimferrer, *Arde el mar*”, *Papeles de Sons Armadans*, 190, enero de 1972, págs. 46-47; CARREÑO, Antonio, *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982, pág. 44.
- (12) Puede leerse un resumen de las principales teorías en POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 21, 91-92 y 213-225; del mismo autor, “Lírica y ficción”, en Garrido Domínguez, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 241-268. Véase también un resumen en PÉREZ PAREJO, Ramón, *op. cit.*, 113-136.
- (13) NICOLÁS, César, “Fonollosa o la ruptura de lo esperado”, en *Ínsula*, 649-650, enero-febrero de 2001, págs. 42-44.
- (14) ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela*, [1963], (trad. de Caridad Martínez), Barcelona, Seix Barral, 1973, págs. 180-181; RICARDOU, Jean, “El oro del escarabajo”, en VV. AA. (Grupo Tel Quel), *Teoría de conjunto*, [1968], (trad. de Narcís Salavador Oliva), Barcelona, Seix Barral, 1971, pág. 324.
- (15) *Vid.* PÉREZ PAREJO, Ramón, *op. cit.*, págs. 222-232.

EL PERRO DEL HORTELANO

La tarada (Habla la Princesa de Borgoña)

PATRICIA SUÁREZ

MONÓLOGO

En lugar de la palabra Polonia, ponga la palabra Argentina.

Witold Gombrowicz en una entrevista a Dominique de Roux

Varsovia, 1936, un año después del estreno de “Yvonne, princesa de Borgoña” de Witold Gombrowicz.

Los personajes son:

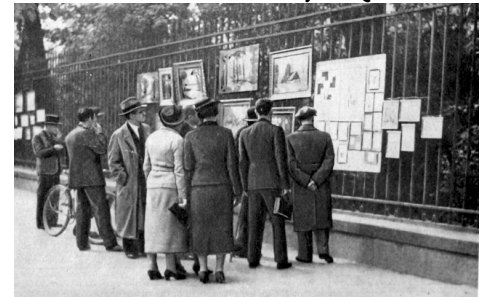
—Yvonne

—Gombrowicz, escribiendo en una pequeña mesita de cafetín, a un costado del escenario.

Pequeña sala, con lujo decadente, en la que ha habido un banquete real. Muy desordenada y sucia, hay restos de comida tirados por el piso, un charco de vino. Yvonne está tirada en el suelo. Se incorpora con dificultad, se sienta. Está ahogada: se toma el cuello con las dos manos, carraspea, tose con fuerza, le vienen náuseas, y llora con desesperación. Así durante un buen rato. Hasta que logra que le pase el aire por la garganta, entonces inspira ruidosa y profundamente, y llora con tristeza.

YVONNE: Estuve por ahí, dando vueltas... viendo un poco el mundo como se dice. Siempre dentro del continente, no quise salir a aguas abiertas... Me entrevisté con unos señores, no vaya a creer, como quien dice, unos escritores. Ah, sí. Tuve algunas propuestas, ninguna de todas ellas va a hacerme millonaria, claro, pero... así, muda como estaba, Witold... No, no, no. Yo no me fui por traicionarlo a usted. Pero se imagina que no me sentí alegre de hacer de tarada. ¿Por qué? ¿Una tarada por qué? ¿Sabe que no logro explicarme por qué usted me hizo aparecer así

delante del público? Mis tías no me querían, es cierto... pero yo no podría asegurar que no me quisieran porque había en mí un germen de taradez... ¿Era necesario que yo fuera así en su obra? No me venga ahora con que yo no estaba madura para hablar... ¡Yo, que soñaba con ser una princesa como las de los cuentos de hadas! Casi no deseaba otra cosa que reinar. Una princesa como esa que se duerme o como la otra, la que se va al bosque con los enanos. Tenía hasta pensado aparecer con el cabello un poco desgreñado porque se me habría enredado en las ramas de los árboles, así... Su cuento... ese cuento que usted publicó, el del Rey Gnulo a quien todos le imitan en la Corte cada gesto que hace durante el banquete, a mí no me parece por completo original... Me recuerda extraordinariamente “El traje nuevo del Emperador”, ¿conoce de cuál le estoy hablando? El cuento para niños, en el cual dos ladrones timan al Emperador diciéndole que le han tejido un traje que sólo ven los puros, y en consecuencia el Emperador anda desnudo por las calles y nadie en la Corte, salvo un niño, al final, se anima a revelárselo... ¿Usted lo había leído ya? ¿Sí? ¿Lo robó entonces? No. ¿No es un plagio cuando un escritor hace esa clase de cosas? Ni se inspiró en él. Bueno, si usted lo dice, qué remedio que creerle. Yo, insisto que... No, está bien. *(Pausa.)* Con el pelo así iría. *(Se peina, se arregla.)* ¿Cómo me veo de princesa encantadora? No me mira, Witold. No le gusto, admítalo. Si yo le hubiera gustado aunque sea un poco, usted me habría hecho decir una pequeña frase, un bocadillo aunque fuera... No. No puede llamarle bocadillos a las tres o cuatro estupideces que digo en su obra. Eso casi ni siquiera es lenguaje humano. Pasa que usted me guardaba rabia desde antes de conocerme, se dejó llevar vaya a saber por cuáles habladurías y entonces... ¿Cómo alguien puede escribir a un personaje que no le gusta? ¿Por qué se ensañó conmigo? Mire que es difícil usted. ¿Y por qué el príncipe no me quiere en su obra? No, no. No, no me engañe. No me quiere, eso es evidente. ¿Adónde le enseñaron a escribir literatura a usted? Aprendió solo. Y sí... así pasa. *(Enérgica.)* No, no se trata de que me meta en lo que no importa, no sea grosero conmigo, Witold. Hay academias que son muy buenas, hay cafés tertulias, universidades... Yo no le reprocho nada. Si a usted no le gustaban los estudios, no le gustaban los estudios y no se habla más del asunto. Es que, ¿adónde se ha visto un príncipe que torture a su prometida para saber si ella siente? ¿Por qué el príncipe se la pasa torturándome en su obra? Primero se enamora de mí locamente y después me tortura. ¿No es un poco injusto? ¿Qué? ¿Por qué dice que yo nunca estuve enamorada? ¿Y usted



qué sabe? Si nunca me presta atención... Es que yo no trato a mis enamorados como insectos de coleccionistas. No. Suelo portarme de forma amable, ¿comprende? No, no me va a convencer. Eso es degenerado. No. Es mentira: eso no pasa en “La bella y la bestia”. ¡No! Yo recuerdo muy bien ese cuento. No, no otra vez, Witold. Greta Garbo no era muda. El cine lo era. Y además ella era bella,

¿o me va a decir que no se dio cuenta que yo bizqueo? De un cachetazo que me dio la institutriz. La bestia es usted, se lo digo con lo que me queda de respeto. A propósito, ¿ganó algún zloty con su obra? ¿Sí? Debió aprender de Witkiewicz, él, que es tan... experimental. No se ponga así. No se lo nombro. A Tadeusz Kantor tampoco. No, no se crea. Yo a veces voy por ahí, leo los afiches, leo los anuncios de los diarios... A lo mejor podríamos revertir la situación, ¿no le parece? Digo “podríamos” porque a lo mejor entre usted y yo... Yo tengo algunas ideas para que haga una pieza en la que yo hablo. No muchas ideas, no, porque me asustan las ideas, algunas nada más, las suficientes. Una segunda parte de su obra: “Habla la Princesa de Borgoña” por Witold Gombrowicz. ¿No? “Las revelaciones de la Princesa de Borgoña”. ¿Tampoco? ¿”La tarada”? No... Witold, usted... me desalienta. (*Larga pausa.*) ¿Iba la gente a ver su obra? Ah, qué lindo es ir al teatro, los corredores, las flores, los actores que salen de incógnito por las puertas traseras, los mendigos que los descubren y les hacen zancadillas, en fin. ¿Y qué comentaba la gente? Y sí. ¿Qué esperaba? Es que usted es muy obcecado, Witold. ¿Cómo se van a divertir viendo los sufrimientos de una tarada? Ah, no. Usted no quería que se divirtieran, no. ¿Y qué quería? Ay, no. Witold, Witold. ¿De dónde sacó eso? La gente no quiere eso. ¿Ve? Es como yo lo digo a cada rato: lo que mata es la esperanza. Uno espera una cosa o espera otra... y así se pasan los días y todo sigue más o menos igual de malo. Usted esperaba una cosa que no se dio y el público se rió, y sí. Yo para pensar leo filosofía. Exactamente. ¿Usted también Schopenhauer? Antes me entretenía con Nietzsche, pero ¿sabe qué pienso? O bien Nietzsche no tenía ni idea de lo que decía o bien se lo llevó a la tumba. ¿Ve? Yo tengo opiniones propias también. Es que usted no me conoce. Es injusto. Usted me quiere ver muda, suplicando por señas, arrastrándome, usted quiere que yo esté más desolada que la vista de la nieve sobre la cosecha... ¿Sabe cuál es su problema? Usted no deja hablar a sus personajes. (*Enérgica.*) ¿Y qué sabe que tenía yo para decir? Si no me prestó atención... ¿Qué musas? No, a mí no me oyó. Ah, no me venga con eso ahora; las musas son harina de otro costal. Yo estaba por ahí, bailando, por decir así... podría haber ido de Jaroslav, pero fui con usted... Uno no elige adonde nace. ¿Sabe a quién me refiero cuando digo Jaroslav, supongo? Ah, no sabe; se hace el distraído. Iwaskiewicz. Tuvo un éxito mayúsculo hace cuatro años cuando salieron “Las señoritas de Wilko”. Un verdadero hombre de letras, mejorando lo presente, como se dice. Yo derramé lágrimas auténticas durante la lectura del libro. Algún día harán una obra de teatro con esa novela, o una película, ¿quién sabe? (*Pausa.*) ¿Ve? Yo hubiera podido ser una señorita de Wilko, pero al final me quedé con usted para Princesa de Borgoña. Es obvio, muy obvio, que yo esperaba que usted me dejara decir alguna cosa, un bocadillo, no sé, una profecía... No le voy a decir que soy la Sibila de Cumas, pero a veces tengo sueños, sueños premonitorios, quiero decir. Una vez soñé que Valdemar, el marido de mi tía, pescaba un arenque en el Vístula. Y lo



pescó a la mañana siguiente, apenas despuntaba el día. Yo creo que aún no me había desenredado del sueño cuando él ya estaba quitando el anzuelo al pez... Es cierto que estábamos veraneando allí, un lago bordeado de abedules, pero en cuatro días él no había pescado nada, ni siquiera un zapato, y no era de esperar que a esa altura... No me cree. No me cree, no le importo, no me oye. (*Altiya.*) Algunas cosas, claro. Algunas cosas. Pero esa es otra obra. Si usted quisiera... ¿Quiere que me postre a sus pies? Lo hago, no, no es de temer que me ensucie el vestido; al fin y al cabo usted me hizo pasármela hora y media en el piso. Me postro: ahí tiene. (*Se postra.*) Se lo pido como a un padrecito, como a un padrecito, Witold. No, no. No empecemos. Devuélvame la voz. Déjeme hablar. Hablar, sí. ¡No! ¿Por qué se va a aburrir? ¿Por...? (*Pausa.*) ¡No soy una tarada!

(*Larga pausa; Yvonne se repone. Transición.*)

Usted sueña con el mar. Un viaje por mar. Yo le veo en mis visiones, Witold, usted no puede engañarme. ¿Qué botella? Ah, no sé, estaba ahí, yo no toqué el vodka. No, no. Yo las visiones las tengo estando sobria. Cuando bebo un poco de más, enseguida comienzo a hablar en francés. Claro que no es un francés que se entienda tan sencillamente. No me refiero a que sea un argot. Se me pega la lengua al paladar. Sí, sí. ¿A usted no le pasa? No bebe. No es bueno con el mal pulmonar. ¡Es tan elegante sufrir de los pulmones! Yo a veces tengo una tosecita (*Tose.*) ¿Oye? Una cosa de nada. Y sin embargo... Todo este año estuve dando vueltas, siempre en el Continente, aunque me dijeron que en Inglaterra hay bastante trabajo para



personajes de todo tipo, pero yo, yo soy continental. Usted es cosmopolita. Lo sé. Si le dije que sé que usted sueña con el mar. Con irse en un viaje por mar. Si se quiere hacer el desentendido, hágase el desentendido, a mí qué me importa. Pero soñar usted sueña con viajar a América quizás. Dije soñar, no anhelar. Me extraña de un escritor esta clase de confusiones. Claro que en su viaje, a usted puede pasarle como a... ¿Cómo se llamaba? ¿Cómo es que se llamaba? ¿Karl Rossmann? El joven que los padres mandan a América porque en la casa embarazó a una muchacha... a la criada; y ya en el barco,

este joven, que por lo que uno infiere tenía un poco trastornada la chaveta, decide hacerse fogonero. Fogonero, ¿qué le parece? No le parece nada. En fin. ¿Sabe que en este mismo instante acaba de olvidármeme si Karl Rossmann es un personaje o una persona? (*Pausa.*) Entre las propuestas que recibí hubo una en la que tenía que hacer de tuberculosa, tuberculosa que hizo la mala vida, una perdida, una mujer caída: el clásico. La tos me salía bien, no crea, el problema fue que tenía que decir algunas palabritas... Una frase, un parlamento. No todo es lenguaje de los gestos en el teatro... De manera que me enviaron aquí de vuelta, me dijeron: “Dígale a Gombrowicz que le devuelva su voz”. Usted comprende. Si no a mí no se me hubiera ocurrido molestarlo. No, no. No fue la Zapolska la que me ofreció el papel.

¡Ay, Witold! Ni que la odiara usted. Ni Stanislas Witkiewickz. A él sí lo odia. No, no lo odia. Lo odia un poco. ¿En qué quedamos? Si quiere que yo le diga lo que veo en el futuro de usted, se lo digo. No, no tengo pudor respecto a eso. Antes se lo decía a todo el mundo, pero después la gente se enojaba, me pegaba, me tiraba del pelo, me daba patadas, me corrían con un cuchillo, hasta con un alfanje una vez... Por eso todos prefieren que me calle a escuchar las cosas como son. Ah, ah. No le había entendido. En el futuro de Stanislas. Muy bien. Déjeme un momento que... *(Larga pausa.)* Ah. Ya está: Tadeusz Kantor le montará todas las obras. ¿Qué? ¿Se va? ¡No! Discúlpeme. *(Suplicante, se arrastra.)* Perdóneme, padrecito, perdóneme. Está en el futuro, yo... Perdón, perdón, por favor. Píseme. Píseme, así, con la bota en la cabeza. ¿No? Bueno, en el cuello. Pégueme. Más fuerte. Más fuerte. Eso me dolió apenas. Más. *(Cae desbecha.)* Ahora está mejor. La fama será de Kantor; no de Witkiewicz. A él solo en Polonia, a Tadeusz Kantor en todo el mundo. *(Pausa.)* Ahora se va. Qué inconstante que es, Witold. ¿Qué daño le hice yo? *(Trance; casi gritando.)* Pero usted se pasará veinticinco años fuera de su patria, ¡veinticinco! y cuando regrese nada será a como era antes, nada, ¿comprende? *(Paz.)* ¿Qué griego? ¿Qué Troya? Yo no leo libros sobre griegos. Lo ví andando en una ciudad apagada. ¿De las llamas? No, no me refería a eso. Aburrido, desasosegado... cometiendo delitos... ¿Revolucionario usted, Witold? ¿Me quiere hacer reír? Ah, como un revolucionario de la letra. Sí, no, no sé. Me refería a *(Concentrada.)* una estación de trenes vacía, un... ¿baño público?... un, unos, en repetidas oportunidades, muchachos de cabello negro... negro, renegrado... No, gitanos, no. *(Exasperada.)* ¿Quiere que siga o quiere que me calle? Entonces no me interrumpa. *(Concentrada otra vez.)* Ay, ahora... No escribe. No sé por qué. Hay nostalgia, hay cartas que cruzan el océano... dulces cartas en polaco. Hay un escritor ciego, una flor del país. ¿Qué Homero? ¿Qué Tiresias? ¿Quién? ¿Quién es Homero? No, no. Ya le dije que no leo libros griegos. Usted y el escritor ciego no se gustan... no, en ningún sentido. No, en ese sentido están los muchachos del... ferrocarril. Lee en francés usted. En ese país usted lee en francés, pero no es Francia, no. ¿Una colonia? ¿Las Antillas? ...No sé. ¿Llora? ¡No, Witold! Oh. ¿Por qué habré hablado? Witold, Witold. Oh. La fama, la fama. La fama es nada más que una una palabra, Witold, no se atormente. Sí. Sí. Usted la... sí, en vida. La disfrutará, sí. No, no muy tarde. A la vuelta sobre todo. Cuando vuelva a Polonia. ¿Cuándo será eso? *(Concentración.)* No sé... Dentro de... dentro de... ¿treinta años? ¿Ha visto? Lo que mata es la esperanza, ya lo decía yo. Lo lamento, no. Eso no se lo puedo decir. No, no. Todos dicen que no les importará saber la fecha y después resulta que no pueden vivir sabiéndolo. No. Levántese. No, levántese. No quiero. Se morirá cuando le llegue la hora. No soporto que nadie me suplique. No, es humillante; se lo ruego por favor, levántese, Witold. No es bueno que siempre nos estemos arrastrando.



