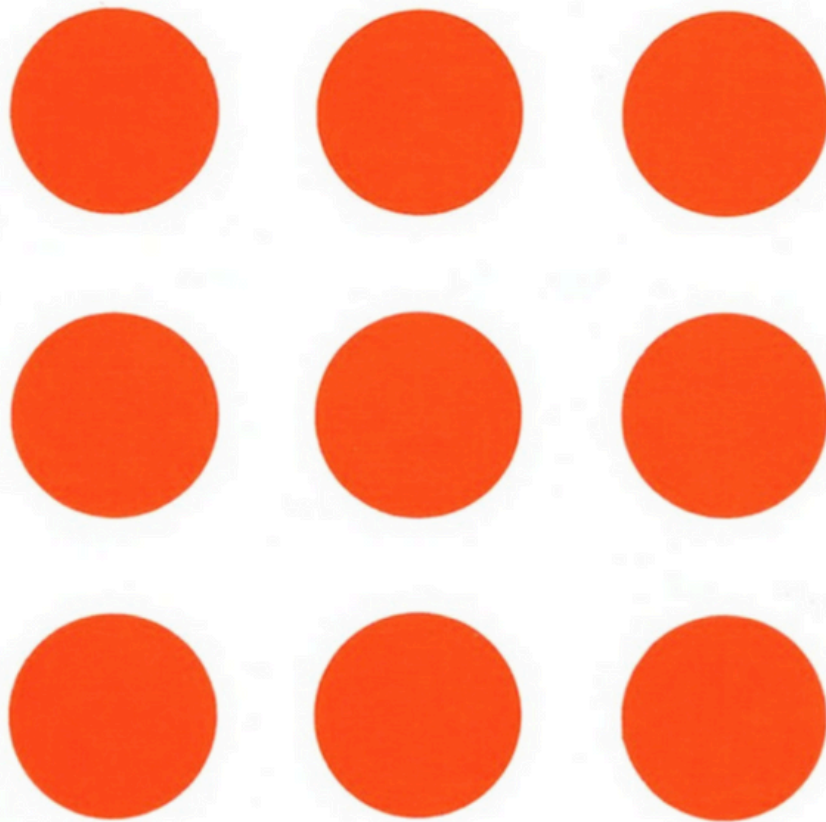


# PALIMPSESTO



## ÍNDICE

- 3 Fernando Rodríguez Izquierdo  
EL HAIKU JAPONÉS  
CONTEMPORÁNEO
- 13 Gonzalo Rojas  
POEMAS
- 19 Luisa Castro  
DE SIETE POEMAS SOBRE  
LEONES
- 24 Fernando Parrilla  
SIN TÍTULO
- 27 Rodrigo Caro  
SILVA A LA VILLA DE  
CARMONA  
*Ilustración:*  
PAREDON DEL ALCÁZAR,  
de Juan F. Lacomba
- 33 José María Sousa  
UN SOLO SIGNO DE  
SANGRE EN EL ESPACIO
- 35 Manuel Sánchez Chamorro  
CINCO POEMAS BREVES
- 37 Francisco José Cruz Pérez  
CONVERSACIÓN CON  
JOSÉ MANUEL CABALLERO  
BONALD
- 54 Ricardo Naise  
TRAVESÍA
- 57 Francisco Peralto  
EL NUDO DE LA SIERPE

### Suplemento

José Juan Tablada  
UN DIA...  
EL JARRO DE FLORES

Ilustraciones de  
Juan José Fuentes

# PALIMPSESTO

REVISTA DE CREACION





## *El Haiku Japonés Contemporáneo*

Si nos propusiéramos describir de una pincelada el sentimiento japonés ante la naturaleza, tal descripción nos vendría dada por el haiku. El haiku es la poesía popular de Japón, y es al mismo tiempo la poesía de la naturaleza. También se le ha llamado «la poesía de la sensación».

Desde el siglo XVI, y con antecedentes muy notables en la tradición poética del medioevo japonés, se viene escribiendo haiku en el país del sol naciente. El haiku ya estaba en germen en notables antología medievales, y en la práctica tradicional de componer «tanka» o «waka» (= canción japonesa) en cadena, por obra de una rueda de poetas. El haiku cobra entidad propia en el siglo XVI, y una enorme dignidad literaria en el siglo XVII, bajo la inspiración del monje-poeta Matsuo Bashoo.

No es casualidad que este monje budista, perpetuo peregrino contemplativo del Zen, diera el espaldarazo poético al haiku, ya que esta expresión del lirismo japonés es en sí misma como la iluminación o «satori» a la que alguien puede llegar en su meditación. Es como un chispazo de naturaleza hecho palabras.

La forma del haiku cristalizó en la pauta métrica de tres versitos de 5-7-5 sílabas respectivamente (17 sílabas en total, que también se pueden escribir en una sola línea). El contenido de este tipo de poemita consiste en descubrir algún rasgo de la naturaleza, incluyendo dentro de tal concepto a la persona misma (rasgo éste muy importante en la estética oriental).

Dicha conexión con la naturaleza tiene una repercusión en el orden formal, pues lleva a introducir en el poema una «palabra de estación» que funcione como símbolo natural. Así por ejemplo, la «flor de cerezo» como símbolo de la primavera, o la «rana» como símbolo del verano. Hay unos repertorios muy nutridos de «palabras de estación» que pueden usarse en la composición del haiku.

De este modo, puede decirse que el haiku clásico o canónico viene definido en su forma por la pauta silábica mencionada y la presencia de la palabra de estación; y en su contenido, por ser un reflejo de la naturaleza (mediante la vinculación natural que introduce la «palabra de estación»).

Esta manera «ortodoxa» de escribir haiku se observa hasta el día de hoy, aunque no se considera como una imposición ineludible, sino más bien como un marco aproximativo, que asegura –por demás– el entronque del haiku con la tradición.

En la segunda mitad del siglo XIX, a raíz de la Restauración imperial de Meiji (1868), hubo una gran revolución en toda la vida artística y cultural del país. Japón se abrió a Occidente, y esto implicaba por ejemplo una adopción a gran escala de la pintura al óleo, el giro de la novela hacia el naturalismo y el realismo al estilo francés o ruso, una tendencia occidentalizante en arquitectura... En poesía se opera también una gran conmoción, que se manifiesta, por ejemplo, tanto en la adopción de largas tiradas de versos libres, como en el uso de la rima: dos grandes novedades, antitéticas por cierto, en la tradición poética japonesa.

El haiku de siempre también se replanteó su identidad y, como consecuencia, amaneció al siglo XX en un ambiente de cierta mayor libertad que la permitida por las normas clásicas. Aparte de cuestionarse la vigencia de la «palabra de estación», en cuanto a la pauta métrica ha llegado a admitirse el llamado «haiku de ritmo libre», según el cual casi cualquier secuencia de palabras que tenga de 14 a 30 sílabas, puede considerarse haiku. También se admite que el haiku tenga cuatro versitos, en vez de tres (conformando así un ritmo cuadrangular, en vez de triangular).

Un poeta representativo de estas tendencias innovadoras es Ippekiroo (1887-1946), que rompió con la convención de las 17 sílabas, y desdeñó la «palabra de estación».

En este confuso panorama vivió el poeta contemporáneo Kyoshi Takahama (1874-1959), que hizo gala en sus haiku y en su poética de una gran fidelidad al haiku clásico. Kyoshi llegó a escribir en la prestigiosa revista literaria **Hototogisu** (1935):

«Los jóvenes son propensos a inventar cosas nuevas aun en el mundo del haiku, pero los que se atreven a violar la forma correcta o la regla de la palabra de estación, destruirán el mundo del haiku, y deben por tanto ser desterrados de él.»

La formulación es dura, pero el mejor árbitro en estas cuestiones es el tiempo, y el tiempo ha venido a dar la razón a Kyoshi. El haiku es fruto de una concentración semejante a la meditación trascendental. Cualquier desbordamiento verbal que rompa el conciso marco clásico, suele redundar en repeticiones innecesarias, y en un dispersarse de la intuición. La estructura triangular del haiku de 17 sílabas colabora a conseguir dicha concentración.

La «palabra de estación» puede ver ampliadas sus posibilidades mediante la creación de nuevos símbolos verbales, pero en todo caso debe mantenerse cierta vinculación con la naturaleza a través de algún elemento léxico, pues nada puede dar más sensación de realidad vivida que expresar así una comunidad anímica con el flujo estacional del año. La gran mayoría de los haiku que hoy se escriben, guardan cierta aproximada fidelidad a la pauta métrica de las diecisiete sílabas y al sentido de la naturaleza, reflejando éste en el léxico.

Otro aspecto, menor sin duda, en que Kyoshi mantuvo la ortodoxia de Bashoo frente a los innovadores, radica en la preferencia que profesaba Kyoshi por el verso objetivo, fiel reflejo de la naturaleza, y su crítica del enfoque o matiz subjetivo que pudiera introducirse en el haiku. Desde este punto de vista, no dudó en criticar a algunos de sus contemporáneos más destacados, como Shuuooshi, Seishi y Seiho. Es de notar, a este respecto, que el haiku no debe dejarse llevar por la vertiente de lo personal lírico, que podría cuajar en una expresión demasiado individualizada, o en máximas sentenciosas, o en la ironía o el epigrama. Se diría que el poeta debe intervenir poco en el poema, no más que como un eco de lo natural, o un testigo de la intuición.

Pasaremos a ilustrar las líneas que anteceden, citando y traduciendo algunos haiku.

古池や

蛙飛び込む

水の音

芭蕉

Furuike ya  
kawazu tobikomu  
mizu no oto

Un viejo estanque  
se zambulle una rana  
ruido en el agua

Bashoo

Es tal vez el más famoso haiku de la literatura japonesa, debido a Bashoo. Es ejemplar, entre otras cosas, en su mantenimiento de la pauta métrica de 5-7-5 sílabas, y en su mención de la palabra de estación («rana»). El impacto descrito de la rana en la superficie del agua refleja el momento de iluminación, como un encuentro súbito de lo temporal con lo permanente.

ラグビーの  
多勢遅れて  
馳けり来る

誓子

Ragubii no  
tazei okurete  
kakeri kuru

Jugando al rugby  
ese grupo que corre  
llega en retraso

Seishi

Es uno de los haiku innovadores de Seishi, donde, pese a conservarse la pauta métrica, no hay palabra de estación, ni evocación alguna de la naturaleza. La introducción del anglicismo «ragubii» (= rugby), también representa un reto frente al haiku tradicional.

笠も

漏り出したか

山頭火

Kasa mo  
moridashitaka

¿También mi paraguas  
empezó a calarse?

Santooka

Este también es un haiku contemporáneo revolucionario, que en su aspecto formal tiene sólo dos versos, de 3 y 6 sílabas respectivamente. Como en Japón llueve durante casi todo el año, incluso copiosamente en Junio (que es allí la estación de las lluvias, por efecto de los monzones), la palabra de estación puede decirse que brilla por su ausencia.

二つおきたる

ほのかなるひかりする

よるのすゑもの

一碧樓

Futatsu okitaru  
honoka naru hikari suru  
yoru no suemono

Dos piezas de porcelana  
puestas juntas en la noche  
emiten un tenue brillo

Ippekiroo

He aquí un haiku del ya citado Ippekiroo, que no se somete al canon métrico de esta forma poética, al tener 7-10-7 sílabas; ni tampoco se somete al requerimiento de la palabra de estación, ya que la escena descrita puede tener lugar en cualquier tiempo del año.