(Larga pausa. Transición.)

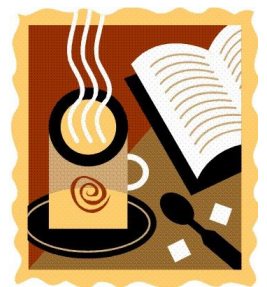
En los viajes por mar el enemigo peor es el mareo y los vómitos; las descomposturas malogran mucho la salud. Por otra parte, si llega a buen puerto, América es una tierra de oportunidades. Un gran error, es cierto, ¿quién fue que lo dijo? ¿Fue un psicoanalista vienés el que dijo que los Estados Unidos era un gran error? No lo dudo. ¿El inglés? No, no es muy difícil el idioma inglés. Yo podría hablarlo perfectamente si usted me diera alguna cosa para decir... ¿Cómo que no? ¿Y por qué no? ¡Pero qué terquedad! ¿No sabe acaso que la desgracia del polaco es que no puede hablar con otra persona que no sea polaca? ¿Qué? ¿Tampoco escribiría en francés? Capricho, puro capricho, Witold. Sí. Sí. Joseph Conrad. Teodor Josef Konrad Korzeniowski, de la Ucrania polaca, ¿le gusta así? No, no. No todo el mundo puede ser aristócrata, qué idea. Marinero era. Y sin embargo ya ve, escribió todas sus novelas en inglés. ¿Cuál leyó? No, esa no me gustó. ¿Cuál? Ah, sí. Sí. Creo que es ahí donde dice que la vida es fácil en Oriente para los blancos, pero lo difícil es continuar siendo blanco. Para usted es lo mismo. No irá a tomar familia en América y mezclarse con los nativos. ¿Qué? No, no es que yo considere que sus inclinaciones son... Es que lo veo solo en su futuro. Usted y unos muslos ajenos;



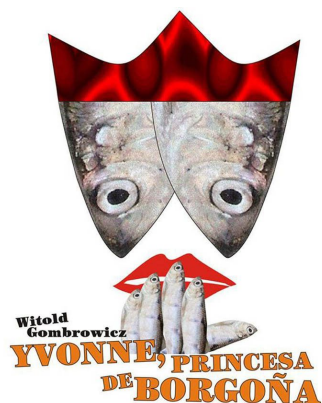
usted pellizcándolos. Qué coincidencia. ¿Cuándo soñó con eso? El mes pasado... (*Haciendo memoria.*) ¿dónde estaba yo el mes pasado? ¿Niza, París...? ¿Sabe que no...? ¿Estaba con Heinrich Mann...? (*Larga pausa.*) Después de todo, por lo que veo, en el futuro será moda irse a América. Exactamente. Como un Sindicato de Artistas: los hermanos Mann, Stephan Zweig, Bertolt Brecht,

los hermanos Singer... Ah, sí. Un lugar muy particular, bonito, tropical adonde fue Zweig. Cuestión de gustos. ¿Qué dice? ¿California? No, no creo que sea California. No, ni Nueva York. No. Ni Chicago, ni Boston. Le digo más: no me parece que sea una ciudad de los Estados Unidos. De ninguna clase, no, Witold. Ni un pueblito miserable. No. Sino más bien... (*Busca.*) Un país como una pequeña ciudad de provincias. El país entero, sí. ¿Amigable? Bueno, yo no usaría la palabra amigable.

¿Qué libertades? Ah, sí. Si quiere llamar libertad a la indiferencia por su bienestar..., un país libre, claro. ¿Quién dijo eso? ¿Quién? No sé quién es H.G. Wells. Yo soy continental; nunca fui a Inglaterra. La niebla londinense me daría melancolía. No, me parece maliciosa una afirmación así. Ah, ¿ve? Con qué facilidad se va por la vida diciendo que el polaco aquel habla el inglés con gran torpeza pero lo escribe magistralmente. Irían al mismo Rotary Club; a lo mejor nuestro Teo Korzeniowski le ganó alguna partida al whist y el Wells le agarró inquina; ha visto usted cómo jugamos los polacos a los naipes... (*Pausa.*) No, yo no digo la buenaventura. ¿Qué tiradora de cartas? ¿De dónde saca esas cosas, Witold? Me asombra. Yo estoy en su cabeza. Usted me hizo, y luego me dio la, digamos,



libertad para que otros me anden toqueteando. Su pasado y su futuro está contenido en su cabeza. Yo leo. Yo lo leo a usted, usted escribe, otros lo leen y me leen... (*Enérgica.*) Qué cargoso. Usted me devuelve la voz; yo le digo cómo se llama el país al que va ir a parar. La ciudad también. Los nombres de sus amantes..., ¿eso no es mucho pedir? Ah, vamos. ¡Si después usted se olvida de los nombres a los quince minutos! Ah, ah, ah; la línea de sombra. Por supuesto, lo leí. Incluso, le digo



más: los hijos del Boris a quien está dedicado el libro, son lectores suyos también. Ahora de pronto le tomó cariño. Le tenía cariño desde antes... No, sí, le creo; si usted lo dice... ¿Cómo era? ¿Usted la recuerda? “Sí; caminamos; y el tiempo también camina, hasta que, de pronto, vemos ante nosotros una línea de sombra advirtiéndonos que también habrá que dejar detrás de nosotros la región de nuestra primera juventud”. ¿A usted no le parece bueno? No. Le parece que al cruzar la línea de sombra se es peor persona... No sé; lo pienso. ¿En qué? ¿Cómo se llama? ¿Ferdydurke? ¿Eso escribe ahora? Como una línea de sombra al revés. No es malo, no... No sé; no lo he

pensado: yo lo que quiero es usted no me haga seguir haciendo de tarada, no sé si quiero ser inmadura o madurar o... ¿Voy a aparecer en Ferdydurke? ¡Mire que le gusta fastidiarme! Es todo muy complicado, Witold. Sí, ingenua sí, ¿pero es necesario que siempre sea tarada? ¿No le parece una exageración? Usted cree que porque en el libro el Capitán-niño llegó al puerto, ya cruzó la línea de sombra y se vino un adulto. No, no sé. Ahora me dice que Conrad le gusta. No, no le gusta. Le gusta un poco. Sí. No. ¿En qué quedamos? ¿Así que sacó mi nombre de un personaje de...? No. Nunca me lo habría imaginado. ¿Cuál? ¿Ivy? ¿Qué Ivy? Ah, ah. “La sogá al cuello”. No, no lo leí. ¿Hiedra? ¿Ivy en inglés es hiedra? Oiga, yo no quiero estar apretada a la taradez. (*Se corrige.*) ¡Inmadurez!, como usted dice ahora. No. (*Pausa, carraspea.*) Usted escribirá una novela sobre el mar, también. Lo veo en su futuro, en... diez años tal vez, o más... Un “conradiano”, a su propia manera. Claro, claro. Todos somos iguales a fin de cuentas, Witold. (*Yvonne va enfureciéndose.*) Argumentamos: si vive en Inglaterra y no en Polonia es un ciudadano inglés, no un polaco; o: si escribe en inglés y no en polaco, es inglés, no polaco; o: si está en el exilio y no quiere volver, entonces no es exilio, es emigración; o: si sólo nació en Polonia pero pasó mucha equis cantidad de tiempo en el extranjero no es polaco, ¿es un maldito jodido! ¡Chopin escribió “La Polonesa” pero vivía en Francia! ¿Chopin era francés o polaco? Ahora, ¿puede decirme usted qué cosa es un polaco, por amor de Dios? ¿Qué? ¿Es un caracol que debe llevar la casa a cuestas? ¿Qué es? ¿Qué significa? (*Se calma.*) Perdone. Me sulfuro. (*Cae.*) Ahora estoy agotada. Agotada. Déjeme. Hay pulgas en estos pisos de madera. Es un teatro muy viejo. No importa, no me pican. No les gusta el papel mojado. Déjeme un rato, por favor, Witold. Ah, eso. Argentina. Argentina, se llama el país.



(Yvonne va hacia la mesa que fue del banquete; come vorazmente un resto de corvina que ha quedado. Cuidadosamente quita las espinas.)

YVONNE: Ah, desgraciadas. Veremos esta vez. Veremos. *(Mastica cuidadosamente.)* Como lo digo yo siempre: lo que mata es la esperanza... ¿Las valijas? *(Mira hacia una dirección fuera del escenario.)* Por suerte abrigo no voy a necesitar. Ah. Un diccionario. ¿Cómo se dirá tarada en español? ¿El nombre Yvonne evocará para los argentinos una aristócrata? No, les va a sonar a prostituta francesa. ¿Y la región de Borgoña? Al vino tinto. Destino aciago. Al final voy a tener que pasármela aclarando cosas. La culpa es mía. Hubiera hecho de tísica, hubiera hecho de inválida...

(Come; tose, se atraganta. Mientras tose, apagón.)

OLFATEANDO

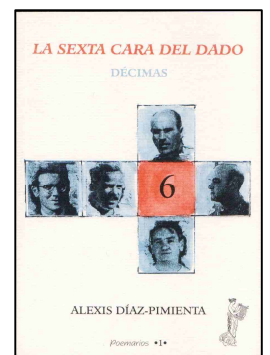
Alexis Díaz-Pimienta [Habano mutante]

Entrevista realizada por Ginés Bonillo

Nos recibe el poeta en el diminuto cuarto de su casa de Aguadulce, en Almería, donde a diario se encierra durante horas para escribir. Cubre su cabeza con el sombrero de siempre, a modo de ‘uniforme de trabajo’. Su último libro de poesía publicado en España se titula La sexta cara del dado (Arráez, 2004; ilustrado por Miguel Ángel Fúnez Valdivia). En realidad, ya se publicó en 1997 una selección —aproximadamente la mitad de los poemas— en Las Palmas de Gran Canaria. Dada la amistad que nos une, tras los saludos, paso de inmediato a formularle las preguntas que traigo preparadas para la entrevista.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: Podríamos empezar, si te parece, presentándote, releyendo la solapa anterior de este libro: «Poeta, narrador, repentista e investigador». ¿Cómo explicarle a quien no te conozca esta variedad de facetas creadoras?

—ALEXIS DÍAZ-PIMIENITA: Siempre he pensado que la creación artística es una sola. La ‘especialización’ en determinados géneros literarios exclusivamente (el novelista que sólo escribe novelas, el poeta que sólo escribe poesía, el dramaturgo que sólo hace dramas; o, en una escala mayor, el literato que sólo hace literatura), tiene más que ver con los condicionamientos y las coordenadas socio-culturales de una época (la nuestra) que con la esencia de la realidad creativa. En los siglos IX y X los poetas de al-Andalus, siguiendo a los grandes de Siria y Damasco, eran poetas y chamanes y lexicógrafos y filósofos y guerreros, incluso; Da Vinci fue pintor y escultor e ingeniero y repentista, incluso; Cervantes hizo teatro y novela y poesía; Shakespeare escribió teatro y poesía... Sería interminable la lista de autores universales que han explorado varias posibilidades de creación a la vez. En el siglo XX español Lorca (poesía y teatro), Dámaso Alonso (poesía y ensayo); César Vallejo, el gran poeta peruano, escribió una novela (*Tugsteno*); Martí escribió poesía, ensayo, crítica literaria, teatro (*Abdala*), novela (*Lucía Jerez*); Darío escribió poesía y cuentos, y además fue excelente repentista; en fin... Por otra parte, están los autores monolíticos o ‘monolitizantes’ que han convertido su predilección genérica en una



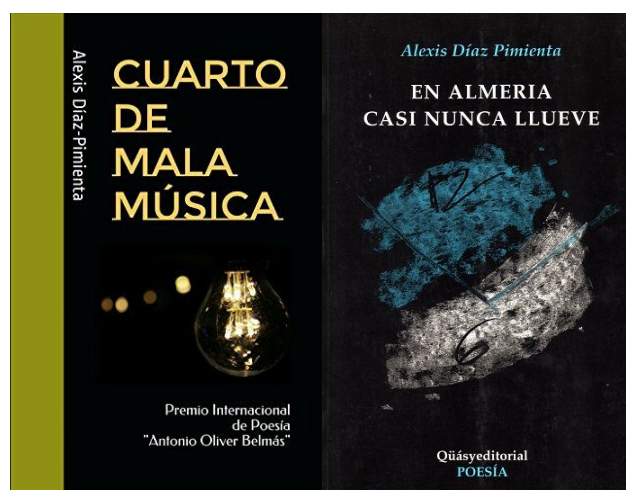
especie de dogma creativo: Borges se negó a escribir novelas (aunque hizo poesía, ensayo, crítica, cuentos fabulosos); Góngora, sobre todo, fue poeta; Galdós, sobre todo, narrador; Rulfo y Carpentier, narradores; Cernuda y Miguel Hernández, poetas; y todo esto ha llevado a tópicos más o menos aceptados: «Un buen poeta no es un buen narrador, y viceversa». Actualmente, es bastante absurdo sostener esta tesis, sobre todo, porque las fronteras entre los géneros se han difuminado. En realidad, yo soy un ‘trabajador de las palabras’, un ‘currante de la lengua’ o, para seguir con la tendencia (lamentable) de la anglo-legitimación: un ‘*languaje worker*’.

—ECP: **Aun así, no cabe duda de que existen diferencias entre unas y otras ‘formas’, por llamarles así, de creación literaria. ¿Cómo compaginas estas diferentes formas en que desarrollas tu actividad creadora? ¿Te sientes igual de a gusto en todas?**

—AD-P: Me siento a gusto en la Literatura. Según mi tesis, yo sólo me muevo en dos facetas, no en cuatro, éstas sí contrarias, cada una con sus códigos: la oralidad y la escritura, y en ambas me siento a gusto.

—ECP: **En alguna ocasión me has comentado tus dificultades para pasar de un registro a otro, en especial del oral al escrito, y viceversa...**

—AD-P: Al principio, ya no; cuando le dedicaba mucho tiempo al repentismo, sí, porque es un arte muy absorbente. Ahora le dedico más tiempo a la escritura, y el paso de un registro al otro es menos traumático.



—ECP: **¿Cuál es tu definición de poesía? O, ¿qué es para ti la poesía?**

—AD-P: El concepto poesía es inestable, mutante, depende de la edad, de las lecturas, de la formación. Mi concepto de poesía a los 16 años no tenía nada que ver

con el de 1994, cuando escribí *Cuarto de mala música*, y el de entonces no se parecía en nada al del 2000, cuando escribí *Yo también pude ser Jacques Daguerre*. Creo que en eso consiste la gran diferencia que hay entre mis libros. La voluntad de estilo poético es un error que se arrastra desde las primeras etapas de formación literaria, no el estilo, sino la voluntad de estilo. Decía Bousoño que si tener estilo literario era que se reconociera nuestra escritura siempre, lo ideal en literatura era no tener estilo. Esa frase la leí con 14 o 15 años, y me ha servido como axioma creativo. No repetirme, no autoplagiarme de un libro a otro. De ahí el eclecticismo de mi obra. Ahora mismo, por ejemplo, en 2004 y según mis últimas pasiones literarias, podría responderte esta pregunta con uno de los poemas de Kenzo, ‘Sucia arte poética’: «A quién le importa para qué sirve la poesía. / En realidad, la poesía no sirve para nada. / Para poco, quise decir. / Para que se te enfríe la sopa sobre la mesa. / Para que te malquieran los vecinos. / Para que te juzguen débil. / Para que te lean a regañadientes. / Para que te nieguen un orgasmo. / Para que usen tu voz en los retretes. / Para todo. / O para casi todo, quise decir».

—ECP: ¿Dentro de qué estilo, corriente, o acaso grupo, generación... te incluyes? ¿Te reconoces características comunes con otros poetas del momento?

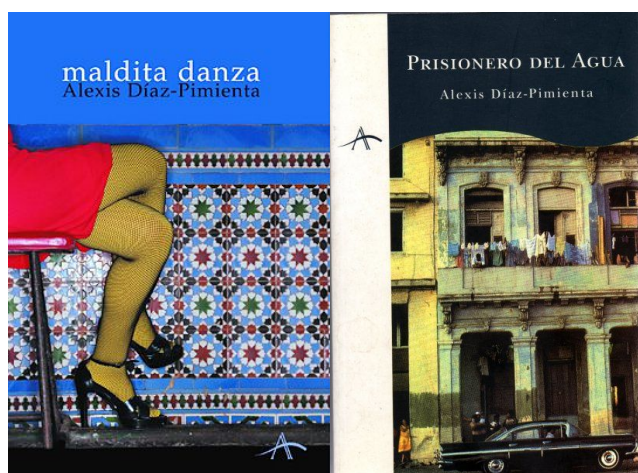
—AD-P: Ya te lo he dicho. Soy ecléctico. No creo que pertenezca a ningún grupo o tendencia. Nunca me ha gustado la actitud gremial de la literatura. En Cuba me acusan de escritor solitario, y yo me dejo acusar. No participo de los saraos literarios, apenas publico en revistas (que siempre nuclea cierto tipo de autores, creando una especie de gremio involuntario). De cierta forma, sigo los pasos de Romualdo Írsula, que en casi todo ha sido mi maestro, mi ejemplo a seguir. Y en España hago lo mismo. Vivo en Almería, pero escribo en un zulo y sólo salgo de él para cargarme de vivencias, no para hacer vida de literato. Mi contacto creativo con el mundo es a través de la oralidad, esa otra vertiente de mi literatura que sí me permite, o más bien me obliga a contactar con el público inmediatamente. Si pertenezco a algún grupo es al de los poetas orales improvisadores, y si soy de alguna tendencia es de lo que he llamado el ‘neorrepentismo’, una nueva forma de hacer poesía improvisada, mezclándola con otras artes y otras músicas.