蝸鳴けば

鳴けば蝸

鳴きつれ

日ぐるる

井泉水

Higurashi nakeba  
nakeba higurashi  
nakitsure  
higururu

Si canta la cigarra  
la cigarra si canta  
canta en coro  
y el sol cae

Seisensui

Este puede ser un ejemplo de estructura cuadrangular del haiku: cuatro versos (de 7-7-4-4 sílabas), donde sin embargo se observan detalles muy tradicionales del haiku: juego repetitivo de palabras y raíces léxicas, aparición de la «cigarra» como palabra de estación simbolizando el verano, terminología enteramente flexiva -y por tanto genuinamente japonesa- de las palabras...

瀧浴びの

まとう物なし

夜の新樹

誓子

Takiabi no  
matou mono nashi  
yo no shinju

Desnudo y puro  
árbol joven de noche  
en la cascada.

Seishi

Estamos ante un bello haiku de Seishi, que fue criticado por Kyoshi por introducir cierto subjetivismo lírico en esta modalidad de poesía. Efectivamente, la comparación del árbol con una acción humana, como es la ablución religiosa y ritual en la cascada, introduce un elemento de intelectualización o raciocinio que rompe la intuición natural. Por lo demás la estructura silábica 5-7-5 es impecable.

大空に  
伸び傾ける  
冬木かな

虚子

Oozora ni  
nobikatamukeru  
fuyuki kana

Crece inclinándose  
al cielo inmenso  
árbol de invierno

Kyoshi

Para terminar, elegimos este haiku de Kyoshi, dentro de la más pura ortodoxia. La pauta métrica es impecable (en nuestra traducción, 5-5-5 sílabas, aunque haciendo uso de sinalefas y otras convenciones -como descontar una sílaba por final en esdrújula- que no existen en la prosodia japonesa), así como la mención de la estación. El poeta, desde un audaz ángulo visual, ve que el árbol no se inclina en su crecimiento invernal -aspecto éste algo paradójico- hacia otro lugar que hacia el cielo. Y así nos desvela con toda sencillez su visión.



## Poemas

«El impacto determinante de la tierra en que uno ha nacido, esa respiración telúrica o como quiera llamarse va y viene con uno, y no termina nunca.

(...) Pero no soy telúrico telurizado, esto quiere decir, sometido al encantamiento de lo natural y a la nostalgia. No. Te estoy hablando de infancia-paraíso-remolino del Pacífico sur, minas de carbón debajo del mar. De ahí viene, creo, más que la velocidad, la vertiginosidad de mi palabra entre el murmullo y el estallido. Allí está el agua sonando suave, sigilosa, de la llovizna siempre visible, en ese paraje y simultánea al gran oleaje blanco frente al roquerío. Te estoy hablando de lo físico, y ahí mismo anda por dentro el otro murmullo, el de los matices, cierto aleteo en mi juego imaginario de niño, aleteo y balbuceo atado a esa tartamudez de que he hablado otras veces; y allí está también por dentro lo tormentoso y cruel de las visiones que nacen con uno, y que en tanta media registran esa vertiente abrupta más geológica que geográfica. Por ahí, entre esos dos tonos, se me dió la palabra».

(Gonzalo Rojas: **entre el murmullo y el estallido de la palabra**, entrevista dirigida por Miguel Angel Zapata).

Gonzalo Rojas nació en Lebu, Arauco, Chile, en 1917. Vinculado desde sus orígenes al grupo "Mandrágora", prefiere atribuir los rasgos surrealistas de su obra a sus telúricas andanzas juveniles. Ha impartido cursos en diversas universidades norteamericanas y europeas. Miembro del Instituto de Literatura Latinoamericana de Pittsburgh. Becado en 1979 por la fundación Guggenheim. Como diplomático, ha ejercido en Oriente y América Latina. Ha publicado **La miseria del hombre** (Valparaíso, Imprenta Roma, 1948); **Contra la muerte** (Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1964); **Oscuro** (Caracas, Monte Avila, 1977); **Transtierro** (Madrid, Nos queda la Palabra, 1979); **Del relámpago** (México, D.F., Col. Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1981); **Cincuenta poemas** (Santiago de Chile, Ganymedes, 1982); **Siete visiones** (1986); **El alumbrado y otros poemas** (Madrid, Cátedra, 1987), y **Materia de Testamento** (Madrid, Hiperión, 1988).

## A QUIEN VELA, TODO SE LE REVELA

*Falo el pensar y vulva la palabra.*

O. P.

Bello es dormir al lado de una mujer hermosa,  
después de haberla conocido  
hasta la saciedad. Bello es correr desnudo  
tras ella, por el césped  
de los sueños eróticos.

Pero es mejor velar, no sucumbir  
a la hipnosis, gustar la lucha de las fieras  
detrás de la maleza, con la oreja pegada  
a la espalda olorosa,  
la mano como víbora en los pechos  
de la durmiente, oírla  
respirar, olvidada de su cuerpo desnudo.

Después, llamar a su alma  
y arrancarla un segundo de su rostro,  
y tener la visión de lo que ha sido  
mucho antes de dormir junto a mi sangre,  
cuando erraba en el éter,  
como un día de lluvia.

Y, aún más, decirle: «Ven,  
sal de tu cuerpo. Vámonos de fuga.  
Te llevaré en mis hombros, si me dices  
que, después de gozarte y conocerte,  
todavía eres tú, o eres la nada».

Bello es oír su voz: —Soy una parte  
de tí, pero no soy  
sino la emanación de tu locura,  
la estrella del placer, nada más que el fulgor  
de tu cuerpo en el mundo».

Todo es cosa de hundirse,  
de caer hacia el fondo, como un árbol  
parado en sus raíces, que cae, y nunca cesa  
de caer hacia el fondo.

1942

## RETROIMPULSO

Me consta que se guarda la fórmula, el cadáver  
de cada idea, lo ilusorio,  
el sudor, la saliva,  
mientras se arroja el semen al pantano  
por temor a que estalle la semilla:  
este es el mito aciago  
de la idea molida por el sol de la muerte.

Por eso veo claro que Dios es cosa inútil,  
como el furor de las ideas  
que vagan en el aire haciendo un remolino  
de nacimientos, muertes, bodas y funerales,  
revoluciones, guerras, iglesias, dictaduras,  
infierno, esclavitud, felicidad; y todo  
expresado en su música y su signo.

Por eso estoy hundido,  
en esa posición de quien perdió su centro,  
la cabeza apoyada en mis rodillas,  
como una criatura que vuelve a las entrañas  
de millares de madres sucesivas,  
buscando en esos bosques las raíces primeras,  
mordido por serpientes y pájaros monstruosos,  
nadando en la marea del instinto,  
buscando lo que soy, como un gusano  
doblado para verse.

1945



## VICTROLA VIEJA

No confundir las moscas con las estrellas:  
oh la vieja victrola de los sofistas.  
Maten, maten poetas para estudiarlos.  
Coman, sigan comiendo bibliografía.

Libros y libros, libros hasta las nubes,  
pero la poesía se escribe sola.  
Se escribe con los dientes, con el peligro,  
con la verdad terrible de cada cosa.

No hay proceso que valga, ni teoría,  
para parar el tiempo que nos arrasa.  
Vuela y vuela el planeta, y el muerto inmóvil,  
¡y únicamente el viento de la Palabra!

Qué te parece el disco de los infusos:  
páginas y más páginas de cemento.  
Que entren con sus guitarras los profesores  
y el originalista de quince dedos.

Ese que tiene el récord y anda que te anda  
descubriendo el principio de los principios.  
El alfabeto mismo le queda corto  
para decir lo mismo que estaba dicho.

Y al que venga el cuero que se lo ponga  
antes que lo dejemos feo y desnudo.  
Bajarse del caballo. La cosa empieza  
por el ser más abstracto. O el más abstruso.

Dele con los estratos y la estructura  
cuando el mar se demuestra pero nadando.  
Siempre vendrán de vuelta sin haber ido  
nunca a ninguna parte los doctorados.

Y eso que vuelan gratis: tanto prestigio,  
tanto arrogante junto, tanto congreso.  
Revista y revistas y majestades  
cuando los eruditos ponen un huevo.

Ponen un huevo hueco tan husserlino,  
tan sibilinamente heideggeriano,  
que, exhaustivos y todo, los hermeneutas  
dejan el laberinto más enredado.

Paren, paren la música de esta prosa:  
vieja la vieja trampa de los sofistas.  
A los enmascarados y enmascarantes  
este cauterio rojo de poesía.

LUISA CASTRO



## ***De Siete poemas sobre leones***

TRADUCCIÓN DE LA AUTORA

Luisa Castro nació en Foz, Lugo, en 1966. Ha publicado **Odisea definitiva. Libro póstumo**, Madrid, Arnao, 1984; **Los versos del Eunuco** (Primer Premio de poesía Hiperión), Madrid, 1986; **Baleas e Baleas**, El Ferrol, Esquio, 1988, y **Los hábitos del artillero** (VI Premio Rey Juan Carlos de Poesía), Madrid, Visor, 1990. Con su novela **El somier** ha sido finalista del premio Herralde (Barcelona, Anagrama, 1990). "Siete poemas sobre leones" constituye una sección del libro **Baleas e Baleas**, cuya edición bilingüe es inminente.

## I

Divido o mundo por dous.  
Non fai falla ser antiga para comprendelo:  
dun lado está a miña cabeza,  
do outro está meu pai pescando peixe espada  
nas costas irlandesas, nas xeadas augas  
onde meu avó agochaba  
novísimas amantes  
e fillos confundidos con nomes de botella.

A miña cabeza é pura intelixencia.  
O traballo de meu pai é domesticador.  
A miña cabeza cabe na boca do león.

É sinistro

que eu me criase na boca de león. Tódalas noites  
saíamos botarlles comida ós leóns.

Déitome cansada,

Silvia,

todo o día

dándolles comida ós leóns.

Meu pai berra por min e teño medo  
todo o día.

Traballo todo o día,

teñolles un medo ós leóns, un medo...

Déitome cunha perna de menos

pero penso na outra e nos leóns.

A lei da selva é dura. Traballo todo o día

e os romanos teñen uns látigos que dan un medo...

Meu pai pescaba peixe espada para que eu poidese

-é sinistro-

alimentar ó león coa miña cabeza fermosísima.

Nunca podo durmir sen que o bostezo dun león  
me interrumpa o descanso.

Como teño un corpo lindo

os leóns prefírenme a min;

comen con ollos e dentes.

Os romanos teñen uns látigos que dan un medo...

Eu penso de camiño, sobre unha soa perna,

na perna que me queda.

Vou feliz porque son intelixente.

Déitome

I

Divido el mundo por dos.  
No hace falta ser antigua para comprenderlo:  
de un lado está mi cabeza,  
del otro está mi padre pescando pez espada  
en las costas irlandesas, en las heladas aguas  
donde mi abuelo ocultaba  
amantes jovencísimas  
e hijos confundidos con nombres de botella.

Mi cabeza es pura inteligencia.  
El trabajo de mi padre es domesticador.  
Mi cabeza cabe en la boca del león.

Es siniestro

que yo me criase en la boca del león. Todas las noches  
salíamos a echarles comida a los leones.

Me acuesto cansada, Silvia,  
todo el día

arrojando comida a los leones.

Mi padre me llama a gritos y tengo miedo  
todo el día. Trabajo  
todo el día.

Les tengo un miedo a los leones, un miedo...

Me acuesto con una pierna de menos  
pero pienso en la otra y en los leones.  
La ley de la selva es dura. Trabajo todo el día  
y los romanos tienen unos látigos que dan un miedo...

Mi padre pescaba pez espada para que yo pudiese  
-es siniestro-  
alimentar al león con mi cabeza hermosísima.  
Nunca puedo dormir sin que el bostezo de un león  
me interrumpa el descanso.  
Como tengo un cuerpo lindo  
los leones me prefieren;  
comen con ojos y dientes.  
Los romanos tienen unos látigos que dan un miedo...