—ECP: ¿Te sientes autor cubano o español, quiero decir, más próximo a lo que se está escribiendo ahora mismo en Cuba o en España? Porque eres asiduo en las antologías hechas en Cuba, pero los premios y la publicación se han producido en España...

—AD-P: Por supuesto que si en alguna tradición literaria está enmarcada mi literatura es en la cubana, pero la cubana está enmarcada dentro de la española, ligada indisolublemente a ella. No conozco a ningún escritor cubano que esté solo

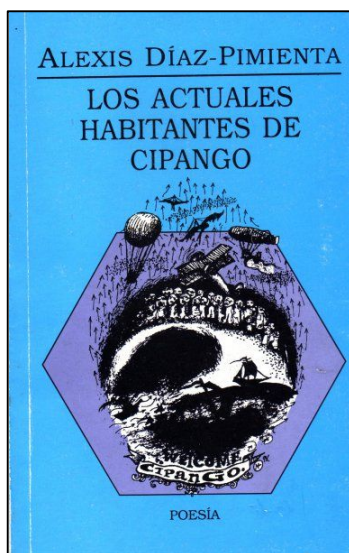
marcado por las obras de Heredia, Martí, Guillén, Eliseo, y que no lo haya estado por las obras de Quevedo, Machado, Lorca o Góngora [...] Ahora permíteme matizar una parte de tu pregunta. En realidad, yo no soy asiduo en las antologías hechas en Cuba, yo soy el poeta y el narrador menos antologado de mi generación, cuando las antologías se hacen dentro [de Cuba]. Y lo digo sin dolor, simplemente puntualizo. Mi poesía y mi narrativa aparecen en antologías de literatura cubana hechas en España, en Italia, en Francia, en Alemania, pero muy pocas veces en Cuba. A no ser que sean antologías de décimas, entonces sí. Recuerda que hasta ahora a mí en la Isla se me ha conocido más como repentista que como escritor, más como poeta improvisador que como poeta de la escritura. Eso ha influido, pero también el gremialismo y el prejuicio literario contra la oralidad y el repentismo [...] Por otra parte, soy cubano, pero no me siento escritor de ningún lado, me siento habitante de la literatura toda, la oral y la escrita, los gentilicios no deberían aplicarse a la escritura. Las literaturas nacionales son un invento reduccionista, acomodaticio, impuesto por las metodologías de la crítica y la historiografía literaria, no por los moldes de la creación. Prefiero parcelar las literaturas según su lengua, no según las naciones en las que se escriba o publique. Así, la poesía de Lezama pertenece a la literatura en español, como la de Lorca o Vallejo; la narrativa de Poe, a la literatura en inglés, como la poesía de Eliot; y las obras de Tolstói, a la literatura en ruso, como la de Turgueniev. Incluso, podría parcelarlo más, y decir que mi literatura, por ejemplo, pertenece a la literatura en 'español de América', porque los matices lingüísticos del habla americana han creado una especie de 'otro mundo' literario dentro del gran mundo del español, que ha dotado de gran riqueza y variedad, y vitalidad, al conjunto de esta literatura. La lengua española es un mosaico tan grande que permite que en un mismo anaquel convivan poemas de Vallejo con sonetos de Quevedo, párrafos de Carpentier y Rulfo con décimas de Aquiles Nazca, etc. Y aquí estamos hablando de escritores de seis nacionalidades (Perú, España, Cuba, México y Venezuela, respectivamente), e incluso de épocas distintas, pero no te quepa la menor duda de que hablamos de una misma literatura.



—ECP: Hagamos un breve repaso por tu bibliografía. ¿Ocho o diez...? libros de poesía, dos novelas, un libro de relatos, otro libro —excepcional— de investigación... Eso como editado. ¿Y cuántos premios has ganado? Algún poemario creo que llegó a ganar en dos concursos en una misma semana (con José Hierro y Francisco Brines de presidentes del jurado)... ¿Tanto cuesta despegar en España?

—AD-P: He escrito mucho, escribo mucho, y eso me satisface. El placer de la escritura, del ejercicio de la escritura, tiene que ser superior al placer de la publicación y del éxito comercial o crítico de lo escrito. Cuando se subvierte esta relación, entonces... el ejercicio creativo comienza a ser preocupante. He publicado, he ganado concursos, pero estas dos cosas han sido caminos, atajos para llegar al verdadero objetivo: ser leído. He ahí una de mis diferencias sustanciales con Írsula: creo en el axioma de Mallarmé de que un libro no está escrito hasta que no se lee. ¿Despegar? Por suerte los escritores no somos aviones. Yo despego en España cada

dos meses para irme a Cuba y despego en Cuba cada dos meses para venir a España. siempre he dicho que el premio es que te lean experiencia literaria, autores legitiman, para ti mismo lo que escribes. «Un libro se lee», pero tampoco está leen y te convencen de ello buenos poetas, los buenos alegría con Brines, con con Luis Mateo Díez (en Eliseo Diego, López Sacha, Armando Fernández, Fina tantos (en Cuba). Con Hierro especialmente fue muy agradable y reconfortante todo, porque premió dos libros míos en distintos concursos en distintos años, luego fuimos jurado juntos de algún premio, y tuvimos un encuentro muy emotivo en Almería. Y a Rosa Regás me une una amistad entrañable, nacida precisamente de la literatura.



En cuanto a lo otro, verdadero premio de los autores de calidad y que de cierta forma como autor, no para otros, no está escrito hasta que no 'bien escrito' hasta que lo quienes lo legitiman: los narradores. De ahí mi Hierro, con Rosa Regás, España), o con Senel Paz, Ambrosio Fornet, Pablo García Marruz, y otros

—ECP: ¿Piensas que otros autores cubanos lo han tenido más fácil en España? ¿Pueden ser problemas de editorial o padrino comercial?

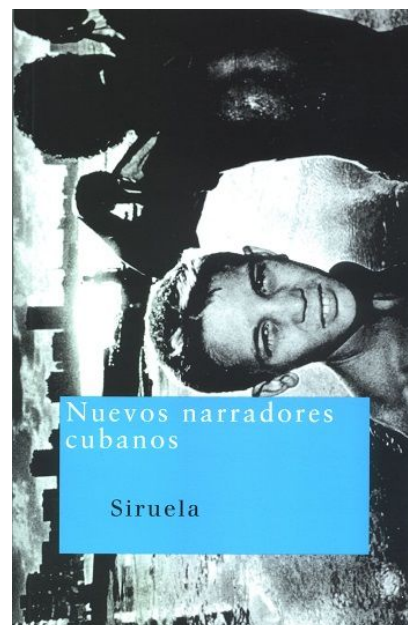
—AD-P: No sólo cubanos, hay autores españoles, ingleses, mexicanos, franceses, de cualquier nacionalidad que lo tienen más fácil en España, en Italia, en Francia, dondequiera. Ahora todo, salvo pequeñas excepciones, depende de la mercadotecnia del libro.

—ECP: Supongo que por tu formación —tan distinta a la nuestra, me refiero a la escolar que nos imparten/impartimos aquí en España—, los autores que han influido en la erección de tu universo poético variarán bastante... Si tuvieses que realizar una lista de tus poetas preferidos y valorados, ¿a quiénes citarías?

—AD-P: ¿Poetas de la lengua? Los eternos: Quevedo, Góngora, Vallejo, Machado, Lorca, Miguel Hernández, Darío, Neruda, Eliseo Diego, Carilda Oliver Labra, Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Alfredo Zitarrosa, y muchos otros. ¿De otras lenguas? Los buenos traductores de Eliot, de Vladimir Holan, de Leonard Cohen, de Evstuchenko, de Jacques Prévert.

—ECP: Y entre los poetas y narradores jóvenes, quizá aún desconocidos, ¿a quién crees que hay que prestar atención?

—AD-P: Me quito el sombrero ante Kenzo, un gordito cubano, muy raro y totalmente desconocido, que se autotitula ‘El juglar de las paradas’ y que hace lo que él llama literatura fronteriza, transliteral, poesía escrita para ser oída. Es un tipo increíble, un gran poeta que ha tenido una formación muy rara, existencialista, *underground* y marxista. El otro es Írsula, Romualdo Írsula, de quien alguna vez oiremos hablar todos. Un escritor de estirpe clásica que a muchos de mi generación nos ha enseñado ‘a pensar la literatura’, a vivirla de otra forma, pero que se niega a publicar. Tiene ahora mismo no sé si 40 o 42 años, pero no ha publicado nada. Es un negro enorme que parece más un boxeador que un literato. Además, para joder más, ha desarrollado toda su obra en torno a la literatura policíaca, un género muy menospreciado en Cuba. No olvides ese nombre: Romualdo Írsula.



—ECP: Volvamos a *La sexta cara del dado*, escrito en una estrofa un tanto inusual en la literatura peninsular del momento, la décima; no siendo así en América ni en la poesía oral improvisada (de, por ejemplo, Murcia y Canarias...). Respecto a la métrica, ¿qué novedad crees aportar en la construcción y concepto de la décima a la vista de las «décimas irregulares y arbitrarias» —así llamadas por Adolfo Menéndez Alberdi—, con ejemplos variados que van de Cervantes, Quevedo y sor Juana a Darío, Lezama y Alberti?

—AD-P: Si hay aportes o no tendrá que decirlo la crítica. Creo que he intentado conservar la mayor libertad creativa dentro de la cárcel métrica que significa una

estrofa clásica, y sobreponerme a la contaminación oral que lleva implícita una estrofa con la que he cantado [improvisado] desde los cinco años. En ese libro hay décimas que tardaron más de un año en ser escritas. Si tienes en cuenta que yo como repentista soy capaz de hacer más de cien décimas en una hora, imagínate el cambio de registro. Es un libro escrito en décimas con el mismo rigor que si estuviera escrito en verso libre o en prosa. Sin ornamentos superficiales dictados por la rima y la métrica, o, como digo yo, «sin artificios artificialmente artificiosos». Al menos lo he intentado, y ahí es donde radica el reto de ese libro.

—ECP: Respecto a su temática, confluyen en él varias líneas clave en toda tu obra, por ejemplo, la infancia. ¿Qué papel desempeña en la configuración de tu mundo poético? En este sentido, ¿puedes explicarnos también a qué te refieres cuando dices en un verso: «Yo fui adulto de antemano», del poema ‘Exhaustivo inventario de la infancia’?

—AD-P: Ese es uno de los poemas más ‘viejos’ y más autobiográficos del libro, lo escribí cuando tenía 16 o 17 años, en esa etapa en la que todavía no eres un adulto, pero no te sientes ya adolescente, y sobre todo tienes la certeza de que no eres un niño. De todas formas, dicen que yo fui un niño raro, un poco envejecido. Comencé a improvisar décimas a los 5 años y desde entonces vivía encima de un escenario, y andaba sólo con adultos, con poetas orales; cuando mis hermanos y mis amiguitos estaban hablando de trompos (peonzas), bolas (canicas) y papalotes (cometas de papel) yo estaba hablando de Miguel Hernández y Orihuela, de Plácido el Peinetero, de *Platero y yo*, de don Quijote, para poder contestarle a los repentistas que cantaban conmigo y que tenían 30, 40... 50 años. De mi familia y de mi barrio fui el único niño que nunca aprendió a silbar, ni a montar bicicleta, ni a empinar papalotes o bailar trompos. Ese verso, ese poema entero, es un homenaje a mi infancia, pero no quejándome... sino recordándola con nostalgia.

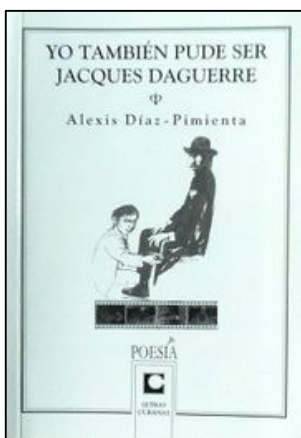


—ECP: Tu obra se entreteje como un diálogo con el tiempo, con frecuentes apelaciones-guños a personajes como Wells, Marx... ¿La preocupación por el tiempo es también preocupación por la Historia con mayúscula o por la memoria individual? O sea, ¿esta preocupación por el tiempo tiene raíces genéricas, existenciales, o solo vitales, personales?

—AD-P: El Tiempo es la gran metáfora en la que vive envuelto el hombre. Y su gran utopía existencial. De ahí el invento de relojes, almanaques y otras formas de medirlo, cuantificarlo, ‘dominarlo’. Para un poeta el tiempo es todo, es lo inefable y lo inasible, un misterio que abarca en sí todos los misterios, el Aleph borgeano. En versos intentamos decirlo, atraparlo, sobrevivirlo, traspasarlo, describirlo, vencerlo, trascenderlo, pero nada... El mito de Sísifo otra vez. Y la Historia es el poema, o la novela del Tiempo, es decir, su obra. La Historia con mayúscula está llena de metáforas de tiempo, cada episodio equivale a un verso o a una oración. Y la historia con minúscula, las infinitas historias personales, son como las palabras que forman cada verso.

—ECP: La crítica ha comentado el papel predominante de la sensualidad en *La sexta cara del dado*. Y está claro. Pero creo que la presencia de la muerte determina en buena medida el devenir de la obra. ¿Es un elemento circunstancial en este libro o una constante literaria en tu poesía? O de otra forma: ¿hasta qué punto es sólo un tema literario?

—AD-P: No había pensado jamás en ninguna de las dos observaciones: ni en la sensualidad, ni en la presencia de la muerte en este libro. De todas formas, son dos cosas que se reiteran en toda mi literatura: la primera, porque parto de que el lenguaje tiene un componente erotizante insoslayable, y que toda relación con las palabras, en la oralidad y en la escritura, es erótica. Creo que ahí reside la polisemia de la palabra “oral”: lo oral es todo lo que entra y sale por la boca: comida, sexo,



lenguaje. La boca es el centro y el epicentro de la sensualidad: con la boca descubre el niño los objetos del mundo (sabores, formas, texturas) y con ella misma los expresa y describe. Entonces, el lenguaje es sensual, siempre [...] En cuanto a la muerte, es el final, la coda, de la metáfora del tiempo, es su victoria sobre nosotros, que tenemos la dicha de pensarlo. En este libro se refleja desde el principio, y está explícito en la décima final, la que le da título. Según mi credo, la poesía, la literatura, la obra artística en general, es la única fórmula, o la fórmula idónea para vencer al tiempo, para sobrevivirlo, pero esto es tan difícil de lograr que si el ejercicio de vivir fuera un dado, y la vida una mesa de juego (que es lo que es, y el planeta un gran Casino en el que todos probamos nuestra suerte) la trascendencia individual, es decir, la victoria sobre el Tiempo, sería siempre el último número en

salir, la última cara del dado, la sexta, la que esperamos que caiga... y tarda... o no cae nunca.

—ECP: Otro tema clave, también subrepticio, es el de la soledad, a la que defines como «esa experta / en sacarme a mí en la rifa». ¿Tiene este componente del libro que ver con tus frecuentes y prolongadas ausencias de la Isla?

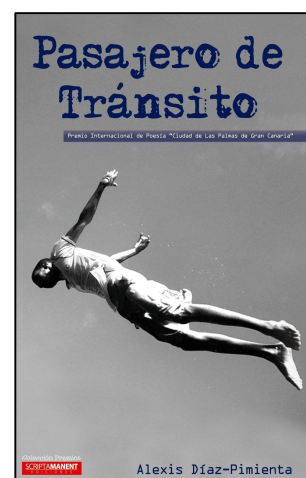
—AD-P: No, para nada. Cuando escribí este libro yo ni había ni pensaba que saldría de la Isla. Lo que ocurre es que la soledad es el estado de ánimo idóneo del escritor. Y yo soy un hombre solitario hasta cuando estoy en público.

—ECP: La problemática cubana actual emerge con frecuencia en tu obra, sea poesía o sea narrativa; y tras la lectura queda claro que perteneces a la categoría de los llamados ‘escritores comprometidos’. También fuera de la creación estricta se puede contemplar ese compromiso, por ejemplo en entrevistas, declaraciones, etc. ¿Qué es para ti el compromiso? ¿En que consiste para ti hoy en día el compromiso de un escritor, y en especial el cubano?