Yo pienso de camino, sobre una sola pierna,  
en la pierna que me queda.  
Voy feliz porque soy inteligente.  
Me acuesto

e axiña érgome: teñen fame os leóns.  
Ah, maricón!,  
os leóns teñen un cerebro de mosquito  
e eu son intelixente.

Os romanos teñen uns látigos que dan un medo...

Sobrevivo sen as pernas, este león  
devórame a última, ah! maricón, qué cerebro  
de mosquito,  
quén me obrigará a traballar agora  
que non teño pernas  
para manter ó león.

Déitome cansada da cintura para enriba.  
Da cintura para abaixo son pura intelixencia.  
Os fillos de meu pai  
chamábanse ron, caña, peixe espada...  
eu  
son filla de meu pai,  
o domesticador.

Quero ver esas caras de xabrón imperial.  
Nunca me acariciaron.  
Eu metíalle a miña intelixencia ó león ata o estómago  
e non tiña medo.

Na orella esquerda levo o pendente  
dunha amante fermosísima.  
Un día  
meu avó díxome: levarás este pendente  
mentras a interpol permaneza  
nas augas irlandesas,  
vixilarás as mareas  
mentras os beizos de teu pai cheiren a contrabando.  
Divido o mundo por dous.

Da cintura para enriba son pura intelixencia.  
Da cintura para abaixo góstanme os leóns.

Divido o mundo por dous.  
Meu pai ten as mans rematadas en punta  
e vive nunha casa sen remos.  
Eu comerei toda a miña vida apestosa carne de león.  
Non pasarei fame.  
A miña orella esquerda sabe a peixe espada.

y enseguida me levanto: tienen hambre los leones.  
¡Ah, maricón!,  
los leones tienen un cerebro de mosquito  
y yo soy inteligente.

Los romanos tienen unos látigos que dan un miedo...

Sobrevivo sin las piernas, este león  
me devora la última, ¡ah!, maricón, qué cerebro  
de mosquito,  
quién me obligará a trabajar ahora  
que no tengo piernas  
para alimentar al león.

Me acuesto cansada de la cintura hacia arriba.  
De la cintura hacia abajo soy pura inteligencia.  
Los hijos de mi padre  
se llamaban ron, caña, pez espada...  
yo  
soy hija de mi padre,  
el domesticador.

Quiero ver esas caras de jabón imperial.  
Nunca me acariciaron.  
Yo le metía mi inteligencia al león hasta el estómago  
y no tenía miedo.

En la oreja izquierda llevo el pendiente  
de una amante hermosísima.  
Un día  
mi abuelo me dijo: llevarás este pendiente  
mientras la interpol permanezca  
en aguas irlandesas,  
vigilarás las mareas  
mientras los labios de tu padre huelan a contrabando.  
Divido el mundo por dos.

De la cintura hacia arriba soy pura inteligencia.  
De la cintura hacia abajo me gustan los leones.

Divido el mundo por dos.  
Mi padre tiene las manos terminadas en punta  
y vive en una casa sin remos.  
Yo comeré toda mi vida apestosa carne de león.  
No pasaré hambre.  
Mi oreja izquierda sabe a pez espada.

FERNANDO PARRILLA

**Sin título**



EPARILLA/86





## *Silva a la villa de Carmona*

Rodrigo Caro nació en Utrera en 1573. Estudió en Osuna y en Sevilla, ciudad en la que ejerció como abogado y donde residió la mayor parte de su vida. En su calidad de sacerdote, desempeñó altos cargos en la Archidiócesis. Murió en 1647. Caro fue ante todo un gran erudito y un eminente arqueólogo. Apasionado bibliófilo, poseía una escogida biblioteca y un museo de hallazgos arqueológicos.

Entre sus obras de investigación destacan: **Antigüedades de Sevilla y Chorografía de su convento jurídico**; **Días geniales o lúdricos**, obra capital del folclore en lengua española; **Varones insignes en letras de Sevilla**, apuntes biográficos que abarcan desde San Isidoro a sus contemporáneos; **Memorial de Utrera**, y la **Relación de las inscripciones y antigüedades**, asimismo de su ciudad natal.

Su fama como poeta la debe a las estancias que conforman a un sólo poema: la **Canción a las ruinas de Itálica**, composición que sitúa a su autor entre los más estimados poetas de los siglos de oro. Descubierta por Juan José López de Sedano, quien la publicó en su **Parnaso Español (1768-1778)**, fue atribuida en un primer momento a Francisco de Rioja, llegándose más tarde a la suposición de que el poeta de las flores no habría sido sino su corrector.

En 1870, Aureliano Fernández Guerra demostró documentalmente que tanto la primera versión como las cuatro restantes no se debían a otra mano distinta a la de Rodrigo Caro.

Las cinco versiones existentes oscilan en un arco temporal que se abre en 1595 y concluye con posterioridad a 1618. Constituyen un ejemplo perfecto de cómo, en manos de determinados poetas, la labor de cincel y pulimento, las constantes correcciones, pueden llevar a cimas de perfección a un poema que, por otra parte, pertenece al ámbito de una temática harto transitada. La pasión del arqueólogo, los vocativos ecos vitales que en Caro despierta la contemplación de las ruinas, el desmoronamiento de las voces prisioneras en las selvas de vano azogue del espejo, permiten que la emoción verdadera triunfe sobre la retórica.

Rodrigo Caro fue, asimismo, autor de varios sonetos y de dos composiciones hoy olvidadas y de difícil acceso: las silvas **A Sevilla antigua y moderna** y **A la villa de Carmona**, poema este último que recogen las páginas de nuestra revista y que no llega a alcanzar el grado de perfección de la **Canción a las ruinas de Itálica**. En

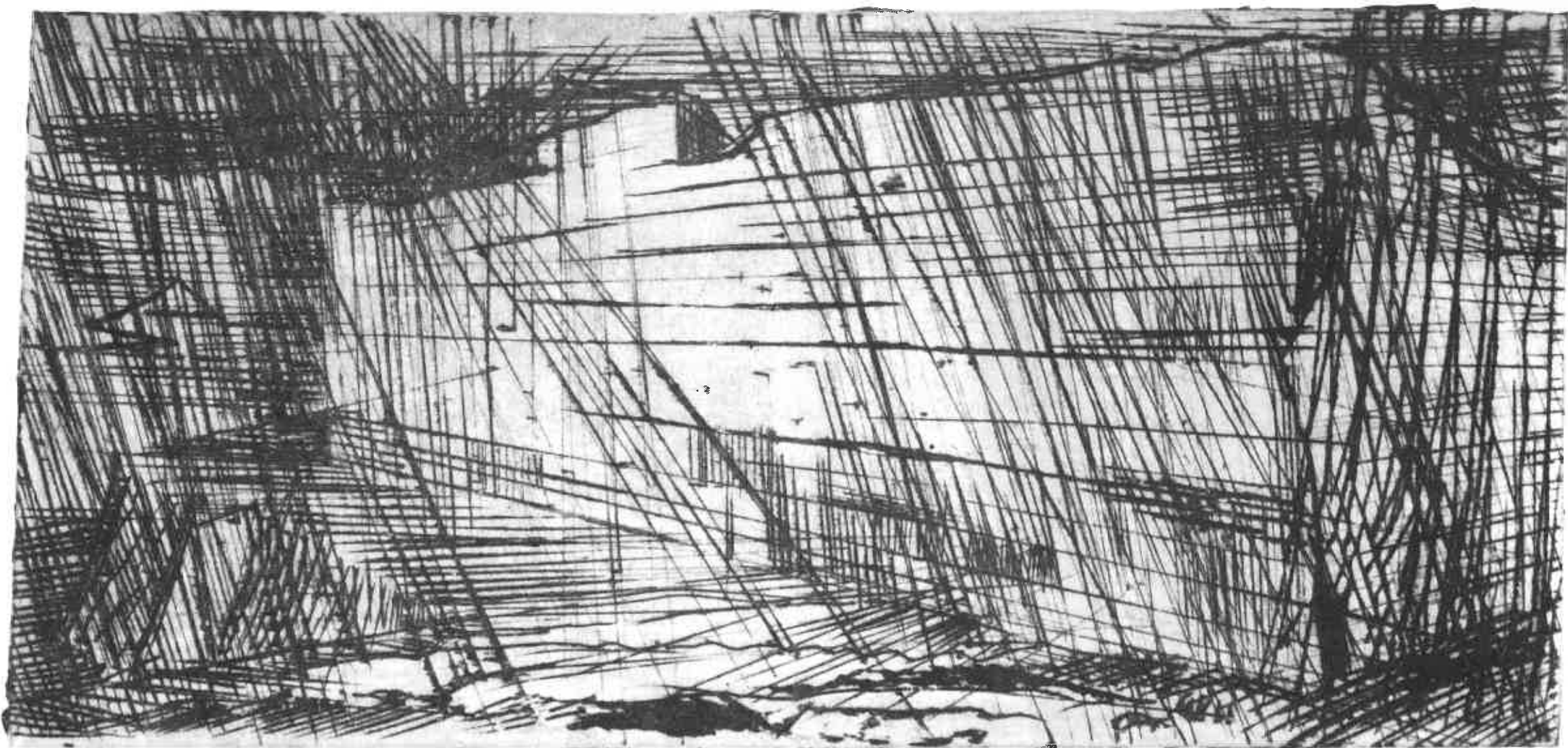
la silva se aprecia el inevitable y, tal vez, excesivo tributo que Caro rinde tanto a la retórica propia de la época como a la visión de los hechos históricos característica de la Contrarreforma. Afloran, no obstante, algunos versos donde se aña el magistral hallazgo sintáctico latinizante con la majestuosidad, a la vez ágil y marmórea, de un grave ritmo acentual, elementos que incluso alcanzan a verse enriquecidos por puntuales aciertos metafóricos.

## SALVE, alcázar sagrado,

salve una y otra vez, antiguo muro,  
de mí por patria cara venerado;  
aunque del tiempo vives mal seguro,  
y del mismo te veo  
ya casi en tus ruinas sepultado,  
no sé qué de valor y de grandeza  
a mis ojos ofreces,  
con que respeto y afición mereces.

Cuán bien te puso nombre de alegría  
¡oh ínclita Carmona!  
quien tu primero pueblo disponía;  
pues con mural corona  
sales festiva a recibir el día,  
y con la fértil copia de tus bienes  
alegre lo festejas y entretienes.

Prevínote la mano artificiosa,  
sobre altos pedernales arriscada,  
para que, de altos fines  
émula, a las estrellas te avecines;  
y tú, a grandes hazañas ardidosa,  
les hurtaste no menos que un lucero,  
que resplandece, empresa gloriosa,  
en el escudo de tu limpio acero;  
de tu ilustre trofeo  
las dos Hesperias envidiosas veo,  
pues usurpas su honor a Leurotea,  
y el espejo luciente a Citerea.



JUAN F. LACOMBA

**Paredón del Alcázar**

P/E: Butil sobre cobre  
Paris, 1986

Para ser como reina respetada  
te dio naturaleza  
la majestad y alteza;  
y así, en hombros de montes levantada,  
presides al gran llano,  
que enriquece de espigas el verano.

¡Cuánto es mejor tu vega  
que la que, en varias flores deleitosa,  
Darro barre con oro y Genil riega!  
¡Cuánto te debe Palas belicosa  
de olivas siempre verdes!  
¡Cuánto licor sagrado,  
pródiga, en aras de Dionisio pierdes!

Mas ¿para qué tu generoso aliento  
desacredito en lo caduco y vano,  
y arrastro por el suelo el pensamiento?  
Voces me da en su templo soberano  
la fama de tus hijos inmortales,  
cuyo nombre la aurora en sus umbrales  
oyó admirada, y su valor pregona  
el indio mar en la tostada zona.

Aquí y allí corrieron orgullosos,  
el renombre español acreditando  
y dando a Marte ejemplos gloriosos,  
que está la fiera invidia murmurando;  
pues vio cuánto esta gloria tuya abona,  
que para el César invencible fuese  
flaco el poder romano,  
y al mismo pareciese  
(quizá temió) fortísima Carmona.

De la bárbara gente descreída,  
del feroz africano  
tanto fuiste temida,  
que acometer no osó tu muro fuerte,  
y así pudo engañarte, no vencerte.

¡Ay, cuánto precio diste  
de noble sangre al fiero alfanje moro,  
a la vida de cruz anteponiendo  
la lealtad al tesoro!

Dígalo el cuello santo  
de uno solo ¡y cuán grande! Teodomiro,  
admiración de Córdoba y espanto  
del bruto Abderramen enfurecido;  
y ¿qué retorno diste a su venganza?  
Mil te pagó por uno.

Tú fuiste de Fernando la esperanza,  
que, con sólo a aquistar tu alcázar fuerte,  
adelantó su intento glorioso  
sobre el oscuro reino de la muerte;  
lloró su fatal suerte  
el bárbaro en Sevilla delicioso,  
arrastró negro luto, entristecido,  
el gran Califa, en África temido.

¿Qué reñidas batallas, qué escuadrones  
no honraron tus pendones?  
Ilustres hijos tuyos  
dan ser al promontorio militeo  
desde el mar gaditano al turbio Egeo.

¿Quién el genio no admira  
de los que con benigno aspecto mira  
erudita Minerva?  
Mas su decoro a sí sola reserva  
su debida alabanza;  
que aunque se esfuerce osado el pensamiento,  
el decir no lo alcanza.

Vive siempre segura, vive ufana,  
no temas de tu luz sombra enemiga;  
tu gloria soberana  
vivirá eternamente,  
que es mayor que el olvido tu alta frente.



## *Un solo signo de sangre en el espacio*

Cruza el águila en plenitud la tarde:  
saeta de viento la palabra.

Abatida cae al mar el ave:  
un reguero de sangre desde el origen del vuelo,  
un manantial de certidumbres la herida.  
Saeta de viento la palabra.

Línea de plumas el horizonte  
contra un temblor de sangre y otro horizonte:  
la vertical del vuelo o la caída.  
Saeta de viento la palabra.

Queda el ave en plenitud inmóvil.

José María Sousa nació en Utrera, Sevilla, en 1965. Ha estudiado Filosofía en la Universidad de Sevilla. Fue codirector de la revista de creación **Ritmo de Viento**. En la actualidad, prepara un volumen de relatos bajo el título de **Los papeles del funambulista**.





## *Cinco poemas breves*

### JUNIO

Tristeza. Cantan pájaros. El cielo  
es ya el mismo de todos los veranos.  
Corre el agua de junio por los campos.  
Miro sus ojos y sólo veo tu ausencia.

Manuel Sánchez Chamorro nació en San Nicolás del Puerto, Sevilla, en 1954. Es autor de los siguientes libros de poesía: **Como en la tierra el árbol** (plaquette), Barcelona, 1982; **Tres poemas** (plaquette), Barcelona, 1983; **Poemas/Epigramas**, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, 1983, y **El pétalo invisible**, Málaga, 1986.

Ha colaborado con artículos y reseñas en diversas publicaciones, tales como **ABC**, **La Voz de Avilés**, **El Ciervo**, **Alor Novísimo**, **Cal**, **Kantil**, **Andarax**, **Corona del Sur**, **Galera Literaria** o la **Revista de Estudios Extremeños**, entre otras.

Ha obtenido varios premios literarios.

En la actualidad, trabaja en un nuevo libro de poemas.

## ERIK SATIE

Un disco en una tarde de domingo.  
La música  
desgrana al tiempo (¿o es al revés?) sin pausa.  
Con lentitud observas la ventana.  
Miras por la ventana: cae la noche.  
Más allá el mundo, inútil y lejano.  
Aquí la música invade tu silencio.  
Si el silencio es la música, tu soledad  
¿qué es?

## TORMENTA

Como un espejo extraño, el agua quieta.  
Impasibles los árboles, espían  
el rayo entre las nubes, y lo aguardan.  
Será junio un muchacho enfurecido.  
Súbita y silenciosa, el agua tiembla  
de miedo entre los juncos.

## MI AMOR

Albergarás el último verano.  
Nada será sin tí, y todo árbol perderá sus frutos.  
En las carreteras desiertas, un niño recorrerá kilómetros vacíos.

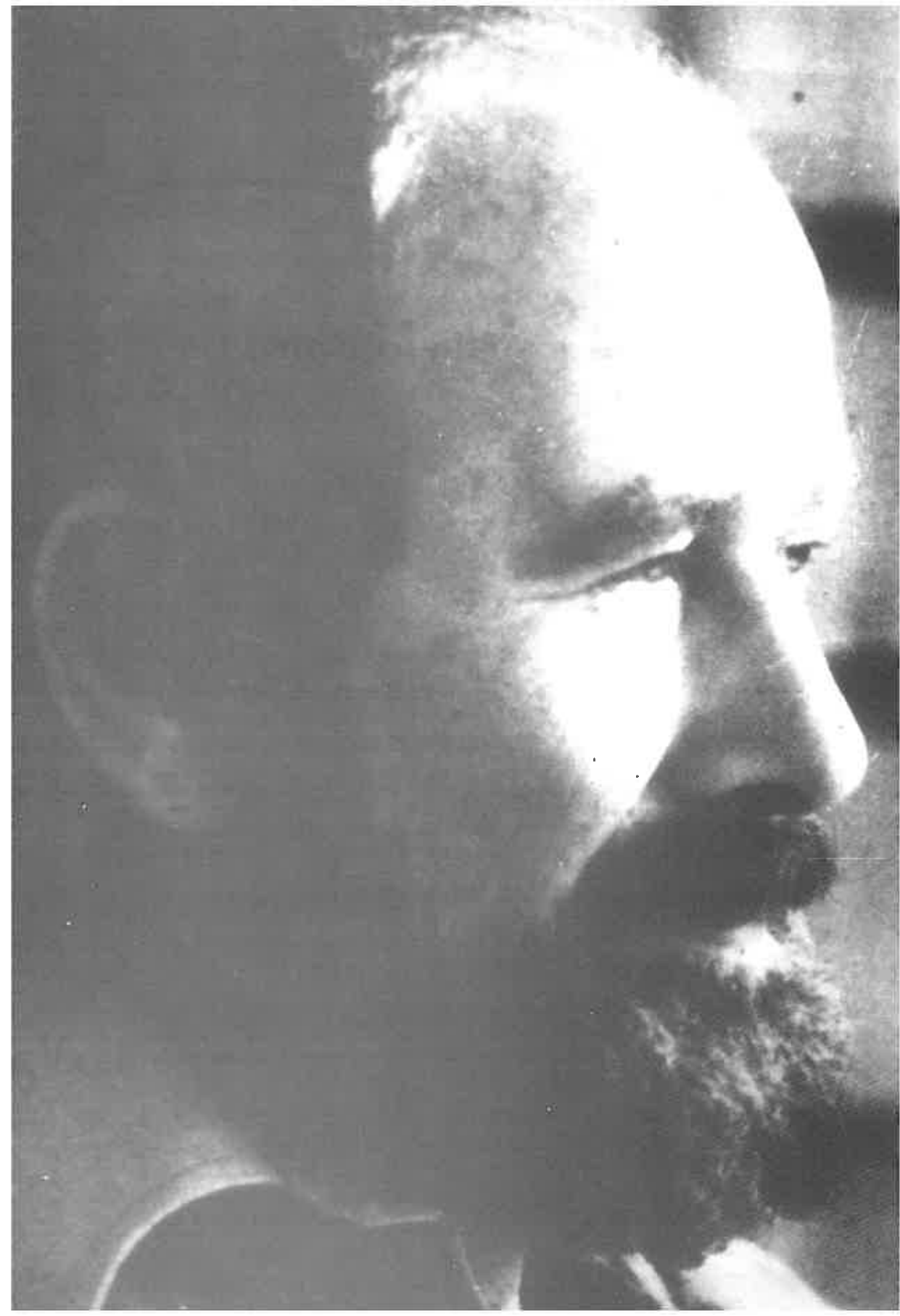
## PERROS EN LA NOCHE

Ladran perros lejanos en la noche  
como lejanos hombres solos, desesperados,  
en la noche perdidos. Nadie sabe  
las palabras que ocultan sus mensajes.  
Pero a veces  
un aullido es tu nombre, tu soledad, tu muerte.



## ***Conversación con José Manuel Caballero Bonald***

José Manuel Caballero Bonald nació en Jerez de la Frontera el 11 de Noviembre de 1926. Estudió Náutica y Astronomía en Cádiz y Filosofía y Letras en Sevilla y Madrid. Fue profesor de Literatura española en la Universidad Nacional de Colombia y en el Centro de Estudios Hispánicos del Brynn Mawr College y trabajó en el Seminario de Lexicografía de la Real Academia Española. Es premio Boscán de poesía, premio Biblioteca Breve de novela y Premio Internacional de Novela. Ha obtenido también en tres ocasiones el Premio de la Crítica, dos como poeta y una como novelista. Fue secretario y, más tarde, subdirector de la revista **Papeles de Son Armadans**. Ha publicado los siguientes libros: POESÍA: **Vivir para contarlo** (Poesías completas, 1952-1963, Barcelona, Seix Barral, 1969), **Descrédito del héroe** (Barcelona, Lumen, 1977), **Poesía, 1951-1977** (Barcelona, Plaza & Janés, 1979), **Selección Natural** (Madrid, Cátedra, 1983), **Laberinto de fortuna** (Barcelona, Laia, 1984), **Doble vida**, antología poética, (Madrid, Alianza Editorial, 1989). NOVELA: **Dos días de setiembre** (Barcelona, Seix Barral, 1962), **Agata ojo de gato** (Barcelona, Barral Editores, 1974), **Toda la noche oyeron pasar pájaros** (Barcelona, Planeta, 1981) y **En la casa del padre** (Barcelona, Plaza & Janés, 1988). OTRAS OBRAS: **El baile andaluz** (Barcelona, Noguer, 1957), **Cádiz, Jerez y los Puertos** (Barcelona, Noguer, 1963), **Narrativa cubana de la Revolución** (Madrid, Alianza Editorial, 1968), **Luces y sombras del flamenco** (Barcelona, Lumen, 1975), **Cuixart** (Madrid, Rayuela, 1977), **Breviario del vino** (Madrid, José Esteban, 1980), **Luis de Góngora: Poesía** (Madrid, Taurus, 1982), **Los personajes de Fajardo** (Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular, 1986), **De la sierra a la mar de Cádiz** (Madrid, Los Libros del Tren, 1988).



Sabemos bien que el entusiasmo nos salva del aburrimiento pero puede abocarnos, a poco que nos descuidemos, en la precipitación de algunas opiniones o en la neblina del entendimiento. Una charla supone siempre una tentativa de confusión y nos transmite el riesgo de no completar casi nada. Sin embargo, ha preferido mantener en estas páginas, dentro de lo que realmente es posible, el tono coloquial que mantuvimos aquella tarde, ya que, si a veces la precisión puede sacrificarse, puede ganar el lector en viveza expresiva, apreciando no ya la capacidad inmediata de reflexión de un hombre sino los diversos procedimientos que éste posee para alcanzar ésta o aquella convicción. Los vericuetos mentales por donde el poeta se mueve, en ocasiones, nos revelan más de lo que pueda hacerlo una frase contundente.

Por último, he preferido no fragmentar en apartados la entrevista ya que agrupar por temas esta conversación sería, por lo dicho, traicionarla.