—AD-P: Más que del compromiso del escritor, hay que hablar del compromiso del intelectual. Ahora, más que nunca, después de los cambios que ha dado el mundo, después del fin de la bipolaridad, está claro que el compromiso social dista mucho del llamado compromiso de la izquierda de los años 70 o los 80. Creo que el compromiso actual es con la Humanidad. Pero si antes el compromiso era a favor de las clases oprimidas, a favor de las libertades, ahora tiene que ser, además, contra el modelo de sociedad que se nos impone y que heredarán nuestros hijos. Tiene que ser contra la indolencia, contra la intolerancia, contra la desalmada proliferación de dos categorías de seres humanos. Mi compromiso es cada vez mayor contra la guerra y contra las epidemias de intolerancia. Y en cuanto a lo de ser cubano, no quiero entrar en el juego de que nos pongan a comer aparte. Cuba es un país más en el mosaico de países que se enfrentan al mismo enemigo. Tiene sus peculiaridades, eso es todo. El problema es el mismo, el enemigo es el mismo, y el tipo de compromiso intelectual debe ser el mismo.

—ECP: Coméntanos tus proyectos inmediatos: ediciones próximas... lo que estás componiendo en estos momentos...

—AD-P: Sería abrumador, y tú lo sabes. Estoy en muchos proyectos, de todo tipo. Sólo te adelanto tres: este año saldrán ediciones en Cuba de todos los libros que he publicado en España; este año saldrá también la edición italiana de mi novela



Prisionero del agua, y estoy escribiendo el guión de una película cubana que dirigirá Pastor Vega, una ópera campesina que en realidad es una especie de ‘thriller musical guajiro’, una película musical y en verso, en la que convierto en décimas, sonetos, romances y otras formas de la poesía clásica española dos novelas de principios del siglo XX, del pintor y escritor cubano Carlos Enríquez.

—ECP: Después de tantas entrevistas y declaraciones, ¿qué pregunta esperas que te hagan algún día con verdadera fruición?

—AD-P: No lo sé. Supongo que no pienso en ello. En realidad, las entrevistas no me gustan. Según Írsula, un escritor está condicionando su obra en cada cosa que hace o dice. Me duele mucho que por una declaración de cualquier tipo en una entrevista como ésta se juzgue luego lo que escribo, que los lectores potenciales se predispongan a favor o en contra. Es injusto. Tan injusto como cuando intentan acomodar los personajes y las situaciones que uno desarrolla en su obra en el puzzle de nuestra vida personal. Y a eso las entrevistas no ayudan. A no ser que se mienta, por supuesto.

—ECP: Esperemos que el poeta nos haya mentado en poco y no mucho.

Fernando Sánchez Dragó

[¡Viva la muerte!]

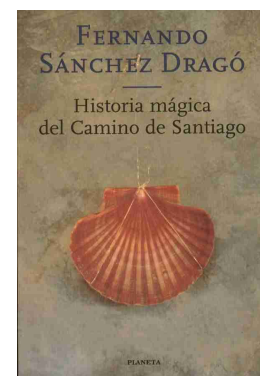
Entrevista realizada por Juan de Dios García

Para los lectores españoles no puedo añadir nada sobre este personaje mediático que fue en los años setenta y ochenta símbolo de la modernidad colorista importada de un Oriente desconocido para nuestro entonces gris país. La mayoría de ellos ya tendrá hecha una sólida opinión sobre su manera de ser, escribir y presentar el programa dominical de literatura Negro sobre blanco, extinto por la época Zapatero. La caca es la misma, las moscas se sustituyen.

Para los lectores extranjeros que aún no lo conozcan debo revelar que Dragó es un torrente de golosa información, un abuelo filósofo envidiablemente sano, que sabe de sobra cómo jugar con las cámaras de televisión, es decir, con la masa que escucha y mira expectante sus zarpazos maniáticos, analíticos y profesorales. Se le ha definido con muchos calificativos insultantes (egocéntrico, batallitas, escritor fantasma en busca de protagonismo fácil...), pero nadie podrá argumentar que es mal orador. Más bien todo lo contrario. Lo he visto dar conferencias en dos ocasiones y su lengua no padece sequedad en las dos horas y media que gasta en disertar sin descanso, a una velocidad que inunda los sentidos del auditorio, manteniéndolo atento y sentado en cómodos sillones o en crujientes sillas de madera, da lo mismo. Su palabra hiperbólica termina por encantar a cualquier serpiente. Vino invitado a la Escuela de Arte de Almería para charlar acerca del Mediterráneo y para ello sólo necesitó un tubo de ginebra con tónica, que se bebió de un trago antes de abrir el micrófono. Según cuenta, necesita ese poco de alcohol para perder la timidez: ¿Dragó? ¿Timidez? En fin. Tras los rotundos aplausos, teniéndomelas que ver casi a codazos con sus fans, lo abordé para reprocharle su desprecio a la música rock y sacarle algunas opiniones más.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: Hace casi una década estuvo promocionando un libro en un programa de televisión presentado por el periodista Pepe Navarro. En dicho programa se conversó sobre la idea de utilizar el ‘otro yo’ para preocupaciones que nos queremos quitar de la cabeza. Me dejó impactado el que usted afirmase que ese ‘otro yo’ existía físicamente en su casa, es decir, que hablaba con otra persona de verdad, no con ‘otro yo’ imaginario. ¿Podría explicarlo? ¿Confirma lo que le dijo a Pepe Navarro en su día?

—FERNANDO SÁNCHEZ DRAGÓ: No, no era con mi ‘otro yo’. Era con lo que yo he llamado ‘mi consejo asesor’, que está formado por mi padre, mi madre, unas seis o siete personas que yo convoco por las mañanas cuando estoy en alza, cuando todavía estás ahí en esa tierra de nadie, recién despertadito y... Los convoco, vienen, hablo con ellos, les planteo los problemas de la jornada, me aconsejan, etcétera, y luego me levanto pimpante. Esa es mi gimnasia. ¡Y eso se puede hacer, de verdad!



—ECP: **¿Pero se trata de algo físico o más bien de un proceso pseudoalucinatorio entre la vigilia y el sueño?**

—FSD: Hombre, en cuanto bajas la guardia del consciente irrumpe el inconsciente. Estás en estado de alza, en estado receptivo. Entonces, si son verdad o si son emanaciones de mi cerebro, eso poco importa, porque funcionan bien. Me quieren, los quiero, me dicen cosas buenas, son útiles, son positivos. ¿Qué más da si es real o si no es real? En cualquier caso, es real para mí. Cualquiera puede hacer eso, de verdad. Hay un libro mío donde está muy bien explicado, *La del alba sería*, que está dedicado a todos los miembros de mi consejo asesor.



© Zoraida Angosto

—ECP: **Aparte de los viajes reales, ¿cuál ha sido el viaje que a través de las drogas le ha marcado más de cara al resto de su vida? He oído algo de una experiencia brasileña...**

—FSD: Bueno, tuve una experiencia con la ayahuasca brasileña muy fuerte en una playa de Mojácar. Todos tenemos, sobre todo en el mundo occidental, un sentimiento de pecado original. Ese sentimiento de culpa nos condiciona, nos resta libertad y por tanto alegría, responsabilidad y felicidad. Pues bien, lo que me pasó con la ayahuasca fue que asomé a la conciencia como si ésta fuese un tubo metálico, largo, y yo pensaba que ese tubo estaría lleno de telarañas, de murciélagos, de escupitajos, por ese sentimiento de culpabilidad que todos los occidentales arrastramos con nosotros, y sin embargo no fue así. Ese tubo estaba bruñido, como los chorros del oro. Entonces me descondicioné extraordinariamente, recuperé esa libertad que sólo confiere el hecho de tener la conciencia tranquila, el hecho de poder mirarte en el espejo por la noche y sostener tu mirada limpia.

—ECP: Se ha venido estos días a la ciudad de Almería a debatir sobre el concepto del Mediterráneo. ¿Qué factores son comunes hoy entre un ciudadano alicantino y un ciudadano argelino, por ejemplo?

—FSD: Para empezar, estoy en total desacuerdo con la definición que dieron los romanos al Mediterráneo. ¿Qué es eso de Mare Nostrum? El Mediterráneo fue de los romanos, claro que sí, pero también lo fue de los cristianos, de los musulmanes, de los egipcios... Hay Mediterráneos para todos los gustos. Tenemos que tener esa concepción ecuménica del Mediterráneo como mar abierto, aunque sea un mar rodeado de tierras diferentes. No es un mar nacional y por tanto no es un mar nacionalista. Hay mucha confusión sobre este tema, atizada sobre todo por los medios de comunicación. Una de esas confusiones es la que concierne, por ejemplo, a la famosa “dieta mediterránea”. Eso es un camelo mediático más. ¡Esa dieta no existe! Eso que se entiende por “dieta del Mediterráneo” tiene que ver con que entre el litoral oriental de España, el litoral occidental de Italia y a través del enorme golfo francés que une ambos litorales hay ciertas concomitancias gastronómicas; pero luego está la cocina árabe, la cocina greco-chipriota-turca, la cocina del Medio Oriente, de Líbano... Y además, ¿qué tendrá que ver la cocina mediterránea con la manera de entender la cocina española de los vascos, o los gallegos, o los castellanos?



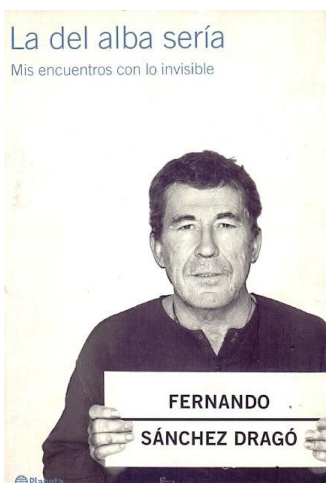
© Zoraida Angosto

—ECP: Entonces, a día de hoy, ¿nada en común?

—FSD: Lo que sí es verdad es que en la unidad del Mediterráneo como mundo polícromo hay un sólo factor unitario, que no es la política, ni las razas, ni el color de la piel, ni las costumbres. ¡Es simplemente el aceite de oliva! Es el símbolo verdaderamente importante. En primer lugar porque el olivo es el árbol de Grecia, el árbol de la paz, el máximo ejemplo de la robustez, de la resistencia, de la buena

salud. El aceite de oliva es, junto al ácido acetil salicílico y la marihuana, las tres sustancias, las tres pócimas mágicas que El Creador ha previsto regalar al hombre. No pasa un mes sin que los investigadores descubran nuevos usos terapéuticos de estas tres sustancias.

—ECP: Un día le preguntaron al poeta Eloy Sánchez Rosillo por sus lecturas contemporáneas favoritas y respondió que le encantaba leer a Homero. ¿Le parece una buena elección?



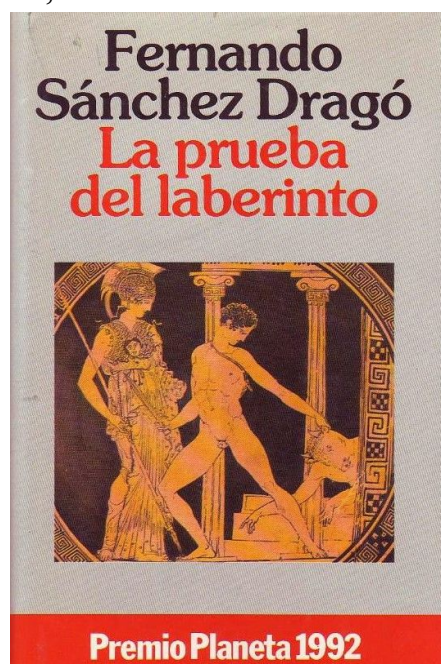
—FSD: Al fin y al cabo el Mediterráneo empieza en Ulises, en *La Odisea*. Bueno, y no sólo el Mediterráneo. Yo creo que toda la literatura universal es una reflexión, una ramificación, por una parte de *La Odisea*, y por otra de Cervantes, que abre un nuevo horizonte hasta nuestros días. Esos dos libros, *El Quijote* y *La Odisea* son los dos primeros libros que toda persona debe leer si quiere ser escritor. Por ejemplo, *La Odisea* nos ofrece la visión, a través de las cuatro mujeres de Ulises, de todas las posibilidades de mujer que existen respecto a su relación con el hombre: Nausicäa es el amor romántico y sentimental, Calipso el amor pasional, Circe el amor sexual y Penélope el amor conyugal.

—ECP: Habitualmente, cuando hablamos de Oriente, los primeros países en los que piensa el occidental medio suelen ser China, Japón o La India. Usted, como célebre viajero, ¿no cree que países como Siria, Pakistán, Afganistán o Nepal tienen una riqueza extraordinaria en tradiciones, cultura y paisajes digna de ser más conocida? He citado estos cuatro países pero podría hablar de muchos más.

—FSD: Mira, hay tres países a los que yo vuelvo constantemente: Japón, La India y Egipto. Cada vez que llego a Egipto —y es un país que conozco casi como el pasillo de mi casa— descubro cosas nuevas y me doy cuenta de hasta qué punto todo el mundo moral, filosófico, espiritual y religioso en el que nos movemos, estaba ya perfectamente articulado en el antiguo Egipto. No sé cómo explicarlo. Ellos estaban ya provistos —gracias a culturas anteriores— de las grandes respuestas a la explicación del universo. Desde Egipto se produce una bifurcación hacia Oriente y hacia Occidente. De hecho estos dos conceptos de Oriente y Occidente no existían en Egipto, sino que empezó a hablarse de ellos cuando la espada del monoteísmo los midió. Yo siempre digo que soy un escritor del siglo VI antes de Cristo.

—ECP: Japón se nos vende a los europeos desde hace tiempo como el símbolo de la ultramodernidad, la tecnología industrial, la funcionalidad inteligente...

—FSD: Me gustaría hacer un vaticinio. Ha habido tres grandes mares en la Historia de la humanidad. En el Mundo Antiguo fue el Mediterráneo. El Mundo Moderno, que empieza cuando Colón descubre América, se ha convertido en cinco siglos de supremacía del Atlántico. Pues yo creo que esta parte ha terminado o está a punto de terminar. Ahora llega el turno del Pacífico. Puede mover a sonrisa, pero creo que no es ninguna exageración decir que el Mediterráneo va a ser amarillo dentro de poco, va a tener los ojos rasgados. Los habitantes del sureste asiático —estoy hablando de Tailandia, de Camboya, de Vietnam, de China, de Indonesia, de Corea, de Japón— se comen el mundo impenablemente. No hay nada que hacer. Yo voy constantemente a Asia. He estado ahora pasando un par de meses en Vietnam. Son perfectos, trabajadores, honrados, limpios, gentiles; además, lo hacen todo a una velocidad vertiginosa. Uno va ahora a la ciudad de Shangai y ve que están brotando, por ejemplo, cincuenta rascacielos como los más grandes del mundo ¡y los están construyendo con andamios de bambú! Además, lo que en Occidente tardan un año en hacer, los chinos o los indonesios lo hacen en diez días. Por ejemplo, en Japón, levantar una casa de cinco pisos tarda unos dos meses. Imagina lo que se tarda hacer eso en España. El último aeropuerto en el que he estado antes de venir a Europa ha sido el de Bangok. Bueno, me he quedado verdaderamente apabullado. El aeropuerto de Nueva York, de Frankfurt, Londres o París nos parecen chabolas al lado del aeropuerto de Bangok: miles de personas, miles de aviones, miles de tiendas, cruzándose todo, funcionando perfectamente, todo limpio, todo fresco, todo gentil. El mundo futuro es un mundo amarillo. ¿Y por qué? Europa está en abierta decadencia. El otro día, no sé qué jerifalte del Banco de Santander hizo unas declaraciones que han suscitado gran escándalo, y lo que ha dicho es estrictamente la verdad: «O desmontamos rápidamente el estado de bienestar o Europa está frita». Y es que el estado de bienestar se ha convertido en lo que antiguamente se llamaba la sopa boba. Cuando uno va a Japón o a China nos hablan de los europeos como de los perezosos, como de las cigarras, ese extraño lugar del mundo donde debido a una prosperidad económica que poco a poco se va batiendo en retirada, mucha parte de la gente puede vivir sin trabajar, protegida con becas, con bicocas, con no sé qué, con no sé cuántos. Eso no es forma de prosperidad. Los países más ricos de la tierra —Japón, Estados Unidos, Nueva Zelanda, Suiza— son países donde no existe el estado de bienestar, pero donde tampoco existe confiscación impositiva por parte de los gobiernos, de los estados, de las autoridades. Japón, por ejemplo, es un tipo de país donde el tipo máximo de impuestos es el 30% y donde cualquier profesional liberal puede desgrabar el 50% de sus ingresos sin aportar documentación. En Europa la imposición fiscal llega verdaderamente a extremos alucinantes. Ninguna sociedad de ninguna parte del mundo en ningún momento de la historia hubiera acertado a



llegar a pagar el 90% de lo que gana la gente, como por ejemplo pasa en los países nórdicos, si sumamos la imposición directa, la imposición indirecta, que si patatín, que si patatán. Es una losa que impide la prosperidad, el desarrollo, la libertad, todo. ¡Cuidado! Si Europa sigue así puede convertirse en una zona tercermundista en veinte o treinta años. Tenemos que ser responsables, hijos de nuestras obras, hijos del mérito. No tenemos que estar, como niños pequeños, dependiendo de la limosna del Estado. Sé que esto es una declaración polémica dicha en Europa, en España, en Andalucía, pero es mi opinión. Es también la opinión de muchos. Y detrás de la ideología europea está, simplemente, el viejo miedo a la libertad.