- Dice Luis Rosales que la poesía es necesaria porque nos permite saber qué tenemos de común y qué de diferente. ¿Qué utilidad tiene la poesía en un mundo tan dedicado a la imagen y al mensaje comercial?

- Bueno, yo no creo que la poesía sirva para nada, esa es la verdad, que tenga utilidad o que tenga algún sentido práctico. La poesía, en cierto modo, sirve para conocerse mejor a uno mismo y para conocer a los demás. La poesía, al contrario de la prosa narrativa, es como una ocupación violenta de la memoria -la memoria siempre está funcionando en el poeta de forma que es la base de todo lo que va desarrollando- y a medida que escribe, insisto, se va conociendo mejor. Yo, cuando termino de escribir un poema, creo que soy el maestro del que empezó a escribirlo.

- Yo creo que volveremos de nuevo a entrar en la memoria y en la infancia cuando hablemos algo de su poesía. Sin embargo, no me resisto a la tentación de pedirle que me comente esta frase suya de *Laberinto de Fortuna*: «El presente desdeña lo que el recuerdo elige».

- Bueno, esto es una especie de retórica. A mí me gusta mucho la paradoja, sobre todo en este último libro del que estamos hablando, *Laberinto de Fortuna*. Es un libro muy paradójico porque me gusta, de pronto, que las conclusiones que se saquen sean distintas a lo que en principio se piensa que yo voy a decir. Entonces, es un libro con sorpresa y con mucha ironía como telón de fondo. La ironía cada

vez me gusta más utilizarla en mi poesía. Yo estoy muy en contra de la poesía obvia, directa, explícita. Me gusta la poesía donde el propio trabajo artístico -el propio trabajo artístico de la palabra- saque una conclusión indirecta y que el lector pueda también extraer conclusiones no directamente extraídas de las palabras sino lo que pueda vislumbrarse en el fondo.

**- Entonces, ¿es correcto decir que una de las enseñanzas que usted ha obtenido de la vanguardia es la asimilación de lo contradictorio?**

- Sí, sobre todo la ambigüedad. La contradicción y la ambigüedad. Yo soy un lector asiduo y tenaz de todo el surrealismo. Me parece que el surrealismo ha sido una de las grandes revoluciones de toda la historia cíclica de la Literatura y, aparte de todo esto, los barrocos castellanos y Juan Ramón Jiménez. Todo esto a mí me ha servido mucho para ir formándome mis propias contradicciones en el terreno de la poesía. Yo creo que soy un contradictorio absoluto en este sentido.

**- Yo recuerdo una frase, que está en Toda la noche oyeron pasar pájaros, que puede ser determinante en este sentido: «La verdad procrea siempre otras verdades igualmente contradictorias».**

- Sí, sí, ¿esta frase es de Toda la noche oyeron pasar pájaros? Pues podría ser de **Laberinto de Fortuna**.

**- Efectivamente, encontramos, por ejemplo, otra frase en Laberinto de Fortuna de cierto parecido: «No sin ser deformada puede la realidad exhibir sus enigmas».**

- Sí, la realidad deformada es la que realmente puede sacar a flote esos misterios que están ocultos en la otra cara de la realidad.

**- Pero tampoco podría llamarse a eso esperpento ¿o sí?**

- No, yo creo que no. La técnica de los espejos deformantes que produce el esperpento no es exactamente algo que pueda ser equiparable a mi poética.

**- Entiendo -usted me corrige o desarrolla- que hay, de momento, dos caras de la ambigüedad. Una, la propiamente llamada polisemia, que probablemente sea el caso de Quevedo o Góngora o parte de la poesía barroca, no sé si toda. Y otra, que creo que usted es la que más ha desarrollado, por lo menos con más tajancia, ha sido la ambigüedad que podríamos llamar encubridora, escondiendo el argumento inicial inmediato a la experiencia que le impulsó al poema, con una gran trabazón sintáctica y conceptual. En definitiva, ¿cómo ve esta ambivalencia de la ambigüedad?**

- Yo veo la ambigüedad como una actitud previa incluso a la escritura del poema. Es decir, al no estar de acuerdo con la poesía directa, para mí, la ambigüedad es consustancial a toda obra de arte porque se produce así una diversificación de contenido, que puede ser enriquecedor para el lector porque un contenido explícito, generalmente produce muy poca emoción poética. Entonces, a mí me gusta siem-

pre que la ambigüedad esté siempre envolviendo al argumento con el fin de crear posibilidades distintas en el lector.

**- Pero, le insisto en este sentido, su actitud con la ambigüedad no se acerca a la polisemia sino, más bien, al encubrir al máximo posible el argumento inicial que le obligó a escribir el poema.**

- A veces sí, pero no siempre. También me gusta que esa ambigüedad esté funcionando a través de la sintaxis, o sea, que a través de una forma sintáctica determinada se puede llegar a la ironía.

**- Efectivamente, esto lo apunta usted en el prólogo a sus poemas, en la edición de Cátedra. ¿Por qué no me lo vuelve a explicar?**

- Pues, no lo sé muy bien, pero yo creo que se trata de explicar las cosas dando rodeos, una especie de perífrasis que dé la sensación de que estoy siendo irónico pero que no lo consigo, siendo la sintaxis la que termina ocupando mi puesto en el proceso creador.

**- ¿Qué significa la técnica en un poema y hasta qué punto, pues, a través de la sintaxis, uno termina diciendo casi lo contrario de lo que pensó decir en un principio, desobedeciendo completamente a la experiencia?**

- Sí, sí, eso ocurre siempre. En mi caso, por lo menos, yo no puedo evitar que a medida que estoy elaborando el poema -yo siempre lo elaboro de memoria, no lo escribo, mientras paseo o navego, solo -lo que voy inventando a través de la palabra puede ser muy distinto a lo que he querido escribir previamente. En este sentido, uno puede falsear la experiencia porque la tentación de la técnica es superior a la propia escritura. A mí me parece que un poema tiene un porcentaje muy elevado de técnica.

**- Muchísimo más que de contenido, claro.**

- Sí, yo pienso -y lo he dicho varias veces- que el argumento en Literatura me parece superfluo, o sea, que es el ingrediente menos definitorio de lo que luego es el resultado final.

**- Le voy a poner en un aprieto, a lo mejor es producto de mi inocencia. En el prólogo a la edición de Cátedra donde usted toma postura radical y esclarecedora frente a muchos temas, dice que a pesar del abrumador dominio verbal siempre queda un sustrato, una depuración de la experiencia vivida. En uno de los poemas de Descrédito del Héroe, sin embargo, se dice -creo entender- lo contrario: «Lo que no he escrito ya es la única /prueba de que dispongo/ para reconocermé». Aparte de ser un juego poético estimulante, ¿hay aquí un desengaño respecto a lo escrito en el prólogo de Catedra?**

- No creo que tenga mucho que ver. Me parece que eso es, más bien, un comentario adicional al título de este poema, "Sobre el imposible oficio de escribir". En definitiva, se trata de la imposibilidad sustancial de la palabra para expresar lo que uno quiere decir. Nunca la palabra puede abarcar a la experiencia. Esa expe-

riencia, a veces, no hace falta que sea vivida, basta con que sea inventada. La búsqueda de equivalencia entre la experiencia vivida y la experiencia lingüística es lo que produce el poema. Entonces, acertar con este equilibrio es lo que hace que el poema sea absorbente.

**- Por lo tanto, ¿realidad y lenguaje son mundos radicalmente opuestos?**

- No tienen por qué tener nada que ver. La poesía es revalorizar la realidad a través de las palabras, de modo que a mí, la realidad objetiva no me interesa para nada. Me interesa el producto de la realidad dentro del poema.

**- Entonces, ¿qué no sería poesía de la experiencia? ¿No es una simpleza de los críticos hablar, como hablan de su grupo generacional, de poesía de la experiencia?**

- Lo que pasa es que hubo en un determinado momento, en nuestra evolución como poetas, que sí usamos mucho de la experiencia directamente, cuando nos sentíamos moralmente obligados a usar la poesía con fines políticos.

**- Aquí se movería su libro Pliegos de Cordel.**

- Efectivamente, es el libro mío que yo menos quiero. Es un libro bastante artificial en el sentido de que yo quería ahí que mi poesía fuera útil, que el lector reconociera una serie de denuncias. Todos caímos en esta trampa de definir el realismo antes que las obras y no a partir de las obras. Y por eso, se produjo una poesía bastante empobrecida estilísticamente o artísticamente hablando. Pero esto fue, digamos, un paréntesis que todos vivimos, incluso los poetas más herméticos e intelectuales vivieron este momento político obligados por la circunstancia histórica. Yo no es que ahora deteste todo esto, incluso lo justifico históricamente, pero me siento ya muy lejos de eso.

**- Yo sé que una de sus debilidades es la poesía barroca. Dice Luis Rosales, vuelvo a él, que en la poesía barroca es donde se produjo el mayor acercamiento entre vida y poesía. ¿Cómo se interpreta esta frase?**

- No estoy muy seguro de esto, pero lo que sí puedo decir es que, para mí, el barroco no es una complicación léxica o sintáctica, ni tampoco la acumulación de bellas palabras para llenar el vacío. En mi caso concreto, pienso que el barroco es una forma de aproximación a la realidad, el barroco como método de aproximación a la realidad. Por eso, a mí los barrocos, sobre todo Góngora, me parecen que son ejemplos magníficos de creación de una realidad nueva a través de la poesía. A través de todos los mecanismos retóricos, las ilusiones... El resultado que consigue el barroco es una espléndida demostración de la realidad que puede crear la poesía.

**- No hay otro ejemplo, quizás quitando las vanguardias, más grande en este sentido, o sea, en la capacidad de inventar un mundo.**

- No, yo del barroco salto a los surrealistas y a Juan Ramón. De modo que, para mí, no hay términos medios. La prosa ya es otra cosa. Habría que arrancar de Valle-Inclán para ver sus magníficos logros.

- Dígame si esto es una simpleza más de Borges o tiene su sentido. Esta frase la saco de un libro de entrevista con Borges, escrito por Roberto Alifano: «Góngora, al lado de Quevedo, es una mera figura decorativa».

- Bueno, claro, eso es una frase borgiana como otras muchas, que puede ser verdad o puede ser mentira. Puede contener una frivolidad o puede ser un apresuramiento teórico. Para mí, Quevedo es un escritor muy total. Es un escritor que abarca tanto y es tan apasionante en muchos aspectos, que me parece que no hay comparaciones, pero, claro, al lado de Quevedo, Góngora es otra cosa. Quiero decir que a donde llegó Góngora no llegó Quevedo.

- ¿En qué sentido? En el lenguaje... en la forma...

- En el lenguaje... La creación selvática de las Soledades ni la olió Quevedo. Sin embargo, Quevedo, en otros aspectos es inimitable y Góngora no intentó siquiera escribir **Los sueños**.

- Pero ese entramado conceptual de Quevedo tampoco lo olió Góngora. Quiero decir que la poesía metafísica de Quevedo, Góngora tampoco la probó.

- No, no, tampoco, es verdad. Aunque a mí no me gusta establecer diferencias entre conceptismo y culteranismo, como hacen los manuales, creo que esta separación resulta muy didáctica. Es claro que Quevedo maneja los conceptos de manera ejemplar y te deslumbra esta poesía tan serena y llena de bifurcaciones. Sin embargo, Góngora cuando crea **Soledades** o el **Polifemo** está inventando un mundo.

- Yo me atrevo a llamar a su poesía metafísica, aunque usted se ha arrepentido de tanta trama conceptual. Quiero decir que veo su poesía más cercana a los enlaces mentales de Quevedo. Lógicamente, las conclusiones por las que merodea su poesía y demás aspectos casi no tienen nada que ver con la aplastante certidumbre de Quevedo. Su poesía tiene más corte metafísico que lujoso.

- Sí, yo este lujo lo he reprimido mucho, que me salía casi por añadidura. El lujo verbal lo he vigilado, incluso he llegado a vigilancias extremas en este sentido. No me gusta la exuberancia que podríamos llamar, en términos coloquiales, andaluza. Yo de la poesía andaluza lujosa he rehuído mucho, pero también estoy huyendo de mi poesía más solemne. La poesía donde las penetraciones metafísicas están muy a flor de piel. Busco una poesía no tan trascendente o, mejor, quiero una poesía en que el lector no perciba de golpe un intento de trascendencia sino simplemente un juego metafórico que sea atractivo.

- Entonces, podemos convenir... Desde Juan de Valdés, pasando por Machado, Juan Ramón incluso -tenemos escritos de este último al respecto-, ha habido escritores que han afirmado que se debería escribir como se habla. ¿No es esto una tontería?

- No, no. Yo no creo que se deba escribir como se habla. Esto sería periodismo.

- ¿Qué podemos aprender de la poesía popular?

- Eso sí me interesa a mí mucho. La poesía popular tiene de pronto... Yo he hecho poesía popular para el cante flamenco, pero eso es un aspecto que no tiene nada que ver con mi creación poética. En la poesía popular hay, de pronto, una sabiduría, dos palabras juntas que aparecen de pronto... o una aparente simplicidad que oculta una enorme emoción. Yo podría citarte ahora infinitos versos de la poesía popular. Son realmente de auténticos creadores. A mí esto me interesa pero desde otro punto de vista, un punto de vista menos literario y más ligado a mi sensibilidad de oyente o de lector.

**- Yo sé que usted se arrepintió de su fervor por Alberti y Lorca, ¿es, hasta cierto punto, un plagio, una especie de teatralidad infecunda que un señor, ya adaptado a una poesía culta, inmerso en ella, pueda dedicarse a hacer «poesía popular»?**

- No, no, yo creo que eso, digamos, es otra vertiente. Cuando Alberti hace poesía neopopular casi al mismo tiempo que escribe *Sobre los ángeles...* *Marinero en tierra* es un libro muy popular y no tiene nada que ver con la penetración en la realidad de *Sobre los ángeles*. *Sobre los ángeles* es un libro espléndido, parece de otro autor, esa es la verdad. Pero el Alberti o el Lorca neopopularistas a mí no me interesan para nada.

**- Yo comprendo que en el barroco, debido un poco a la conjunción entre cultura y pueblo -no había aún una separación definitiva, el poeta estaba todavía inmerso en la realidad popular, por el tipo de diversión... - Quevedo, Góngora y demás poetas hicieran coplas, canciones, retomaran romances populares, pero hoy, ¿no parece un poco falso esta actitud donde el folclore está borrado de nuestra sociedad?**

- Falso, no exactamente, creo yo. Góngora, al lado del *Polifemo*, escribía las letrillas.

**- Pero, insisto, Góngora, creo yo, conectaba con su época. Sin embargo, estando los poetas tan lejos del pueblo como ahora ocurre, hacer poesía popular me parece algo artificial o, a lo mejor, un intento de rescatar un aspecto de nuestra cultura que se pierde irremisiblemente.**

- Yo pienso que no tiene nada que ver. Son dos caminos distintos. El poeta culto, el poeta hermético o intelectual, cuando hace poesía popular, la hace con el mismo agrado que cuando se dedica a su creación literaria propiamente dicha. El trabajo creador es muy distinto en uno y otro caso. Yo cuando hago poesía popular no tengo nada que ver con el que escribe *Laberinto de Fortuna*.

**- ¿Puede ser esto de Juan Ramón cierto: «En la poesía libre, el ritmo y la rima están sustituidos por el buen gusto y la inteligencia»?**

- Es que yo no sé bien qué es eso del verso libre. Escribas tipográficamente seguido como si fuera prosa o escribas cortando los versos, hay una música siempre y un ritmo. Hay siempre una música interior aunque, a veces, no coincida con la

terminación del verso, o sea, que tanto en un gran soneto como en un gran poema versicular debe haber control rítmico.

- **Entonces, esta frase simplifica algo la cuestión.**

- Sí, sí. La frase no creo que tenga mucho sentido.

- **Yo he comprobado que muchos poemas de Laberinto de Fortuna se pueden dividir incluso en metros tradicionales.**

- Hay muchos endecasílabos, eneasílabos y alejandrinos.

- **Esto, ¿a qué se debe? ¿a una búsqueda de soltura expresiva? Ya observo en su poesía el uso frecuente, no abusivo, del eneasílabo, que en la poesía española lo han utilizado más decididamente Rubén Darío y José Hierro, aunque, claro está, con sonoridades completamente distintas. Su eneasílabo me da la impresión de que se repliega. Observo en él más tensión que en los ejemplos anteriores, permitiéndole así agarrar mejor el concepto. Yo me atrevo a decir que es un eneasílabo que pesa. ¿Por qué el eneasílabo? ¿por simple ritmo interior?**

- Es una especie de previa esclavitud. Desde mi primer libro hay en mí una tendencia al endecasílabo y al eneasílabo. **Laberinto de fortuna** está en prosa por la necesidad que tengo de liberarme de ese ritmo, de ese tono tan atrozante del eneasílabo, distribuido musicalmente tal como yo lo hacía. Yo creo que, en parte, he conseguido escaparme de esta forma. Yo creo que lo que haga ahora en poesía, si es que hago algo, no tendrá nada que ver con lo que he hecho antes.

- **El poema mismo de "Descrédito del héroe", que está en prosa, se confunde casi con la narración, un poema, además, anterior al libro Laberinto de fortuna.**

- Eso me gustó hacerlo porque quise buscar esa frontera entre la poesía y la narrativa. No es un poema en prosa, porque no me gusta esa denominación.

- **Entonces, ¿se escribe poema en prosa por cansancio de las formas anteriores o por alguna intención más clara?**

- O por no cortar el verso porque, a veces, cortar el verso es un recurso caprichoso.

- **Observo también que su poesía, a pesar de que usted comente que se dedica a la práctica y no a la teoría de la Literatura, ha caído en la «trampa» de reflexionar sobre el lenguaje mismo. Hay poemas ya en su primer libro, Música de fondo, por ejemplo, en que la palabra es cuestionada, es objeto principal de su actividad creadora. En su caso, no se trata de una reflexión sobre el lenguaje tan exclusiva como se da en otros poetas. Pero sí encuentro, en algunos poemas suyos, una consideración casi física de la palabra.**

- Sí, pero eso es casi como el título de un poema mío que se llama "Temor a la impotencia". Yo tengo siempre miedo a que cuando escribo un poema no me valga para nada, es decir, que yo esté falsificando mi propia experiencia. Yo siempre

estoy al borde de esa duda sistemática de pensar que la palabra no sirve para expresar lo que yo quiero decir. Entonces, es absolutamente absurdo seguir escribiendo ya que tiendo a pensar que todo es un artificio si yo escribo un poema que no responde a lo que yo quiero decir. Ese poema, entonces, no tiene nada que ver conmigo. Es algo que está ahí porque técnicamente soy hábil y estoy escribiendo poesía porque sé hacerla, pero no porque me resulte necesario o porque me justifique humanamente.

- **¿Qué es en poesía imprescindible?**

- La técnica, insisto en eso, y, como segundo punto de partida, tu propio repertorio de sensibilidad ante el mundo, es decir, tu receptividad sensible, pero sobre todo, la técnica. Sin técnica no se puede escribir nada.

- **Y en la novela, ¿qué es imprescindible?**

- La memoria. La memoria modificada por el propio proceso creador. Yo no sé si fue Bergamín quien dijo -si no lo dijo podía haberlo dicho- que la poesía empieza donde termina la novela. Esta frase me resulta muy enigmática pero al mismo tiempo muy clara, muy rotunda. Yo comencé a escribir mi primera novela porque lo que yo quería contar -empecé haciendo un poema- rebasó el cauce expresivo de la poesía, o sea, que estaba escribiendo una novela porque no podía hacer un poema. Al recrear en esa novela mi experiencia en Jerez, llegué a pensar que lo que yo estaba inventando era más real que lo que yo viví y seguí escribiendo más novelas porque me resultaba bastante divertido hacerlo. Es un trabajo que te obsesiona, que te esclaviza y preocupa pero que, en el fondo, divierte. Se ha dicho tanto que no merece la pena que lo repita, pero eso de que los personajes cobran vida propia es totalmente cierto. Logran una independencia respecto al control del autor. Ha habido personajes en mi novela que han terminado haciendo cosas que yo me resistía a que las hicieran.

- **Se desprende de cuanto me comenta, que usted al hecho de escribir novela no le concede la misma importancia que al hecho de escribir poesía.**

- No. Es otra cosa. El valor y la intensidad de las palabras en el poema no son equiparables al que adquiere en una novela. Una novela demasiado lírica sería insostenible, acumularía una tensión difícil de mantener.

- **¿Importa más el contenido que la forma en novela?**

- De eso tampoco estoy muy seguro. Yo siempre pongo el ejemplo de *Ágata ojo de gato*, que es mi novela que yo prefiero. Esa novela, que está equidistante en algunos aspectos de la poesía, sin embargo, tiene una impregnación poética, un contagio poético claro. Yo lo que quería hacer en esta novela era sustituir una historia posible por sus presuntas equivalencias mitológicas. Si yo le quito a *Ágata ojo de gato* el aparato del lenguaje, la novela se quedaría en un simple relato de pasiones salvajes. Por tanto, a mí el argumento de *Ágata* me interesaba relativamente. Yo lo que quería era hacer una leyenda a través de las palabras.

- Hay muchos registros verbales en sus novelas que se encuentran fácilmente en su poesía.

- Sí, sí.

- Esa manera de andar por los intersticios del mundo, de rastrear por los resquicios de lo casi no visible, eso en sus novelas está muy desarrollado.

- Sí, y eso es poesía. Sin duda eso es lo que yo llamo el contagio poético de la prosa. Y esa manera, creo, que da valor e intensidad a la novela; además, no puedo eludirla.

- Dice J. Brodsky que, salvo excepciones, como es el caso de T. Hardy, el poeta no será un buen novelista ni un buen novelista será un buen poeta. Y sin embargo, un poeta, en momentos de aprietos, podrá defenderse, dignamente en la prosa, mientras que un novelista en la poesía no. ¿Esto es muy radical o le parece cierto?

- La última parte creo que es cierta. Un novelista rara vez podrá internarse en el terreno de la poesía y salir airoso de esta prueba. Ahora bien, un poeta, para ser novelista, sí que tiene ganada la escuela del lenguaje. Sin embargo, que un buen poeta no pueda llegar a ser un buen novelista, eso lo dudo. Creo que puede haber casos en que sí.

- Brodsky decía salvo excepciones, ¿habría que borrar la palabra excepción?

- No, no, salvo excepciones.

- ¿Esta frase de Torrente Ballester es un buen consejo: «Quien inventa no necesita observar»?

- Sí, creo que puede ser válida. Yo lo puedo asumir. La novela es hasta cierto punto, aunque menos que la poesía, invención de la realidad y, por lo tanto, quien inventa -después de haber vivido, porque la espontaneidad no es gratuita, la espontaneidad responde a un largo sedimento educativo -no necesita observar.

- Hay más de un personaje que se repite en sus novelas, por ejemplo, Fermín Benijalea.

- Esto lo hago muy deliberadamente para conectar una cosa con otra, para dar a entender de una forma precaria e indirecta que, en el fondo, estoy escribiendo de lo mismo.

- La novela, ¿admite comparación con un cajón de sastre?