© Zoraida Angosto

—ECP: ¿Y por qué odia tanto el término ‘turista’?

—FSD: Bueno, eso... He escrito mucho sobre ello. El turista es lo contrario del viajero. El turismo —y la gente no se da cuenta— es el fenómeno más devastador de la historia de la Humanidad. El impacto ecológico es salvaje, pero lo peor no es eso; lo peor es que un niño de La India, de estos que te piden bolígrafos, lleva más dinero a su casa que su padre, que a lo mejor es un honrado ebanista que ha recibido el oficio de generación en generación, y ¡eso se carga toda la visión del mundo de los indios! ¡Es tremendo! Luego, además, el turismo se retira en cuanto ya no hay más demanda y entonces ese territorio se queda sin nada. El turismo es muy de dinero superficial. No se puede edificar ninguna sociedad basada en el turismo. Han destruido todo lo que yo amaba. Mira, ya casi no me importa morirme por culpa de los turistas. [Risas]

—ECP: Se habrá hecho ya alguna idea sobre la utilidad del Fórum 2004 de Barcelona.

—FSD: Lo que se nos está vendiendo como multiculturalismo es extraordinariamente peligroso, porque la cultura es jerarquía. En la cultura hay maestros, hay grandes artistas, hay aprendices, es decir, que la cultura no se puede democratizar como se democratiza la política, en la cual todos los ciudadanos son iguales ante las urnas. En la cultura tiene que haber un criterio de excelencia, y si eliminamos ese criterio de excelencia sucederá lo que está sucediendo ahora en el mundo como reflejo de lo que se entiende por cultura en Estados Unidos. Este tema toca al Fórum de lleno. Lo estamos viendo en Barcelona estos días. Eso es un puro circo, eso no es cultura. Ya digo que todo esto viene de los Estados Unidos. Esa idea de que es exactamente igual *El Quijote* que *La Odisea*, que una tragedia de Shakespeare, que una frase dejada por un oscuro poeta anónimo celta en una runa escandinava o en la corteza de un árbol en un bosque de Sudáfrica. ¡No, no es lo mismo! La cultura es crecimiento, y no es lo mismo *El Quijote* que esa frase —muy meritoria, sin duda— dejada en una corteza de árbol. La desaparición del criterio de excelencia significa, ni más ni menos, que el fin de la cultura.

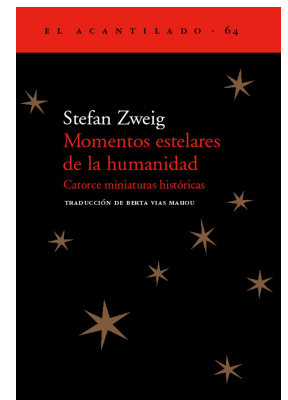
—ECP: **¿Cuál es la narración que más le ha gustado de Stefan Zweig? Destaque una de todas ellas. A mí me gustan especialmente el relato ‘Amok’ y ‘Carta a una desconocida’.**

—FSD: A mí me gustan todas, pero bueno, te voy a escoger *Momentos estelares de la Humanidad*, que es un libro que yo también quiero escribir algún día, pero con los momentos estelares de mi vida. Así que voy a imitar el título a Stefan Zweig.

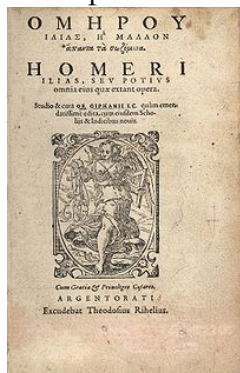
—ECP: **Dígame un poeta español que crea usted que ahora mismo podamos estar orgullosos de que escriba en nuestra lengua.**

—FSD: Bueno, mira, yo el nombre de un poeta español vivo no te lo voy a dar porque soy amigo de todos los poetas españoles vivos y no quiero encubrir un agravio comparativo hacia ninguno. Sí te tengo que decir que la novela que se hace en España en este momento no me gusta. ¿El ensayo? Bueno, el ensayo basta con que una persona tenga inteligencia y cultura para que diga algo que tenga interés. Pero el género madre de la literatura es la poesía, y en España ahora mismo se hace una excelente poesía. Ha habido siempre una verdadera pasión poética en este país. Entonces, hay tantos poetas buenos en España como pocos buenos novelistas. Con eso te digo todo.

—ECP: **A estas alturas de la vida aquí está usted con sus 67 años tan bien llevados. El pensamiento de la muerte se hará más frecuente cada vez. Aunque sabemos que se trata de algo impredecible, ¿ha pensado cómo y dónde le gustaría morir?**



—FSD: Morir haciendo el amor no es mala muerte. Hombre, cualquier muerte que sea repentina es buena, pero realmente a mí no me gustaría tener una muerte repentina. A mí me gustaría morir suavemente, lentamente, como se moría antes,

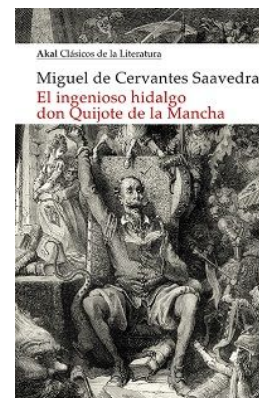


teniendo tiempo para despedirte de la gente, para convocar a tus hijos, a tus nietos, y decirles eso de «para ti la vaca, para ti la cabra, para ti el gato...» En fin, repartir las cosas, quedarte en paz con el mundo. Yo la verdad es que estoy procurando ahora firmar la paz con todos lo que han sido mis amigos, mis enemigos, etcétera. Ya casi no me queda ninguno. Quedan un par de ellos que todavía no consigo yo superar, pero, vamos, que todo llegará. Hay que morir mirando cara a cara a la muerte. *La muerte lúcida*, como el título de un libro que acaba de sacar Paloma Cabadas —la quiero llevar a *Negro*

sobre blanco, si el programa sigue—. Aunque hay muertes malas, morir en sí mismo no es algo malo. Una de dos: o no hay nada y ya está o, si hay algo, es para mejor, nunca para peor. O sea que en la muerte nunca puedes empeorar. Yo he procurado toda mi vida prepararme para bienmorir. Petrarca lo decía en uno de los endecasílabos más famosos de su lírica: ‘Un vell morir toda una vita honor a’ (Una hermosa muerte honra toda una vida). Vivir es aprender a morir, ¿no? Pero bueno, espero que la muerte me pille lúcido y en movimiento, por aquí, por allá, en Castilfrío, en El Sahara o donde sea, pero desde luego no en un hospital lleno de tubos. Eso a mis hijos se lo tengo totalmente prohibido. ¡Que me dejen morir, coño! Y eso sí, por mí que me tiren a la basura. Yo no quiero ninguna pompa fúnebre. ¡Lo que queda ahí no es nada! Eso es polvo, no tiene ninguna importancia. Ataúdes, gastarte un millón de pesetas... ¡Bah! Todo eso sobra, ¡a la basura!

—ECP: ¡Venga, las cenizas al váter!

—FSD: Hombre, de todas maneras, me voy a hacer una tumbita en Castilfrío. Hay un cementerio al lado de donde yo vivo, un cementerio pequeñito, maravilloso, y además, es allí donde estoy reconstruyendo unas majadas, unas celdas, unos lugares de meditación. Entre las majadas y el cementerio hay un pequeño callejón. Voy a llenar de agua ese callejón, voy a poner nenúfares y al fondo un Buda dorado, de estos gigantescos. Es decir, que a un lado estará la muerte, en medio estará el Leteo, el río del olvido, y al otro lado del río estará la vida, que es la meditación y que son los cursos, ¿no? Pues ahí, sí, quiero que me entierren ahí.



LA MÚSICA Y LAS FIERAS

Migala [Abel y Compañía]

Entrevista realizada por Juan de Dios García

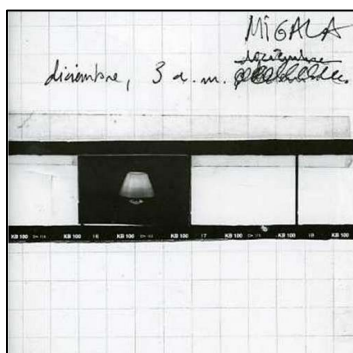
Cuando te has movido varios años por el Festival Independiente de Benicassim y de alguna manera has analizado los diferentes tipos de público que se acercan cada verano a la costa castellonense, sabes qué grupo de personas puede tener, al menos, un disco de Migala en casa con sólo dar un paseo por las zonas de acampada. Cada tienda tiene su personalidad, dependiendo de la estética que calcen, coman, vistan, fumen, o escuchen sus habitantes. Pues bien, hace dos años un grupo numeroso de amigos acampamos al lado de una tienda con dos guasonas italianas, las cuales tenían estilo hasta para encender el camping-gas. Una de las tardes del festival, preparando nuestros cuerpos con hierbas y brebajes adecuados para el aquelarre musical que nos esperaba en la zona de conciertos, se produjo la esperada conversación con las vecinas milanesas: «¿Y vosotras, a qué concierto vais a ir primero?». Respuesta al dente: «Nosotras iremos a Migala». ¡Claro que sí, mujer! Y es que estamos hablando de una banda que vive en el lado alternativo del mundo alternativo. Algunos llaman a ese lugar musical ‘posición elitista’. ¿Son Migala un grupo elitista? ¡Vaya usted a saber! Después de todo lo visto y oído, cualquiera se atreve a afirmar eso. Unos adjudican a bandas como Migala y compañía la responsabilidad de que el pop agonice desde mitad de los años noventa y otros los declaran campeones del sonido independiente. Para quien no esté al tanto de este cruce de opiniones hay una clara solución: escuchar Diciembre 3 a.m., Así duele un verano, Arde, Restos de un incendio o su último álbum La increíble aventura. Migala ha sufrido infinidad de variaciones desde su inicio, pero en todos esos procesos de transformación la cabeza de Abel —un chico robusto, de gruesas gafas y cara de empollón criado a base de cómics— sigue posando en las fotos. Con él nos escribimos. Abel Hernández, al otro lado de la pantalla.

—**EL COLOQUIO DE LOS PERROS:** Lo primero que llama la atención de Migala a una revista como *El coloquio de los perros* es vuestra fuerte relación con la literatura. Escuchamos canciones como ‘Cortázar’ o ‘Kerouac’. El mismo nombre de la banda está extraído de un relato del escritor mexicano Juan José Arreola (‘La migala’). ¿Es un hecho colectivo el nutrirse de lecturas que os inspiren al componer o ese amor literario sólo viene de una cabeza pensante y el resto de los componentes asiente con algo de sumisión?

—AH: No nos nutrimos más que de lo que vivimos, de lo que nos ocurre juntos y a cada uno. Un libro, una aventura (del tipo que sea), una situación social o política o una película, son parte de eso que ocurre. Categóricamente no, no nos nutrimos de

literatura ni de productos culturales o ideas políticas, pero todo eso está ahí y supongo que, a veces, muestra caminos o ayuda a hacerlos expresables.

—ECP: Hace tiempo un locutor de Radio 3 presentó a la banda Tindersticks como el único grupo del mundo cuyo violinista estaba realizando una tesis doctoral sobre literatura mexicana. En una línea semejante, escuchar a Migala significa algo así como ver al mismísimo Barry Gifford dándose la mano con Frank Black. ¿Te agradan este tipo de comparaciones culturalistas?



—AH: Pues la verdad es que no. Prefiero que digan que soy uno de los guitarristas de un grupo de rock, de rock contemporáneo, de rock moderno, pero de rock. Toda compartimentación de la cultura es un atraso. No es que todo valga, es que Gifford y Black son parte de lo mismo, realmente comparten el mismo suelo: la cultura occidental contemporánea. Probablemente comparten mucho más que con el primer violín de la orquesta filarmónica de donde sea. Me parece completamente necesario introducir la música popular (sobre todo la que parte de la

necesidad creativa), el cómic y un montón de cosas más (la subcultura hacker por ejemplo), en el ámbito de los estudios, las listas, las publicaciones, las revistas... Sólo así será posible acceder a la esencia pública, política, de nuestra cultura, y será posible el análisis y el desarrollo. La otra cara de la moneda es la Historia, claro. Si olvidamos de dónde vienen las cosas que creamos (los países, las músicas, los paisajes modificados, los objetos, los modelos morales...) seremos completamente estúpidos.

—ECP: ¿Te atreverías a citar algún disco que con gusto pisotearías hasta hacerlo añicos, que lanzarías a la hoguera de la mediocridad o la estupidez?

—AH: No me gusta mucho la idea de pisotear un disco y menos la de tirarlo a una hoguera. Creo que la indiferencia es un arma mucho más poderosa, así que no daré nombres de objetos de consumo que, bajo la apariencia de instrumentos de ocio para sobrellevar el tedio, son las piezas engrasadas del negocio absurdo y cargamentos de ideología del poder dominante.



—ECP: ¿Y algún libro o alguna película?

—AH: No sé, así, de lo último en que me he enfrascado, lean y miren ustedes esa maravilla que es *Jimmy Corrigan. El chico más listo del mundo* de Chris Ware. Lean, si son capaces, *La estética de la resistencia* de Peter Weiss y, no sé, si no tienen nada

interesante que leer, siempre pueden abrir *La Biblia*. Películas que me hayan dado algo en meses pasados hay bastantes... *El tiempo del lobo* de Haneke, por ejemplo.

—ECP: **¿Nos puedes dar alguna conclusión a la que hayas llegado respecto a vuestro éxito en Francia mayor que en España?**

—AH: Que el éxito no existe, que en España conviene tomar un calendario en lugar de un cronómetro para comprobar la vigencia de un disco y ya no te digo un grupo, y que las fiestas en Francia, son, en general, mucho más aburridas que en España.

—ECP: **¿Crees, como se ha dicho alguna vez, que España es un país de canciones y no de discos?**

—AH: Creo que España es algo imposible de resumir en una respuesta, aunque si nos ponemos frívolos y estupendos quizá haya que decir que en la España actual lo que gusta mucho es lo se dice que debe gustar, aquello con lo que se bombardea a la población: música mala, de ínfima calidad artística y sonora hecha para cretinos con las ideas dominantes. Sí da la impresión de que España es un país adolescente en cuestiones musicales.



—ECP: **¿Te gustaría residir en otra ciudad que no fuese Madrid? ¿Podrías diseñarnos brevemente las características principales de una ciudad imaginaria con la que alguna vez hayas soñado?**

—AH: Como muchos, quiero y odio con locura a Madrid a partes iguales. Además, me parece que lo de vivir en un sitio u otro no depende mucho de uno ni tampoco cambia demasiado las cosas. Depende de un crío que nazca, de un trabajo, de una pirueta de la vida y, en realidad, es cómo se vive lo que cambia las cosas, no dónde,

por mucho que los condicionamientos del lugar que uno habite condicionen. Por otra parte, es todo tan parecido... No sé, me gustaría residir en muchas ciudades que no fuesen Madrid (Gijón, Valencia, Barcelona, todas con mar me parece). Me encantaría conocer la experiencia de vivir en grandes ciudades emblemáticas como Nueva York o París pero en este momento tiendo a una ciudad más pequeña y habitable donde no resulte muy difícil hablar, el clima no sea duro, pasen cosas en lo político y cultural, haya cierta movilidad social y no cobren hasta por respirar. ¿Sugerencias?

—ECP: **Convence a nuestros lectores más correctos de que los Sex Pistols son tan importantes en la música popular como los King Crimson.**

—AH: Para mí lo son. Bastante más, de hecho.

—ECP: **¿Te sentiste cómodo en el concierto ‘The Rock De Lux Experience’, organizado por esa gran revista en el Mercat del flors barcelonés? ¿Cómo lo viviste? ¿Me puedes contar alguna anécdota de camerino?**

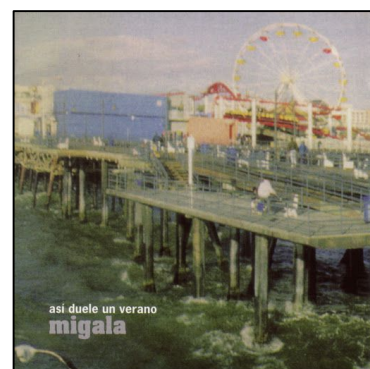
—AH: Me lo pasé muy bien. Fue una experiencia bonita por lo inusual de tocar con una gran y numerosa banda de músicos y un placer interpretar en esas condiciones canciones buenísimas de artistas idolatrados. Del camerino, nada que declarar.

—ECP: **¿Qué proyectos musicales te bullen en la cabeza últimamente con el grupo?**

—AH: Tocar en directo el último disco-dvd de Migala *La increíble aventura* y recuperar algunas canciones de nuestro pasado para ver cómo han sufrido el tiempo y si aún estamos a la altura de ellas.

—ECP: **¿Eres trilingüe o es que posees una facilidad desmesurada para la fonética de los idiomas al cantar? Hasta lo que sabemos, el francés y el inglés se te dan de maravilla.**

—AH: Bueno, apenas manejo el castellano con verdadera corrección, con el inglés me manejo si la cosa no se pone muy dura (y con bastante acento spanish) y el francés lo leo y puedo hacer como que lo pronuncio. Si hay que intentar hablar (más bien entender) algo en Italia, Portugal o Cataluña, pues se intenta. Se pierde uno la mitad pero al menos se entra en contacto. En todo caso, para meterse con lenguas parecidas a la que uno más o menos conoce no hay más que poner bien el oído y tirar del diccionario mental y usar un buen diccionario impreso.



Nacho Vegas

[Cuchara de plata]

Entrevista realizada por Juan de Dios García y Zoraida Angosto

¿Para qué negarlo? A día de hoy este compositor es la poesía del pop cantado en español. Seguramente a él no le gustará que lo definamos así, pero no se nos ocurre otra palabra para traducir con un sustantivo lo que Nacho Vegas nos transmite a través de las ondas de nuestra cadena de música. Alcanza ya un currículum que ofende. Tiene, a pesar de su juventud, muchas experiencias nocturnas y diurnas a sus espaldas, conociendo oficios y beneficios de la vida gijonesa y madrileña. Como espectador adolescente, le marcó ver tocar a Penélope Trip en un pequeñísimo garito de Gijón, armando tal escándalo sonoro que una chica tuvo que salirse a vomitar. No ha de extrañarnos, entonces, su gusto por lo atmosférico.

Aparte de un dúo lírico con el escritor Ramón Lluís Bande que dio sus frutos en Diariu, y mil y una colaboraciones con lo más florido del territorio independiente, sus inicios están señalados como miembro del ruidoso grupo Eliminator Jr., al calor (o, mejor dicho, a la sombra) de la movida indie de los años noventa. Fundó después una de las bandas más poderosas del país, Manta Ray. Y en la grabación del disco Esperanza, llega la ruptura. Pero no nos engañemos. Manta Ray sigue siendo una máquina de energía creativa tras la marcha de Nacho; podría decirse que ese divorcio musical ha beneficiado no sólo a los artistas sino sobre todo a los oyentes; hemos ganado un poeta y seguimos gozando de obras maestras como Estratexa. Ojalá cundiese el ejemplo de no liderazgo que persigue nuestro autor.

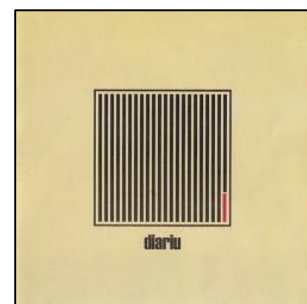
A veces asusta pensar lo que le deparará a este asturiano el futuro del panorama musical alternativo. Nos preguntamos, tras la escucha de 'La canción de la duermivevela': «¿Y ahora, qué carajo va a hacer después de esto si ni siquiera tiene treinta años?». Es lo mismo que se preguntaron los más avezados críticos estadounidenses cuando un veinteañero Bob Dylan publicaba su primer álbum. Y fijaos lo que ofreció en las siguientes décadas el maestro de Minnesota.

Enciendes el aparato en tu habitación o en el salón de tu casa, metes uno de sus dos discos, Actos inexplicables o Cajas de música difíciles de parar, y se abre ante ti un universo de desayunos con plata quemada y vino amargo. Y si hubiese sospechas acerca de una supuesta pose de malditismo, se disipan en seguida con el humor perspicaz que salpica toda nuestra entrevista.

Además de todo esto, acaba de publicar un libro de relatos, monólogos y poemas titulado Política de hechos consumados (Palmart, 2004). Nos negamos a decir que ya tenemos un Leonard Cohen español. Tenemos a Nacho Vegas, al Gran Nacho. Y punto.

—EL COLOQUIO DE LOS PERROS: ¿Tu modo de trabajar las letras y la composición te hace seguir una sobria disciplina diaria o los momentos de creatividad te nacen como diamantes en bruto que pules después con tranquilidad?

—NACHO VEGAS: Las letras pueden surgir en cualquier momento del día, da igual dónde esté o lo que esté haciendo. Cualquier cosa es susceptible de transformarse en canción. Luego,



para acabar las canciones, para darles su forma final, sí necesito cierta disciplina. Es la parte más trabajosa, sin duda.

—ECP: Los Manta Ray protestan en ‘Qué niño soy’ por lo inevitable del crecer. Se quejan de la obligación de madurar y adquirir responsabilidades. ¿Te has sentido oveja negra alguna vez por el hecho de haber tomado otro camino tan distinto al grupo del que procedes? ¿Se puede tomar a Nacho Vegas en solitario como una evolución que era necesaria o te peleas con tu hermano Xabel en Nochebuena?

—NV: ¿De verdad se quejan de todo eso Manta Ray en esa canción? No, claro que no me he sentido así. Xabel también escribe canciones que seguramente verán la luz pronto.

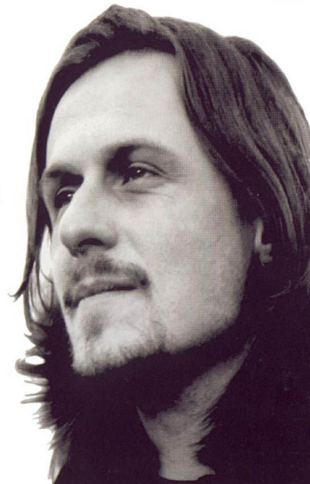
—ECP: Recurre varias veces, sobre todo en *Actos inexplicables*, a la idea del sur como un terreno positivo. ¿Qué busca en el sur Nacho Vegas? ¿Tiene alguna influencia en tu concepto sureño Paco Loco?

—NV: El sur y el norte pueden ser estados emocionales extremos, o solamente el sur y el norte. Grabo con Paco en Cádiz porque allí tiene su estudio, pero no tiene nada que ver con algo a lo que se pudiera llamar “mi concepto sureño”, si tal cosa existiera.

NACHO
VEGAS

Actos inexplicables

Actos inexplicables
Al norte del norte
Seronda
El ángel Simón
Que te vaya bien, Miss Carrusel
El camino
Sitios distintos
El callejón
Blanca
Molinos y gigantes



—ECP: Es evidente que admiras a poetas del rock como Nick Drake, Bob Dylan, Tom Waits, Nick Cave, Van Morrison, etc. ¿Te atrae por igual la poesía como género literario?

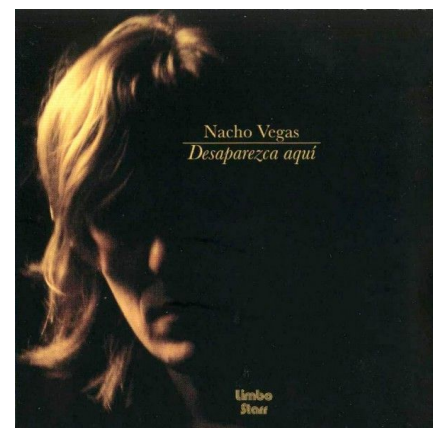
—NV: Sí, aunque creo que la canción, o el rock, y la poesía, son lenguajes diferentes. Con cosas en común, pero cada uno maneja códigos y recursos propios. Además de eso, tampoco creo demasiado en los géneros literarios. En la prosa de muchos escritores encuentro más poesía que en mucha de la poesía propiamente dicha.

—ECP: Te has declarado seguidor de Barry Gifford. ¿Qué otros novelistas son de tu gusto últimamente?

—NV: Carson McCullers, Russell Banks, Agota Kristoff, Bret Easton Ellis. Me gusta Houellebecq, no tanto por sus últimos libros, que creo que no superan su primera novela, como por su forma de mirar al mundo, que considero muy necesaria.

—ECP: ¿Cómo ha sido tu experiencia fuera de España en ciudades como Oporto, Limoges y Caracas?

—NV: Me gustó tocar en Caracas, aunque creo que no fue un buen concierto. Respecto a los otros sitios, se me hace muy extraño aún tocar delante de gente que no entiende una palabra de las letras, aunque supongo que debería abstraerme de eso. En abril fuimos a Taiwan con Mus. Qué cosas tan raras.



—ECP: ¿Cómo están las cosas en palacio? ¿Hay competencia entre los juglares del rey? Has de saber que corren rumores de competencia entre Fernando Alfaro y tú sobre los mejores del momento. ¿Qué opinas al respecto? ¿Hay entre vosotros amistad, compañerismo, admiración mutua, desconocimiento, indiferencia...?

—NV: Somos buenos amigos y yo lo admiro mucho.

—ECP: ¿Podrías aclarar a nuestros lectores tu relación actual con los Migala? ¿Formas parte de la banda? ¿Es un acompañamiento eventual?

—NV: Respecto a Migala, sólo hablaré de mi vida privada.

—ECP: Desde la primera vez que escuchamos 'El ángel Simón' supimos que se trataba de esa clase de canciones que te producen la misma emoción por muchas veces que la oigas. Su narrador plasma la frustración ante el suicidio de un ser querido a modo casi de terapia psicológica. ¿Ese narrador eres tú? Y si fuera ese el caso, ¿quién es Simón? Los seguidores que no te

**conocemos personalmente nos rompemos los sesos intentando averiguarlo.
¡Por favor, Nacho, aunque te aburra contestar!**

—NV: Ni por favor ni por piedad.

—ECP: **Te has ganado cierta fama de artista de hielo con tu público en directo. ¿Haces honor al tópico de muchacho norteño o crees que esa apreciación es injusta?**

—NV: Creo que es injusto. Tengo mucha gracia interior.

—ECP: **¿Te parece bien que terminemos con un brindis?**

—NV: Brindemos por los temas capitales, como la paz universal, la justicia cósmica y el Sporting de Gijón (no por este orden).

UN CHIEN ANDALOU

Fassbinder o las alas del tedio

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ

No hay pasado, no hay presente, por lo tanto, tampoco hay futuro.

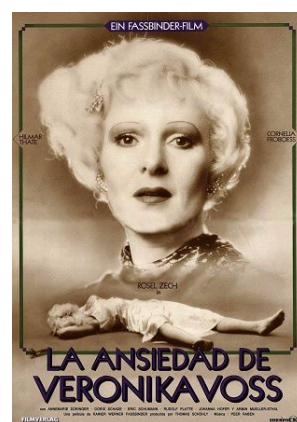
Rainer Werner Fassbinder

Para todos aquellos adictos a los viajes a los confines de la noche de Céline, para aquellos seres que guardan en su retina las imágenes del *Des Esseintes* de Huysman arrodillado ante los altares icónicos de Dios, para quienes se dejaron acompañar por los tambores de la danza de palabras de Rimbaud, los que conocen mejor la París de Baudelaire que la real, o aquellos esclavos que ataron la soga de sus cuellos al recorrido de Marlene Dietrich persiguiendo a Gary Cooper por los desiertos marroquíes, no hay acaso, mejor cine que el del director alemán, borracho por vocación y perdedor de profesión, Rainer Werner Fassbinder.

Seguramente. Sin certezas. Pues pocas sentencias seguras se pueden decir de un cine que, como la escritura de Bataille, se construye con el salvaje propósito de aniquilarse, de autodestruirse, de perecer en la tumba de huesos que es el arte y a partir de ahí, de la total destrucción, lanzarse al vacío como la luz del amor descontrolado que empañó siempre su vida, empeñada en hacerse y parecerse a los más alucinados melodramas.

En todo su cine hay una maldición pegada a las alas de sus personajes por el mero hecho de estar vivos. Sí. Como si más que terribles, los ángeles perdidos que pueblan sus películas estuviesen malditos. O más bien, maldecidos. Por la fractura a las que condena la palabra y la violencia que late en el mero hecho del existir. Sí. Del existir. En el descarnado hecho de toda caída en el tiempo y espacio de los hombres y el aspecto siniestro que yace escondido a partir de la separación de los sexos.

Fassbinder sabe bien que, en el centro que inaugura la desgastada cosmogonía germánica, se encuentra Sigfrido, condenado a matar y sobrevivir o a, finalmente, perecer. Y que los ojos de Sigfrido siempre están rojos de cólera, en proceso de estallido continuo, porque los hombres vivimos en perenne estado de guerra. Con los demás o con nosotros mismos. Pero



sobre todo, con nosotros mismos. Y sí, exactamente, no hay ser que soporte menos a Aquiles que el propio Aquiles. Por eso se arroja una y otra vez sobre las lanzas y espadas del enemigo.

Y, que son los mismos dioses alabados en los panteones de los templos antiguos, los que se encargaron, con sus constantes disputas, de concebir su propia teodicea. Pues, en última instancia, los que decidimos venir a morir esta vida y vivir esta muerte que es la vida, fuimos los hombres: asesinos de todo aquello que se ponga a nuestro alcance. Asesinos de todo dios y dioses asesinos, a su vez, de todo hombre.

Para Fassbinder, oso desgastado de tanto amor que no pudo dar y que, finalmente, le consumió, pensar ya es ser culpable. Pero, ¿a quién le importa serlo o no serlo?, podrían decir tantos y tantos vacilantes seres del fracaso que recorren las vías de ese tren en extinción que es esa Alemania sin futuro alguno más allá de dar vueltas sobre el mismo eje gastado, ferrocarril que no conduce a ninguna parte, que nos presenta en tantas y tantas escenas filmadas con todo su amor, con todo su odio.

Malditas palabras, malditas vestiduras, malditos juegos y maldito destino sagrado. ¿A quién le importamos? ¿A quién le importa que no importemos? ¿Y para qué plantear ni siquiera una pregunta como ésta, para qué intentar formular alguna respuesta? ¿De qué y para qué sirve retrasar nuestra muerte? ¿Derrotarla?

No hay más sentido que la acción, pero accionar es saber que vamos a morir sin poder evitarlo. Es vivir en el sinsentido. Y seguir arañando el papel del celuloide sabiendo que no hay arte que nos salve. Y que la inmortalidad sería un pecado. Y que, ¿para qué y por qué queremos salvarnos?



Todo Fassbinder es un canto suicida de tremendo amor a nuestra mortalidad. De tremendo desprecio. Todo su cine viene sometido al plegarse de las alas del ángel moderno dibujado por Paul Klee. Y, por tanto, su ética y estética es la del

espanto. Ni siquiera la del llanto. La del espanto. La del asesinato. La mirada preñada de agujas que se vierte en el vino de las novelas de Jean Genet. La catarsis y violencia renovadas que se renuevan sin matarnos, pero que sólo matando, escupiendo y volviendo a asesinar encuentran su sentido. Rebeldía sin objetivo. La abstinencia, el deseo, la polución, el tedio, el alcohol, el amor de las drogas. El modus vivendi de la desesperación.

Porque Fassbinder sólo encontró salvación en su trabajo. Rutinario, acostumbrado, descarnado, desaforado. Ese fue el único paraíso que conoció. El trabajo. Los gestos repetidos. El cine. Su arte. Las horas y días sin dormir delante y detrás de la cámara. Trabajando los guiones. Violando toda razón. Soñando con ser una heroína de Douglas Sirk. Ser abrazado por Rock Hudson. Soñar a través del trabajo. Liberarnos a través de nuestra esclavitud. A través de nuestra pasión. Olvidarnos del asesinato gracias a asesinarnos a nosotros mismos y a los demás a cada momento, a cada instante. Sísifo saturado y destrozado de tanto subir la roca. Y aun así, feliz de su saturación, de su trabajo, de ser víctima sabiendo que es culpable. «Dejo mucha más libertad a los personajes de mis películas que a mí mismo», dirá en algún momento de su vida.

Así era Fassbinder. Y su cine. Dostoievsky, Ciorán, Artaud, aliados en fecundos fotogramas de pasión y amor a la muerte. Buscando el paraíso que siempre es y será el reino de los decadentes. O el infierno. Qué más da y qué importa.

Como un fresco del Giotto construido por algún artista del Kitsch. Así son sus películas. Refinadas y salvajes. A la vez. Y sin dudar. Mezcla de Caín y Abel. Del bien y el mal que siempre van cogidos de la mano como inseparables hermanos.

Los desorientados, los purgados y los conformes. En el ciclo vital de nuestro tedio. Adonde no puede llegar el amor. Ahí se labra la victoria del arte de Fassbinder. Todo su sinsentido que obra su altivo discurso. Todo su constante esfuerzo por rasgar un imposible velo humano al rostro del ángel informe que soñamos ser. Exterminando nuestros anhelos y olvidando nuestros consuelos. En ese lugar que impacta con la rendición del ser humano que es el del mal y el de la palabra y en el que Fassbinder indaga hasta decir basta. Basta. De discursos, palabras, imágenes, sexos o secuencias. De historias.