- Yo pienso que algo de eso hay. El cajón de sastre es la memoria, esa autobiografía modificada que es toda novela. Cabe todo, realmente. Hay una novela de Camilo J. Cela, que a mí me gusta mucho, que se llama Mrs. Caldwell habla con su hijo. Es una especie de carta que una madre escribe a su hijo muerto. Cuando salió este libro se discutió mucho respecto si era una novela o simples fragmentos de episodios mentales, ya que no tiene mucho que ver con el clásico desarrollo argumental de la novela. Yo pienso, sin embargo, que Mrs. Caldwell habla con su

hijo es una novela ejemplar. Así pues, puedo ratificar que la novela es un cajón donde cabe todo.

- **Dice Claudio Rodríguez que «el estilo es la calidad del espíritu».**

- Me parece una frase demasiado delgada.

- **El estilo, ¿no atañe más bien al aspecto formal?**

- Yo me inclinaría a decir, por ejemplo, que el estilo es una manera de ser. Una forma de escribir siempre corresponde a una forma de vivir. Se puede decir que el estilo es su propia vida. Tú eres como escribes, de algún modo.

- **Vamos a entrar ahora en otra faceta suya, que es la traducción. Yo no sé si ha hecho usted mucha. Aguilar editó una antología de poesía belga en la que algunos poetas estaban traducidos por usted.**

- Hace mucho tiempo de eso. Yo lo había olvidado. Yo traduje después algo de Baudelaire y Mallarmé. Mallarmé es un poeta que me interesa muchísimo. La traducción la abandoné totalmente. Sobre todo, traducir poesía es una complicación tremenda. Se ha llegado a decir, incluso, que poesía es lo que se pierde una vez traducido el poema a otro idioma. De modo que yo creo que el poema que traduce a otro poeta hace un poema suyo.

- **Así de radical.**

- Sí, sí.

- **Entonces, ¿realmente no es tan importante que un poeta lea traducciones?**

- No, esto no me parece nada importante. Lo que hay que hacer es leer a poetas en su lengua. Si no se puede... Bueno, hay poetas que hay que leer a la fuerza. Hay lenguas más fáciles de traducir que otras. Yo conozco traducciones magníficas de Shakespeare al castellano, respetando bastante el original. Sin embargo, Mallarmé traducido es otra cosa.

- **¿Qué puede aprender un poeta leyendo a otro poeta en su lengua? ¿Qué puede aprovechar?**

- Bueno, como si leyera a un poeta de su propia lengua.

- **¿Puede trasvasar más bien ideas que formas?**

- En el caso de Mallarmé, también mucho su método expresivo, que es muy singular. Y esto puede abrir una puerta a su propia experiencia de poeta. Leer, por ejemplo, a un poeta latino en su lengua supone un ejercicio maravilloso porque pienso que la sintaxis latina, que es la que tenemos en el fondo de nuestra lengua, con su elegancia formal, ayuda muchísimo a un poeta. Hay allí una evolución rítmica del lenguaje muy provechosa.

- **Usted incluso ha procurado trasvasar algunas maneras latinas a su libro Descrédito del héroe.**

- Eso lo he hecho mucho, sobre todo en ese libro.

**- Naturalmente, Rubén Darío no reproduce el hexámetro en castellano, ¿podríamos decir, sin embargo, que es uno de los intentos más heroicos de trasvase al castellano?**

- Bueno, sí, es una experiencia interesante.

**- ¿Qué importancia tiene la crítica, no el comentario espontáneo en un periódico, sino la reflexión sobre el fenómeno de la Literatura y análisis de sus obras?**

- Yo no practico la crítica. Yo he hecho algunos comentarios críticos con osadía juvenil. Y eso lo olvidé completamente. No me gusta hacer crítica porque ese no es mi oficio ni estoy preparado para él. Me interesa mucho la crítica académica. Cuando lees algo que han escrito sobre tí, descubres muchas cosas, incluso te enseñan algo que hayas hecho mal.

**- La escuela crítica en España, que arranca de Menéndez Pidal, después Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, ¿supuso un salto radical en este terreno?**

- Yo tengo fe en algunos críticos que son profesores, como Emilio Alarcos. Sin embargo, la crítica periodística, la que se hace normalmente, crítica volandera, de grupos de amigos, esa no suelo leerla. Cuando se escribe sobre algún libro mío en los periódicos, suelo leerlos de pasada, aunque parezca esto una petulancia.

**- El ensayo sí le interesa, claro.**

- Sí, eso sí me interesa. Creo que hay ensayistas buenos en España, que me han enseñado mucho.

**- ¿Cómo contempla ese tipo de crítica más inventiva, más creadora, que quizás obedezca menos al rigor académico pero que es tan sugerente como, por ejemplo, la que desempeña Octavio Paz o Luis Rosales? ¿Este tipo de crítica debemos considerarla como un género más literario o realmente consigue encarar las obras?**

- Los ejemplos que has puesto son ensayos literarios donde una buena prosa está unida a la crítica. Esa forma me parece muy válida.

**- Pero, ¿le interesa más la crítica tradicional, la que se ajusta más al texto que trata de esclarecer?**

- Sí, sobre todo la crítica de algunos profesores, que es la que a mí me sirve más.

**- ¿Son irreconciliables la Historia y la Literatura, o sea, la evolución histórica y el desarrollo literario?**

- Pienso que todo lo contrario. Pueden tener una relación muy directa. Se ha dicho incluso que la Literatura puede ser una versión artística de la Historia. **Don Quijote**, que para mí es un libro inagotable, me enseñó mucho sobre la historia de su tiempo, más que los libros de Historia del siglo XVI y del XVII. Incluso creo que la Historia condiciona a la Literatura y que hay una serie de elementos históri-

cos de la vida cotidiana que funcionan de modo que hacen que la Literatura sea de una forma y no de otra.

- Sin embargo, el gran poeta es el que intenta zafarse de la Historia.

- Hombre, en cierto modo, sí. Esas son las excepciones, los que abren un nuevo camino como Juan Ramón Jiménez.

- **¿Qué aprendemos de Juan Ramón Jiménez y qué no debemos aprender de él?**

- Hombre, Juan Ramón Jiménez es un maestro. Ha dignificado la palabra poética. A mí me emociona porque creo que ese hombre está creando un mundo a través de su poesía y que la ejemplaridad de su forma de expresarse está todavía vigente.

- **Sobre todo su poesía última, no su poesía popular y pseudomodernista.**

- Hay muchos Juan Ramón Jiménez, esa es la verdad. Yo me quedo con la poesía de Dios deseado y deseante, tan tremenda, tan angustiada, tan totalizadora.

El universo de Juan Ramón... Se ha dicho que la poesía da miedo y en ese sentido, la poesía de Juan Ramón puede dar miedo. Su sentido del asombro es impresionante.

- **¿Está usted al tanto de la poesía que se hace o no le interesa a usted demasiado?**

- Sí, tengo curiosidad por leerla. Lo que pasa es que hay muchos poetas. Uno se da cuenta de que se hace viejo porque cada vez hay más poetas jóvenes. Procuro estar al tanto porque yo creo que los jóvenes influyen mucho en los mayores. Sin embargo, de esto no puedo hablar con propiedad.

- **Pero ese estar al tanto, ¿no puede desconcertar un poco la labor personal? ¿No sería mejor centrarse en los poetas que a uno le han enseñado de verdad? Decía Juan Ramón que «cada vez leo menos porque cada vez entiendo menos lo que es mío».**

- Yo hasta ahí no llego. Pienso que un escritor siempre está aprendiendo. Normalmente, los nuevos abren caminos, descubren cosas.

- **¿Qué valoración hace, aunque sea a la ligera, de la poesía joven española?**

- Bueno, la poesía joven está muy dispersa. Hay muchos caminos distintos, y los caminos que han tenido más fama, o sea, las modas que han perdurado más, ésas me han interesado poco. La moda, digamos, de la poesía cernudiana, la línea de la poesía decadente, no he tenido especial predilección por ella. Además pienso que ese camino está ya agotado. Sin embargo, los poetas más últimos están haciendo ya otra cosa.

- **¿Está ya la gente fijándose de verdad en su generación o todavía sigue enredada en los inciensos del grupo de los novísimos?**

- Yo creo que ha habido una recapitulación en este sentido. Yo creo que el paricidio que cometieron los novísimos ha sido ya en parte superado y que la gente

se ha dado cuenta de que poetas como Valente, Claudio Rodríguez, Barral... han ahondado un camino abierto por algunos poetas del 27. Yo creo que ya somos tan viejos que lo menos que podemos pedir es respeto. Yo siento que hay jóvenes que leen mi poesía, al igual que la de otros compañeros míos, de mi edad. Yo veo que estamos ya situados en el puesto, peor o mejor, según nos corresponde, de la poesía española.

**- ¿Habría que releer minuciosamente a los poetas de la llamada Generación del 27 y modificar los criterios tan tajantemente positivos? ¿No encuentra usted en este grupo de poetas mucha mediocridad amparada tras unos cuantos nombres verdaderos? ¿No sería mejor, para empezar, hablar de algunos libros en concreto, ya que la obligada dispersión de estos poetas trastocó sustancialmente la conocida unidad que hubo entre ellos?**

- Hay que empezar por decir que yo, en esto de las generaciones, no estoy muy de acuerdo. Me parece que se trata, más bien, de un método didáctico para el bachillerato. Claro, ahí lo que hay son personalidades. Las listas que funcionan del 27 o del 50 son los que aparecen en las fotos, por así decirlo; luego hay otros, tan importantes o más, claro está, que no aparecen. Yo del 27 me quedo sobre todo con Cernuda y con Jorge Guillén. A los demás, los aprecio por libros sueltos. Con el grupo del 50 me pasa igual.

**- ¿Su primera etapa como poeta tiene cierta deuda con Aleixandre?**

- Sí, con Aleixandre y con Guillén, luego. A mí, el 27 me enseñó mucho; pero yo creo que también nosotros, los del 50, hemos enseñado algo a los que vienen detrás.

**- Decía Juan Ramón que «escribir poesía es aprender a llegar a no escribirla». El silencio en la poesía.**

- Eso me parece que es una frase bella pero nada más. Ahora bien, lo que sí podría ser verdad es que escribir un buen poema es llegar a no necesitar escribir otro. Pero eso también es otra frase.

**- ¿Sigue el flamenco vivo o es ya testigo de una realidad que fue?**

- Yo creo que el flamenco ha pasado una línea sinuosa a través de toda su historia. Ha tenido momentos depresivos y momentos de auge. Eso ha ocurrido desde finales del XVIII hasta hoy. Lo que pasa es que ahora está atravesando por otra de las crisis habituales, que siempre son positivas para la propia permanencia del flamenco. Las nuevas músicas en los intérpretes actuales del flamenco están propiciando formas nuevas del cante. El flamenco, como toda arte popular, está en continua evolución.

**- ¿Es realmente popular ya el flamenco?**

- Sí, yo creo que sí.

**- ¿No son los cantaores fósiles de los que cantaron verdaderamente antes?**

- Eso dirían los del XIX con respecto a los del XX. En todo caso, yo creo que

hay ahora una nueva revitalización del flamenco por parte de los jóvenes que consideran a los viejos como algo tradicional.

- **¿Pero dónde se ven estas formas?**

- Por ejemplo, en lo que hacen el Camarón o el Lebrijano.

- **¿Qué disposición creativa adopta usted para escribir letras de flamenco?**

- Yo me pongo a la altura de las circunstancias. Aunque no tenga nada que ver con mi creación literaria lo hago muy a gusto. Para mí, es un ejercicio artificial; naturalmente, las rimas, las estrofas... pero, te repito, que me gusta hacerlo.

- **¿Sigue siendo el flamenco arte de minoría?**

- Sí, realmente lo es y lo seguiré siendo. El flamenco de verdad, la expresión del pueblo íntegra, es un arte de minoría.