Sólo hay una historia. La de un asesinato. La de quien nos creó con vida. Solo hay un final. Matarlo de una vez y morirnos de una vez, para poder finalmente morir en paz o en guerra, olvidados del cordero degollado, la sinrazón frustrante del paraíso, la real condena del infierno, y de la infamia de Adán y Eva, con la que suspiramos acabar, cada vez que volvemos a mirarnos, de la mano de Fassbinder en el espejo, soñando que se nos permita, sí, que se nos libere y se nos conceda, dejar de ser nosotros mismos de una vez. O, ¿qué es la historia frente a un latido



angustiado de silencio? Y que los buitres acaben de una vez con el maldito Prometeo.

Solamente se exige una cosa. No volver. Pero de verdad. Y en verdad. No volver. Jamás. Respirando el aroma de las flores exiliadas del paraíso hasta intoxicarnos en el suicidio de su olor. Y olvidarnos de París. Y quemar Berlín. No volver. Pero de verdad. Jamás. No hemos caído tan bajo para ser felices. Porque sí. Fassbinder. Mordiendo en el cuello de Dédalo y encendiendo de fuego su invento. Sí. Fassbinder. Quien intenta volar un poco más alto está condenado a la desdicha. Y la desdicha no alimenta. Ni siquiera hemos caído tan bajo para desear la muerte. Para decir que ni siquiera hemos sido, somos, ni seremos felices.

En el principio fue un crimen y el asesino todavía anda suelto. Dejadme amarlo y conoceré mi muerte. Dejadme matarlo y sacrificaré mi amor. Demasiado amor, demasiada muerte: Fassbinder y su utopía de la sinrazón. Dejarle ser tan libre como solo él no puede serlo. Y que se desplome de una vez la escalera que Wittgenstein pretendió subir al revés. Que se desplome. Que se derrumbe. Y que ni siquiera esto sea un sueño. Ni siquiera el amor puede salvarnos. No hay sueño ni realidad que pueda ser dulce. Todo lo que está vivo está condenado a ser siniestro o morir. Es la ley de la supervivencia. Se puede sobrevivir a la peste, pero nadie puede acabar con ella. En mi futuro dejad que me siga muriendo. Tan sólo mañana. Otra dosis de alcohol, otra dosis de cine. Una sobredosis de amor. O el cine de Fassbinder. O la ley del más fuerte. El rincón del que no se excluye a ningún resentido, a ningún abatido, el territorio que muestra el confín de cordura que rodea los sueños de los perezosos, los bastardos y los vagabundos. Y que nos permitan elegir la muerte que queramos. Hasta el día de nuestras vidas que el fin no se niegue, afortunadamente, a rechazar. Sí. Al menos eso. Desesperación. Fassbinder. Tiempo de amar, tiempo de morir. Que nos permitan elegir la muerte que queramos.

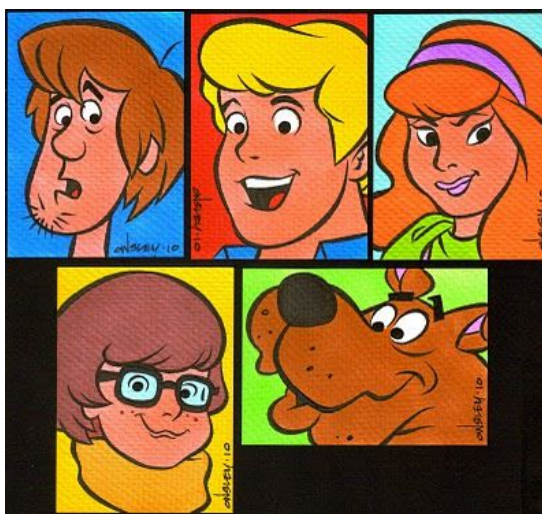
El pop animado

DANIEL ROCA BLANCO

Una de las marcas de identidad de esta revista es que todos los firmantes han aceptado convertirse, de algún modo, en una reala de cánidos. Uno de los perros que más han hecho reír a varias generaciones de niños —y no tan niños— de todo el mundo es Scooby Doo. Además, es uno de los mejores ejemplos de cómo algo tan popular como los dibujos animados trascendió más allá de la literatura, el cine o el arte de la mano, o mejor dicho, de la pata, del gran danés más famoso del planeta.

El primer boceto de esta producción de la Hanna-Barbera, padres de *Los Pica Piedra*, *Los Autos Locos*, *El Oso Yogi* y un largo etcétera, estaba inspirado en un serial de radio de los años 40 llamado *I Love A Mystery*, que tenía como protagonistas a tres detectives que recorrían el mundo resolviendo misterios y en una comedia de situación de adolescentes titulada *The Many Loves Of Dobie Gillis*. De la unión de estos conceptos surgió la primera idea para la serie en la que ya figuraban los cuatro investigadores y su perro, pero éste no tenía un carácter determinado.

El problema surgió cuando el responsable de programación de la CBS, Fred Silverman, se dio cuenta de que el contenido podía ser un poco aterrador para el público infantil al que estaba dirigido. En un vuelo de regreso a Los Ángeles, Silverman iba dándole vueltas a un posible cambio mientras escuchaba música en los auriculares del avión. La casualidad quiso que en esos momentos sonara por el hilo musical *Strangers In The Night*, cantada por Frank Sinatra, el cual entonaba la canción con un dooby-dooby-doo que inspiró a Silverman el nombre del perro, Scooby Doo, y el hacerlo la estrella del programa, dándole un tono humorístico a la serie pero manteniendo la parte de los misterios, lo que la hacía ideal para el programa de los sábados por la mañana.



El 13 de septiembre de 1969 la CBS emitía en el horario estrella de los dibujos americanos el episodio piloto de una serie que rompía moldes. Con el título *Scooby Doo, Where Are You?*, que se alejaba mucho del original, *Who's Scared?*, la serie presentaba a Fred, Daphne, Velma y Shaggy, que junto con su perro Scooby Doo recorrían los Estados Unidos a bordo de una furgoneta Volkswagen Caravelle, resolviendo misterios siempre relacionados con fantasmas, seres fantásticos y monstruos que casi nunca eran lo que parecían.

El planteamiento, como hemos visto, no era muy original; fue el tratamiento gráfico y la caracterización de los personajes, junto con una buena dosis de humor, lo que hizo que esta serie pasara a la historia de la animación y a la memoria colectiva de varios millones de televidentes de todo el mundo.

El padre gráfico de la serie es Iwao Takamoto, que prefirió alejarse de la línea de dibujo clásica de la Hanna-Barbera y apostó por una estética más realista, mejorando la de otras producciones previas como *Space Ghost* o *Birdman* que habían iniciado un camino alejado del dibujo humorístico. Aún así, por las razones que hemos señalado antes, se le aseguró un hueco a la caricatura a través de Scooby y Shaggy.

El pop inundó toda la serie, desde la sintonía compuesta por Ben Raleigh y cantada por Larry Marks, hasta el color, pero es sin duda en la vestimenta de los personajes, su furgoneta y su forma de vida donde encontramos los detalles más poperos de la serie.



Individualmente, empezaremos con Fred. Es el líder del grupo, el que suele conducir la furgoneta y junto con Daphne, el personaje más real, viste con una camiseta de manga larga blanca con el cuello azul y pantalones de campana también azules; además, siempre lleva un pañuelo naranja anudado al cuello. Como curiosidad diremos que en los primeros diseños era pelirrojo y que acabó siendo rubio.

Daphne viste con un traje púrpura con minifalda y medias rosa, también lleva un pañuelo de color verde en el cuello y una cinta del mismo color en el pelo. Como Fred, es un personaje realista; ambos son el contrapunto a Scooby y Shaggy, valientes y atrevidos. No se dejan engañar fácilmente y casi siempre son los artífices de la trampa con la que se captura al fantasma de turno.

Velma es la segunda chica del grupo, y está a medias entre el realismo de Fred y Daphne y la caricatura de Shaggy y Scooby, ya que es el cerebro del equipo y



la que resuelve la mayor parte de los misterios, pero también se ve inmersa en las locuras de su mascota. El detalle más pop de su vestimenta son sus grandes gafas redondas, que acentúan su papel de cabeza pensante y que curiosamente no aparecían en los primeros bocetos del personaje, y el peinado redondeado que le enmarca la cara. Utiliza un jersey de cuello alto de color naranja, que en un principio iba a ser amarillo, y una falda de tonos rojizos.

Por su parte, Shaggy, cuyo nombre real es Norville, nos muestra que el movimiento hippy ya empezaba a impregnar a la juventud americana, pues parece estar a caballo entre los dos movimientos. Aún así, su corte de pelo, su perilla y sus marrones pantalones de campana están acordes con la estética general del grupo.

Shaggy es el dueño de Scooby Doo (con el tiempo descubriríamos que el nombre de Scooby es un diminutivo de Scoobert), un gran danés de color marrón y lunares negros, con una enorme cabeza, en la que lleva un collar de color azul del que pende una placa triangular dorada con las iniciales SD. Shaggy y Sooby mantienen una relación que sobrepasa la de perro y amo, es de amistad, de total sintonía: son cobardes, siempre están hambrientos, comparten su pasión por las pizzas y las Scooby Galletas. Huyen juntos de los monstruos, aunque siempre acaben topándose con ellos, siendo sus huidas y sus métodos para despistarlos los que desatan las carcajadas del espectador. Son caricaturas hasta en su forma de hablar, ya que Scooby habla no con frases completas sino con monosílabos, sonidos y chasquidos, con un tono de voz que en su versión original ponía Don Messick y que le hacía el juego al tono chillón y asustadizo de Shaggy cuya voz pertenecía a Casey Kasem, locutora de radio de los 40 Principales americanos.



La mítica furgoneta en la que el grupo recorría el país es otro de los grandes símbolos de la serie y su estética es tan pop como la de sus ocupantes. Bautizada como *The Mystery Machine*, está pintada en dos tonos de verde bastante chillón que en forma de olas llegaban hasta los focos delanteros pareciendo unas cejas sobre unos ojos. Las letras del nombre pintadas en naranja tienen un aire algo psicodélico; además, varias flores también de color naranja decoran los laterales, los embellecedores y la funda de la rueda de repuesto. La furgoneta es tan símbolo de la serie para los seguidores como lo pueda ser Scooby y no se entendería un episodio sin ella, ya que la mayoría comienzan con la Volkswagen Caravelle atravesando una solitaria carretera, un terrorífico pantano o un brumoso muelle, donde la pandilla se encontrará con un misterio que resolver —de ahí quizás el nombre de la furgoneta—. *La Maquina del Misterio* es la base de operaciones del

grupo, su casa; está llena de cajas de pizza devoradas por los siempre hambrientos Shaggy y Scooby; además, es donde se guarda lo único que hace que Scooby se enfrente a cualquier peligro: las Scooby Galletas, que parecen darle a él y a su dueño el valor necesario para atraer al monstruo de turno hacia una trampa. Si los creadores de la serie hubieran elegido otro vehículo o no lo hubieran decorado como se hizo, la serie nunca hubiera sido lo que fue.

Mención especial merecen los bailes de los chicos cuando están en una fiesta. Hay una total exaltación pop en esos bailes, en la música y en la coreografía, rozando a veces una música disco que parece salida del Estudio 54.



Los 25 episodios de la serie original se emitieron entre 1969 y 1970. Fueron un éxito absoluto. El contenido de todos los episodios era muy parecido. Los chicos llegaban a algún sitio, bien porque se habían perdido, bien porque iban a visitar a un amigo o a un familiar. Allí se enteraban o eran testigos de que un monstruo o espíritu estaba asustando a los lugareños o intentaba robar algo. La pandilla iniciaba la investigación dividiéndose en grupos: Fred y Daphne por un lado, Velma sola por otro y Scooby y Shaggy intentando esconderse del monstruo, aunque, fueran donde fueran, siempre acabarían siendo perseguidos por el malvado de turno. Su huida y las ideas que se les ocurrían para despistarlo, como cortarle el pelo o sentarlo en un restaurante, formaban el punto humorístico del episodio. Después escapaban, se encontraban con el resto, ponían en común sus descubrimientos y Velma o Fred hallaban una pista sobre la verdadera identidad del ser fantástico, al cual capturaban con alguna trampa en la que los cebos eran Shaggy y Scooby, previamente aleccionados con Scooby Galletas. Ya detenido, se descubría que era alguien al que ya conocíamos y que utilizaba la identidad del monstruo para conseguir dinero, rebajar el valor de una propiedad o recuperar algo que había robado y perdido. El episodio acababa con “el malo” quejándose de que si no

hubiera sido por esos jóvenes entrometidos se hubiera salido con la suya; por fin, Scooby daba un susto a Shaggy y aullaba el ya clásico ¡Scooby-dooby-doo!

Años después, el éxito de las reposiciones de los episodios propició que se hicieran otros 25 muy parecidos a los primeros, esta vez con el título *The Scooby Doo Show*.

Más tarde hubo otros episodios, aunque ya nunca fue lo mismo: desapareció *The Mystery Machine*, eliminaron a personajes como Fred y Daphne, llegó el valiente sobrino de Scooby, Scrappy Doo, que se enfrentaba a los monstruos gritando ¡¡Poder perruno!! y que creía que su tío era el perro más audaz e inteligente del mundo; se fue Velma y volvió Daphne; por fin se enfrentaron a fantasmas de verdad, dirigidos en su caza de trece espíritus por Vicent Van Ghoul, un mago al que prestaba su voz y su imagen el actor Vincent Price. También se hizo una serie sobre la infancia de Scooby, y hasta se programó otra serie de episodios en los que conocían a Batman y a Robin, a La Familia Addams y a Cher. Todas son producciones que merecen bastante el olvido. Nunca superaron a la primera serie ni en calidad ni en grafismo.



Hanna-Barbera intentó explotar la franquicia de personajes realistas con uno caricaturesco en series como *Mandibulín*, un tiburón que hablaba con voz aflautada y que acompañaba a un grupo de chicos que vivían en un mundo de ciudades bajo el agua a las que se desplazaban en submarino, y *Colmillo*, un hombre-lobo que en su parte humana era muy parecido a Shaggy y a Scooby y que cuando se transformaba era valiente y lanzado como Scrappy Doo. Ambos productos también son dignos del olvido.

La serie de 1969 dejó huella en varias generaciones y son muchos los homenajes e interpretaciones que se han hecho de la misma y que casi siempre corren en el mismo sentido: «si la serie no hubiera sido para niños, ¿qué habiéramos podido ver?» Las mentes más calenturientas piensan que la banda es traficante de marihuana, que le dan al LSD, que consumen en forma de Scooby Galletas y por esa razón ven fantasmas, que Scooby es el perro guardián de los cargamentos de yerba. También dicen que en la furgoneta reina el amor libre, que Velma es una militante lesbiana o practicante de bestialismo con Scooby y que el resultado de su relación es Scrappy.

El grito de Scooby también tiene otra interpretación: ‘dooby’ suena como ‘doobie’ —‘porro’ en inglés—, o sea que cuando grita Scooby-dooby-doo, lo que está diciendo realmente es que quiere fumarse un canuto.

Hemos podido ver en el cine la película de Kevin Smith *Jay y Bob el Silencioso Contraatacan*, donde en una escena en la que están haciendo auto-stop son recogidos por *The Mystery Machine* y vemos en carne y hueso a los chicos, aunque bajo la visión de Smith, la cual parece estar de acuerdo en que le dan a la yerba y al amor libre.

Dejando estos detalles aparte, la caracterización es muy buena y se corresponde con la imagen de la serie.



No, no me olvido de la película de imagen real estrenada el verano de 2002. Todos podéis suponer que no es la película que hizo redescubrir el séptimo arte. Obviamente no es la serie, es una película basada en la serie. Los productores prefirieron reírse con la serie y hacer una caricatura de la misma y pasarla a la actualidad, con lo que se hizo algún pequeño cambio. No es buena pero tampoco es mala y aunque hay escenas en la que parecen ellos, en otras no acabamos de creernos que sean la panda; pero claro, como dicen por ahí, aunque las películas de *Superman* las interpretase el propio Superman, los fans le seguirían viendo fallos. Recomiendo que, si no lo habéis hecho aún, la veáis, y si no os gusta, siempre tendréis la serie. No me resisto a comentar algún detalle que podemos encontrar al menos en el reparto y en la vestimenta.

Fred está interpretado por Freddie Prince, que no lleva el pañuelo al cuello ni la camisa con el cuello azul.

Daphne está encarnada por la televisiva Sarah Michelle Gellar, conocida por su papel como *Buffy, la Cazadora de Vampiros*. Sí se parece a Daphne salvo en que le han quitado las medias rosas, se las han sustituido por unas botas de tacón de medio metro, y le han quitado las mangas a su traje púrpura.

Velma sí viste como Velma, aunque la actriz que le da vida, Linda Cardellini, es bastante más guapa. El único añadido es unas plataformas a los zapatos rojos.

Shaggy, interpretado por Matthew Lillard, es el personaje más logrado de los cuatro.