- **¿El compás, como dice Rosales, es el alma sensible del cante?**

- Sí, el compás es fundamental y, en ese sentido, tiene mucho que ver con el jazz. El cante es, para mí, la manifestación de la intimidad por medio del compás. Un cante sin compás no vale nada.

- **¿Usted defiende a ultranza, como Ricardo Molina, que el cante arranca del gitano?**

- Sí, en parte sí; pero no que nace, porque el cante es un crisol que se forma en Andalucía con sedimentos musicales de Oriente, gitanos, moriscos y andaluces. Sin embargo, creo que los gitanos han sido los mejores intérpretes del flamenco.

- **La diferencia entre payo y gitano...**

- Está en la expresión.

- **¿Qué ha añadido el payo al cante?**

- El payo ha añadido muy poco, esa es la verdad. El que ha hecho el cante ha sido el gitano. No lo crearon pero lo recrearon.

- **La división entre cante grande y cante chico ¿es una simpleza o guarda cierta realidad?**

- No, eso es una simpleza. Yo pienso que los cantes dependen del intérprete. Yo, de todas maneras, de estos temas estoy un poco distanciado; no desatento, pero sí distanciado. Yo escribí algunos textos de investigación sobre el flamenco y creo que este terreno está más que agotado. Es más, pienso que lo que se sepa del flamenco es lo que ya se sabe.

- **¿La guitarra ha modificado de manera importante el flamenco?**

- Sí, lo ha modificado, pero no de manera importante. Los acompañamientos de guitarras actuales no tienen nada que ver con los del siglo pasado. El guitarrista del siglo pasado se limitaba estrictamente a acompañar, teniendo siempre un papel secundario mientras que hoy el guitarrista cobra un protagonismo que antes no tenía.

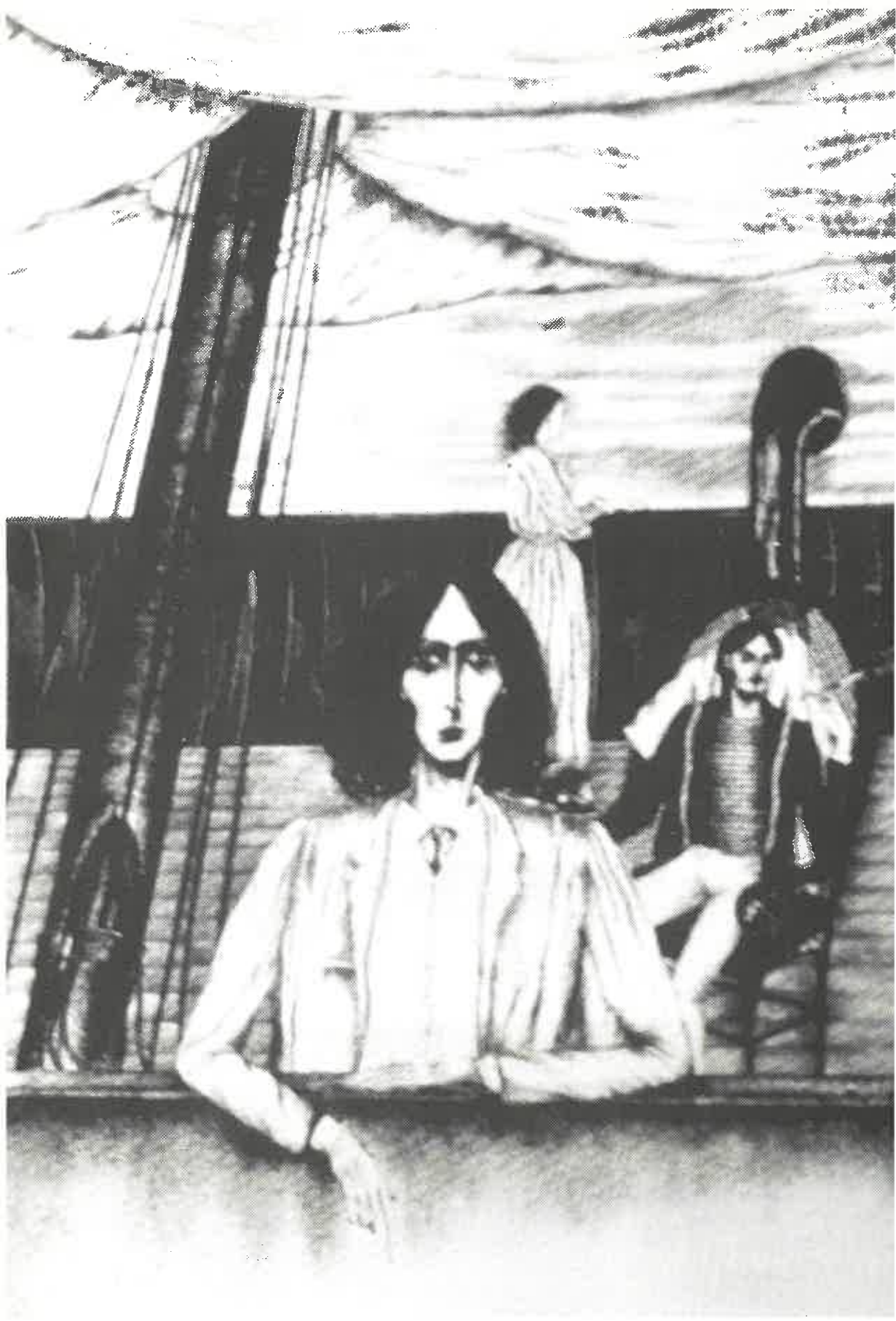
- **¿Qué puede aprender la poesía culta del flamenco y viceversa?**

- La poesía culta no podrá aprender nada, creo yo, del flamenco. Bueno, puede aprender de todo, naturalmente, pero directamente no creo que pueda aprender nada. Es más, yo creo que las letras flamencas que más nos gustan ahora, que más nos impresionan han pasado por un tamiz culto. Hay letras como «Soy piedra y perdí mi centro/ y llegué rodando al mar/ y después de tanto tiempo/ mi centro vine a encontrar». Esto, naturalmente, no es popular. O esta otra: «Sentaíto en la escalera/ esperando al porvenir/ y el porvenir nunca llega».

**Esta conversación la mantuvimos en Sanlúcar de Barrameda la tarde del 8 de Agosto de 1989.**

RICARDO NAISE:

**Travesía**







## *El nudo de la sierpe*

Francisco Peralto nació en Málaga, ciudad donde reside, en 1942. Desde su imprenta, coadyuva a mantener viva la tradición malagueña de los poetas impresores, que, como el lector sabe, se inicia con Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Durante más de una década, ha compuesto en sus cajas más de un centenar de libros, y revistas, que tienden entre las dos orillas del Atlántico un puente de arte, libertad y cultura, bajo el sello genérico de Corona del Sur.

Sus poemas aparecen en diversas antologías. Ha sido traducido al inglés. Colabora en distintas revistas españolas e hispanoamericanas y ha dado recitales y conferencias.

En 1989, con motivo de habersele ofrecido el II Homenaje de Bahía, fue editada una antología general de su obra, que se cierra con la inclusión de cuarenta y siete poetas españoles que le dedican sus composiciones autógrafas.

Ha participado en diferentes muestras nacionales e internacionales de poesía experimental, siendo uno de los doce autores seleccionados para representar a España en la I Mostra Internacional de Poesía Visual de São Paulo (1989). El mismo año, Corona del Sur da a conocer el primer número de *El Nudo de la Sierpe* (actualmente integrada como sección en la revista *Málaga & Poesía*), publicación que acoge en sus páginas relevantes ejemplos de la experimentación poética internacional.

**Bibliografía:** *Sonata cósmica*, Málaga, 1973; *Elegías del silencio*, Carboneras de Guadazaón, Cuenca, El Toro de Barro, 1975; *Salmos menores*, Cádiz, Torre Tavira, 1976; *Cinco poemas*, Málaga, Col. Peñaverde, 1976; *Monte Coronado*, Málaga, Cuadernos del Sur, Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce», 1977; *Tres poemas a Picasso y cuatro dibujos*, Málaga, Col. Banda de Mar, 1979; *El nudo de la sierpe* (poemas tipográficos), Málaga, Col. Banda de Mar, 1979; *Oratorio del mar y de la tarde*, Málaga, Col. Taller Andaluz, 1979; *Mar de Oblaré*, Málaga, Corona del Sur, 1980; *Elegía andalusí*, Algeciras, Cuadernos de la Almoraima, 1980; *Form-A(BC) diario* (poemas visuales), Málaga, Corona del Sur, 1983; *Ritual*, poesía reunida (1968-1977), Málaga, Corona del Sur, 1985; *Didascalia*, Málaga, Col. Cuadernos del Mar de Alborán, Corona del Sur, 1987; *Bestias, flores y quimeras del jardín de Shahrazad*, Málaga, Col. Cuadernos del Mar de Alborán, Corona del Sur, 1987; *Diván de Abdul Alhazred*, Málaga, Pliegos de Corona del Sur, 1988; *Poemas del Homenaje* (Homenaje Bahía, Poesía del Sur, 1989), Algeciras, Col. Portus Albus, Ediciones Bahía, 1989; *Ex verbis*, Málaga, Canente Libros, 1990.

EL ALEPH

o o v v e i u e a e i a i  
cednllúas Madce Pa M  
a r u e o v i o s r  
Btt iiiieaeouo SR  
zoyxlbovum Ücdntei&soarpfqghñj?wkCtS  
UUUSmmeedppvsea  
re t m > cU n ó  
Woe d e i e Que Ba S e

*onteasdea*

**a i .**

**SEX**

*rrrrria*

ERRRSSUTUAAAAAAAAAIIJJMMWWW&&kkkIZ

apppaaiiooommni

ovaiiie ie nna ia ia

oa

anveiiiiooii

Ge

a r u e o v i o

aaaievvEriooUUoooaiiuuuueeeati

iiiiieaeouo

SR

zoyxlbovum Ücdntei&soarpfqghñj?wkCtS

UUUSmmeedppvsea

*Le Pm*

re t m > cU n ó

Woe d e i e Que Ba S e

## EL POEMA DE LOS NÚMEROS

1212343456567

007100060606

0122223333444455556666777788889999

18905556123245678609

38453  
551335  
2174621  
090823  
33929541  
888111000023356  
15920007  
567899  
469048  
234288

1942

122907665786701223145567500937347786751451109

28512344335467099872

**DONDE SE DENOTA UNA PROPUESTA  
MÍTICA O VISIONES DE LUCA DELLA ROBBIA**

# GUERNALDAS

## SENTIDO DEL NÚMERO FAVORABLE

7

7

S

E

TE

I

S

7

I

7

S

I

E

T

E

7

T

7

E

Siete

7







# PALIMPSESTO

Revista de Creación

## Dirección:

Francisco José Cruz Pérez  
Agustín María García López

## Diseño:

Agustín María García López

## Edita:

Área de Cultura del  
Excmo. Ayuntamiento de Carmona

## Redacción:

Julio César, 5  
Teléfono (95) 414 12 96  
41410 - CARMONA (Sevilla)

## Administración:

El Salvador, 2  
Teléfono (95) 414 22 00  
41410 - CARMONA (Sevilla)

## Fotocomposición, Fotomecánica e

### Impresión:

Imprenta Rodríguez  
San Pedro, 9  
Teléfono (95) 414 12 06  
41410 - CARMONA (Sevilla)

## Depósito Legal:

SE-820-1990

## Suscripciones:

Un año (dos números) de suscripción: 900 pesetas  
incluidas, plus postal o correo electrónico

Prezo del ejemplar con su suplemento: 500 pesetas

2

CARMONA

O T O Ñ O D E 1 9 9 0



EXCMO. AYUNTAMIENTO  
DE CARMONA