Scooby, generado por ordenador, está bastante conseguido; tan sólo matizaremos que parece más pequeño de lo que debería ser. La voz la pone Scott Innes.

En la película también aparece el actor británico Rowan Atkinson, conocido en España por su papel como *Mr Bean*. Atkinson interpreta a Emil Mondavarius, dueño del parque temático Isla Espectra, en el que se desarrolla la acción.

Por supuesto, aparece *The Mystery Machine*, muy ajustada a la original, aunque le hayan añadido una banda azul.

Bueno, compañeros de jauría y lectores, espero que todo esto os haya servido para ver cómo el pop caló hondo en la sociedad americana y cómo se reflejó en todas las manifestaciones culturales posibles. Sabemos que *Scooby Doo, Where Are*

You? no es un cuadro de Warhol pero es, sin duda, un exponente del movimiento pop y de la juventud de finales de los años 60 en los Estados Unidos.

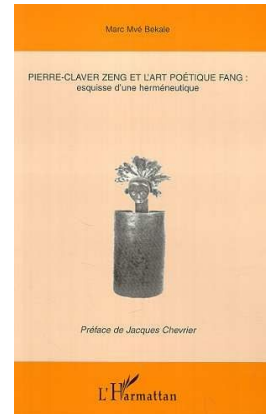
En fin, lo que demuestra lo trascendente que es la serie es que treinta y cinco años después del estreno algunos de los nostálgicos que han revivido la cultura pop siguen teniendo a Scooby, a sus amigos y a su furgoneta como referente, o al menos eso espero, porque si para esto han elegido a las también muy pop *Supernenas* quizás es que han abusado de las Scooby Galletas.

¡Scooby-dooby-doo!

LA ESPAÑOLA INGLESA

Pierre Claver Zeng

(Nkol-Abona, Gabón, Guinea Ecuatorial, 1953). Hoy es un hombre político, pero tuvo primero una suntuosa carrera musical en los años 70-80 del siglo XX. Actualmente es considerado como uno de los mejores intérpretes de África Central. Pasa a ser el mentor del pueblo Fang a través de sus canciones moralizadoras y comprometidas, entre las que destacan 'El aba' (Casa de la palabra), 'Essap' (La llave), 'Opwa' (El canto de la perdiz), etc. Usa como arma la palabra para vencer la pasividad de sus compatriotas con respecto al régimen dictatorial que vivió Gabón antes de la llegada de la democracia, por eso une la palabra con el arte de la invocación mágica de los ritos secretos Fang. Para él no hay un modo de comunicación superior: la tradición oral vale tanto como la escrita. Como todos los africanos, piensa que el saber por excelencia está inscrito y salvaguardado en la memoria de los ancianos y de los iniciados.



*Traducción: Cyriaque Simon Pierre Akomo Zogbe
(Universidad Omar Bongo, Gabón)*

Essap

Awu meluñga
Eghen ma ke madzeñ essap
Ochüi me sok
Bidena bi mane ke bilen

Ma ke mayi ma ke dzeñ
E za ga ve me ezame abele enyiñ
Me dzi gna mbwele

Meyal e nzen edum
Bidema be mane ke bi lik
Medzo meya nseñ
Be na me sa kul efa
Ma ke ma wule edeghe-deghe
Ntsa! amoñ yo Oloñ
Za ler me ezame abel enyiñ
Me wol miteign

La llave

Ser miserable: ¿dónde está la llave?
Río que antaño zumbando corría
aquí estás condenado a una estancia quieta.

¡Lloro, vocifero a lo largo del tiempo!
¿Quién me proporcionará la fuerza mística?

¿Quién me llevará al lado del padre eterno
para que ofrezca un sacrificio a los demonios?

De pie en el tribunal de la palabra
me entero de que nada puedo decir,
que soy un pobre ingenuo
dios del cielo, ¡ahora desnudo!

Oigo susurrar durante el amanecer

Esiga e dze ka ale
Mague ma ke ma warabe ebit
Ngura dzañ omame dzañ
Na wa ke wa dzira ane egoñ
Essap ete essole za afan
Amoñ ye Ezame me wol olume

Nkulugu mefan
Me ghene ma ke ma dzeñ essap
Mibu me wom ebu
Metsi ma ke ma ekam esana
Enyiñ ene ebuma zoñ
E bor ba ke ba wu me sap

Be se ki mane kur edañ
Ke yen bitum

Moñ ya Ngala me tele
Ma bigo bido ma yane we okañ
Ma wok na wa gnale be kel
Be kel bete be beve
Eyoñ mebe meghâne mbu be

Bwê mina ete o ga yo me beka be fe-fam
Nse ntoto ngue efimane akiñ a mor bi nam
Ma ke ma dzeñ essap dza sañ nnem ete
Ngneñ-gneñ mor ma nyiñ ane me nto

A nkor melu
Ma ke ma dzeñ essap ye enyiñ
a nkor me lu mekiñ me tan
essap dza tegue me gnol

Essap dza loñ toñ nkor nnan
essap dza dzem nde-deñ
Avot ene me e nzen agun
e bor bake ba gnu bake ba wêgn
Mveñ dza noñ a nnem ete
Me dzo me ne mebê moñ

Me kom yen moñ ye Ezame
Ane abele akôn ntam
Ve nki e nzen tar Afok Anou a ga lik
Za ler me dzal zame abele enyiñ, bobe dzañ
e essap ene me ete

Nkul wa dzo Mibeñ Abiaga Ngolo
Ntun wa so katân
Essap-essap essole nseñ Messie
Za ler me dzal zame abele enyiñ, bobe dzañ
Me dzo me ne bê, moñ

que arroja las hormigas rojas al fuego de brasas
para la fiesta de medianoche.

Sin embargo, nunca le había visto tan temerario
en el tiempo en que mi espada se erguía.

No, todos estos hechos sólo tienden a debilitarme.

¡Pero que nadie se equivoque!

¡No hay rumor
que quebrante mi estatura erecta
ni corte en mí la llave incandescente
forjada en el mar hondo de la cabeza del cielo!

Siempre hombre, yo viviré así
el corazón lleno de tristeza.

Me mantengo encima de la colina
sufriendo en el cuerno del tiempo
para sacudir los espíritus durmientes
a quienes dirijo estas palabras:

«Todo el mundo se muere
mientras desvías la cabeza.
¿Fue por arrogancia?
o fue por nueva patología?»

Lo sabemos:
sin amor el odio triunfa.

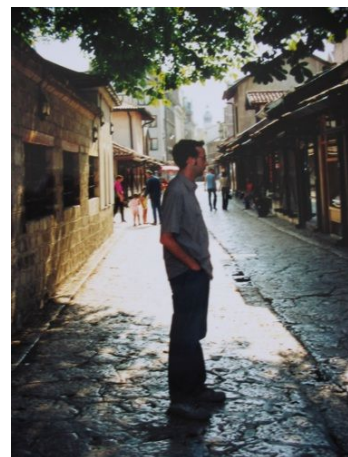
Yo, Nkulugu Mefan,
divinidad que escuchamos en la linde de los campos
se lo explico por ese oscuro apotegma:
que se entrega a los chistes sobre los pasos del elefante
regresa siempre al pueblo el aliento roto
las piernas suspendidas en el cuello
sí, cualquier hombre dedicado a los fetiches
se encuentra devorado por la lombriz
¿no? Mbomeyo
el horroroso contra el que brilla el tam tam
sí, el tam tam destroza la noche
y el recado se vuelve trompo
el tam tam ríe y llora
el tam tam resuena en el pueblo sojuzgado
el tam tam llora el maná robado
la fuente agota las riquezas despojadas
el tam tam al primogénito nacido en plena rafia
que le quiere ver subido al trono del SER.

Ayena ne gne ane

Nnem wa ke wa dzi be fir
amone wea nke bera fam mbek
Ntam omane ke meyoñ tulugu
essap dza loñ toñ nnam küign
Mveñ dza noñ a nnem ete
Me wu me ne me bêgn, a moñ

José Daniel Espejo

(Orihuela, España, 1975). Es un placer leer siempre a José Daniel Espejo. En *El coloquio de los perros* lo seguimos casi desde sus poemas de infancia. Este oriolano estuvo realizando dos años un lectorado en Sarajevo. Cuando acudía al trabajo tenía que ver diariamente los restos de metralla que decoraban aún la fachada de la Facultad de Letras, recordando el pasado inmediato del horror de la guerra. Más tarde decidió trabajar en Inglaterra, conociendo la cotidianidad del idioma en que escribían muchos autores que entran en el lote de sus favoritos: Auden, Eliot, Larkin o Hughes, poetas a los que devora y cita con frecuencia en las tertulias cafeteras de levante. Últimamente parece que le está dando demasiado al juego, ganándose con ahínco fama de poeta perdulario. Publicó *Los placeres de la meteorología* (Nausicäa) y *Quemando a los idiotas en las plazas* (Universidad de Murcia). Se nos ha ocurrido ayudarle a pasar esta crisis traduciendo un par de poemas suyos al valenciano.



Traducción al valenciano: Francisco Moreno

Todo eso de las musas

Si vuelve a besarme, es muy posible
que acabe vomitando.
Quién es esta mujer y cómo ha entrado,
sin cara en la cabeza y con las manos tan frías.
Y a qué viene esta historia sin principio ni fin
sobre naranjas en el desierto y palabras
escritas en los muros de una celda.
Llévale la corriente. Está loca.
Ningún barco va a recogerlos.
Dame la mano, dice.

Tot això de les muses

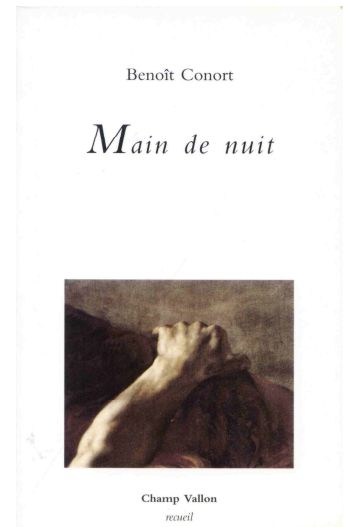
Si torna a besar-me, sera molt probable
que acabe vomitant.
Qui es aquesta dona i per on ha entrat,
sense cara al cap i amb les mans tan fredes.
I a que ve aquesta historia sense principi
al voltant de taronges en el desert i paraules
escrites al mur d'una cella.
S'en porta la corrent. Esta boja.
Cap vaixell els arplegara.
Dona'm la ma, diu.

Benoît Conort

(Villeneuve-sur-Lot, Francia, 1956). Trabaja en la actualidad como profesor en la Universidad de París X. Ha residido en el extranjero (Portugal, Sri Lanka y Polonia) y pertenece al comité de redacción de la revista *Le Nouveau Recueil*. Es creador junto a Patrice Souchon del *Carrefour des Écritures*, asociación dedicada a la creación literaria y poética en talleres de escritura, cuyo objetivo es promover esta práctica tanto en la enseñanza oficial como en las bibliotecas. Desde la publicación de su primer poemario, *Pour une île à venir*, Conort ha ido tropezando con los más prestigiosos premios literarios franceses.

Los poemas que se recogen a continuación pertenecen a *Main de nuit* (Mano en la noche), libro en el que la oscuridad con su ceguera y silencio hacen resaltar ritmo, grito, mito y realidad. Sus versos reptan a través de una dimensión llena de incertidumbre, donde lo que se teje por deslavazado, incierto e impalpable se hunde en la más profunda de las ambigüedades. Metáfora y sueño, espacios amorosos por llenar o vaciar, desmesura de lo cierto, son sus temas centrales.

Con *Main de nuit* (1998), el autor da por concluido un ciclo antes de que su siguiente entrega, *Cette vie est la nôtre*, nos introduzca en una poesía enfebrecida marcada por un lirismo asfixiante que no es sino el reflejo más patente, lúcido y frío de nuestro caos cotidiano.



Traducción y notas: Manuel Ángel Gómez Angulo

AYANT descendu toutes les marches
Jusqu'à la plus basse où morne dans le noir
De nouveau sourd aveugle et dans les mots muré
Je penche vers cette marge que hante le silence

HABIENDO bajado todos los peldaños
Hasta el último donde sombrío en la oscuridad
De nuevo sordo ciego y murado entre palabras
Me asomo a ese abismo que el silencio atormenta

LE nom est une forme qui se défait
Entre les syllabes un son froid soufflé
Où se dissipe le sens
Les mots tournent autour de la béance
Et la terre fut toujours absente
Dessus dessous jamais avec
Le sang ne passe plus
S'inverse
Se dévagine le cadavre
Naissance nom à rebours
Né en nuit

EL nombre es un perfil que se deshace
Un gélido sonido sugerido entre sílabas
Allí donde el sentido se desvanece
Las palabras giran en torno a su magnitud
Y la tierra siguió ausente
Por debajo por encima nunca con
No mana ya la sangre
Se invierte
Se desvagina el cadáver
Nacimiento nombre del revés
Nacido en la noche

J'AI désiré la flamme et désiré le coeur
J'ai refermé mes doigts sur les larmes
J'ai porté à mes lèvres leur forme souple
Ouate fluide brûlant au fond des yeux
Et loupe du regard par le corps tressée
Avide hémorragie du sel sans retenue

HE deseado corazón y llama
He vuelto a cerrar mis dedos en torno a lágrimas
He llevado a mis labios su forma leve
Guata fluida ardiente en el fondo de los ojos
Y lupa de la mirada por el cuerpo tressada
Ávida hemorragia de sal sin descanso

DESPEDIDA

Vivimos días que nadie se merece, días de desconsuelo y desorientación, días en los que lo último que importa es la identidad del ser. No sabemos a quién se le ocurrió la maravillosa idea de estar buscando siempre enemigos por todas partes, pero está teniendo un resultado maravillosamente esperpéntico. Algo digno, que pasará a la Historia, sin duda alguna. Hemos aprendido un vocabulario claramente enriquecedor, nos hemos llenado la boca con ácidos supurantes cada vez que pronunciamos sintagmas como armas de destrucción masiva, ántrax, o, mi preferida, la más destructiva de todas las creaciones del hombre: guerra preventiva.

La separación de los mundos ha llegado a su fin. En un mundo donde los políticos se jactan de matar a cañonazos a los manifestantes antiglobalización, paradójicamente se desviven por mantener la barrera del odio entre las dos civilizaciones menos civilizadas de la tierra. No sabemos exactamente qué libertades pretenden defender, cuando para ello utilizan a los muertos como reclamo político. El circo ambulante vivido en nuestro país a partir de las fatídicas detonaciones del ya famoso 11M ha servido para que, públicamente, mostremos nuestra vergüenza. El estratégico y explícito plan de desinformación previo a las elecciones generales de nuestro Gobierno anterior llegará algún día a ser estudiado en las universidades como ejemplo de dictadura velada por una hipotética democracia. Democracia que en esos días nadie vio por ninguna parte, como tampoco la hallamos los días que salimos a la calle a buscarla, gritando un “no a la guerra” desesperado. Desesperado grito, porque sabíamos desde el principio que la terquedad de, en esos días, nuestro particular dictador, haría oídos sordos desde el principio, cual **Otelo** embelesado por las inmundicias lingüísticas de su particular **Yago** norteamericano. Y así, la demócrata **Desdémona** quedó herida para siempre. Con una herida abierta que no pudo aguantar más y estalló el pasado once de marzo.



Afortunadamente, por un rizo del azar, esos días de angustia, de llanto y abandono, esos días de poca lectura y de decepción por mantener la rabia de ver cómo se nos manejaba y se nos usaba con fines políticos, tuve la oportunidad de ver un impresionante documento como es *La pelota vasca*, un film dirigido por el genial, y por lo tanto, desechado por los bienpensantes representantes y simpatizantes del PP, **Julio Medem**. En ella, la palabra que más se repite es ‘diálogo’, con respecto a una posible resolución del conflicto vasco. Diálogo, una palabra que ha quedado marginada por **Aznar** y los suyos en los últimos años. Diálogo, el arte de entenderse los pueblos mediante la palabra, qué curioso. La palabra, artefacto que desde aquí siempre hemos ensalzado y llevamos cuatro años defendiendo.

En los últimos días de abril tuvimos la suerte de participar en una fiesta internacional de la poesía, *Ardentísima*, idea del siempre original poeta de nuestra tierra **José María Álvarez**. En ella, volvimos a reunirnos con poetas de todos lados. No pretendan que veamos a personas como **Maram Al-Masri** como nuestros enemigos. Esa es la única libertad que hoy nos queda. Abridles nuestros brazos y hablar de poesía hasta que nos sorprenda el alba. Esa será nuestra guerra preventiva.



Por último, queda claro que cada una de estas letras que aquí en este número hemos dejado son un sentido homenaje a las víctimas del atentado del 11M, a las que tanto hemos llorado en silencio. Apenas sin articular palabra, como debieron morir ellas. Víctimas por partida doble: de la sinrazón de este nuevo mundo que hemos dibujado entre todos y de la más canallesca afrenta que se le ha hecho a nuestra joven democracia.

Y lo que nos queda es la vergüenza del silencio.

ÁNGEL MANUEL GÓMEZ ESPADA